

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Fuenllana, Miguel de. *Orphénica lyra*. Ed. Charles Jacobs (Clarendon Press, Oxford, 1978).

En 1967, Charles Jacobs inició la publicación de una nueva edición de las obras de Cabezón (Madrid, 1578); en 1971 publica la reedición de *El Maestro*, de Milán (Valencia, 1536), y en 1973 aparece una nueva transcripción de parte de la *Facultad orgánica*, de Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626) y su edición de la *Intavolatura de cimbalo*, de Antonio Valente (Nápoles, 1576). El actual magnum opus es, por lo tanto, la obra de un musicólogo de prestigio en la plenitud de sus facultades.

Se trata de una edición lujosísima. La tablatura de Fuenllana se ha transcrito como un complejo polifónico en dos pautas, con líneas vocales agregadas en los puntos en que Fuenllana las requiere. Esta modalidad de transcripción de tablatura de vihuela no se ajusta obviamente a las normas de los *Monumentos de la Música Española* (Narváez, iii, 1945; Mudarra, vii, 1949; Enriquez de Valderrábano, xxii y xxiii, 1965). Pero el estudio de las virtudes de cada uno de estos sistemas antagónicos de transcripción no es materia de esta reseña.

Al igual que en ediciones anteriores, Jacobs consistentemente transcribe las alturas con total exactitud, pero su reconstrucción de la conducción de las voces es a menudo discutible. Su distribución de las sílabas del texto en las composiciones vocales, con poemas españoles, es radicalmente diferente a la de Pedrell (Nos. 135-140, 167 = *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, II, 132-144, 152-153). Obviamente, es preferible el tratamiento de Pedrell.

En el prefacio, Jacobs no agrega nada nuevo a la biografía de Fuenllana, más bien, la confunde. Interpreta un documento póstumo, de fecha 20 de agosto de 1621 (facsimile en página xxiv), como que Fuenllana habría necesariamente estado al servicio de Felipe III después de 1598. Esta es una interpretación arbitraria. Fuenllana pudo haber estado al servicio de Felipe III (1578-1621) antes de su ascenso al trono, así como lo fue de Felipe II (1527-1598).

Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana nova* (Madrid, 1788), ii, 135, estableció que Fuenllana nació en Navalcarnero. En diciembre de 1579, y cumpliéndose una orden de Felipe II, se puso término a una detallada historia de Navalcarnero. Fue fundada por Juan de Fuenllana (o Fuenlabrada) y Bartolomé Sánchez Ventero, alrededor de 1500. En 1579 Navalcarnero contaba con aproximadamente 500 habitantes. Jacobs no se percató de ésta y tampoco de otras informaciones relacionadas con el nacimiento de Fuen-

llana incluidas en *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II Provincia de Madrid* (Madrid, 1949), 401-403. El hecho de que Fuenllana tuviera una educación esmerada, a pesar de ser ciego, sugiere que pertenecía a una familia de buena situación, al igual que la de Antonio de Cabezón y Francisco de Salinas, ambos ciegos, también.

En su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), folio xxx, según Bermudo, Fuenllana en un período temprano estuvo al servicio de la Marquesa de Tarifa ("el curioso musico Miguel de fuenllana tañedor de la señora marquesa de tarifa"). Jacobs, en lugar de identificarla a ella, sólo se refiere al marido, pero proporcionando información errónea. Pedro Afán Enríquez de Ribera, segundo Marqués de Tarifa y primer Duque de Alcalá, murió en Nápoles el 2 de abril de 1572 (no en 1571). Sus restos fueron repatriados y sepultados en el Monasterio Cartujo de Sevilla. En *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid, 1796), Diego Ortiz de Zúñiga proporciona el nombre de la Marquesa de Tarifa, a quien sirvió Fuenllana. Fue Leonor Ponce de León, hija de los marqueses de Zahara, Luis y Francisca Ponce de León. Era tía de Luis Cristóbal Ponce de León, segundo Duque de Arcos, el gran protector de Morales y el personaje a quien le fue dedicada la primera colección de motetes editados de Guerrero (Sevilla, 1555). El *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles* (Madrid, 1954), tomo xviii, 133 (IX) y 138 (III, 8), de Alberto y Arturo García Garraffa, confirma este parentesco. El repertorio de la *Orphénica lyra*, tan pronunciadamente sevillano, lo explica la convivencia de Fuenllana junto a la marquesa, quien, por no tener hijos, buscaba consuelo en la música durante su residencia en Sevilla. Su galante marido, en cambio, lo hacía por lo menos con dos amantes, con las que tuvo varios hijos bastardos, uno de ellos llegó a ser Arzobispo de Valencia.

Jacobs no sólo priva al lector de esta información publicada y fácilmente obtenible sobre Navalcarnero y la patrocinadora de Fuenllana, sino que, además, trata de desacreditar una anécdota narrada por el cortesano Luis Zapata (1526-1595), paje del joven Felipe II*. Zapata, en *Memorial Histórico Español*, xi, 121, afirma que Fuenllana fue postillón durante el bienio (1548-1550), época en que Maximiliano II, primo de Felipe II y casado con María, hija de Carlos V, fue Rey de España. Al no saber interpretar lo que quiso decir Zapata, y por ignorar los años en que España fue gobernada por el "rey de Bohemia", Jacobs se abstuvo de investigar el sistema de correos

* "Y otro, Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia goberno España, era postillon; que salia con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y los guiaba su jornada y les tornaba a volver, y así no se podra decir: 'cuando los ciegos guían, guay de los que van detras', sino 'guay de los que corren la posta'".

que hacía posible que un ciego con excelente oído pudiese actuar como postillón.

Tampoco da respuesta a las preguntas formuladas por Pedrell (*Cancionero musical popular español*, iii, 38): ¿Cómo pudo un músico ciego memorizar con tanta exactitud las voces de la complicada polifonía de Josquin des Prez, Willaert, Gombert, Morales, Guerrero y otros compositores, cuya música transcribió a tablatura? ¿Quién preparó la tablatura de Fuenllana para la imprenta? ¿Quién corrigió las pruebas? En 1961 y 1963, Edward E. Lowinsky estableció que el secretario del ciego Salinas fue un alemán que tradujo su nombre al latín, Gasparus Stoquerus. Pero Jacobs no identifica al ayudante de Fuenllana.

La documentación que permite responder a las preguntas de Pedrell se encuentra en el Archivo Sevillano de Protocolos, el que, por lo visto, Jacobs no visitó. Cuán valiosa pudo haber sido esta visita en relación con la investigación sobre Fuenllana lo comprueban las *Noticias inéditas de impresores sevillanos* (Sevilla, 1924), 121-122, de José Gestoso y Pérez, en las que figura el contrato de Martín Montedoca con Pedro de Cieza de León, fechado 28 de octubre de 1552. Jacobs sí publica *in extenso* dos poemas alabatorios en latín de Montedoca como prefacio a la *Orphénica lyra*, dos otros versos panegíricos en latín de Juan de Quiroz y Juan Zumeta, y dos de congratulación en español de Bendito Arias Montano y de Juan Iranzo. Pero Jacobs nuevamente defrauda al lector al no identificar a ninguno de estos cuatro últimos apologistas, tres de los cuales fueron escritores sevillanos de suficiente fama en su época como para merecer artículos biográficos en Espasa-Calpe (vi, 177-178, xxviii, 1453), mientras que el cuarto era un noble sevillano, según Nicolás Antonio.

Para desacreditar los documentos minuciosamente citados por Anglés, en "Dades desconegudes sobre Miguel de Fuenllana, vihuelista", *Revista Musical Catalana*, xxxiii/388 (abril 1936), 140-143, que establecen que Fuenllana murió antes del 17 de agosto de 1591, Jacobs, que jamás vio personalmente los documentos citados por Anglés (Jacobs, xxiii, nota 1), comete una flagrante injusticia con el musicólogo español. Además de atacar a Anglés, Jacobs refuta el planteamiento de Kastner y Joaquim, de que Fuenllana sirvió a Sebastián en Portugal en 1574. ¿Por qué? Sencillamente porque en el archivo de Torre do Tombo no pudo encontrar los documentos que apoyaran esta información. No obstante, estos documentos se encuentran allí y han sido publicados en su totalidad dos veces: primero, en las entregas de los "Subsidios para a história da música em Portugal", de Francisco Marques de Sousa Viterbo, *O Instituto*, lxxviii (1929), 116-117, y nuevamente en los *Subsidios* (1932) reunidos en un libro. Según Torre do Tombo, *Chancellaria de D. Sebastião e D. Henrique, Dãoacoes*, xlv, 115, Sebastián aumen-

tó el salario de su músico de cámara, Miguel de Fuenllana, el 23 de mayo y el 17 de junio de 1574, hasta totalizar 100.000 reaes. Esto demuestra el reconocimiento de Sebastián al "mérito excepcional en su especialidad" de Fuenllana. Al no haber encontrado pruebas sobre la labor de Fuenllana en Portugal, en 14 líneas, páginas xx y lxxi-lxxii, Jacobs amontona citas de libros equivocados por falta de experiencia bibliográfica.

La edición carece de un índice adecuado sobre la música y la literatura. En páginas xlviii-xlix, Jacobs agradece su deuda a Lowinsky por haber informado de la concordancia con Scotto (RISM 1543₂) de "Virgo Maria", de Morales (*Orphénica lyra*, N° 62) y por la información sobre "Lauda Syon", atribuido a Gombert, en el N° 61, que es un contrafactum del *Je ne me puis tenir d'aymer*, de Josquin des Prez. En página l Jacobs en dos oportunidades corrige la obra *Instrumental Music Printed Before 1600*, de Howard M. Brown.

En suma, en esta publicación de lujo, en formato de biblia de púlpito, Jacobs aprovecha acertadamente toda la investigación realizada fuera de la península ibérica, pero sufre un traspié en lo que atañe a documentos y publicaciones peninsulares. A pesar de errores impropios de una edición de Clarendon Press, las virtudes eficazmente superan las deficiencias de Jacobs, y convierten a este volumen en una obra que hará historia.

Robert Stevenson

RECIENTES DISERTACIONES SOBRE MÚSICA ESPAÑOLA PARA LA OBTENCIÓN DE DOCTORADOS

Casi todos los números de *Dissertation Abstracts International A: The Humanities and Social Sciences* (que publica mensualmente Dissertation Microfilms International de Ann Arbor, Michigan), incluyen síntesis de disertaciones sobre música del mundo de habla hispana. Estas síntesis de 500 palabras las prepara el candidato, por lo general guiado por el profesor de la disertación, y sirven para orientar a los posibles compradores de disertaciones microfilmadas que se venden por US\$ 15.00 cada una a los clientes de Europa Occidental o América del Sur (incluyendo franqueo aéreo). Los pedidos deben hacerse por número codificado de la publicación y nombre del autor, a University Microfilms International Dissertation Copies, Post Office Box 1764, Ann Arbor, Michigan 48106.

Como las reseñas críticas son escasas, ¿cómo puede un estudioso o las autoridades de una biblioteca saber si un microfilm merece ser adquirido? La reputación del profesor-guía de la disertación, por lo general, ofrece una

garantía valedera. Por ejemplo, se presupone la excelencia de una disertación dirigida por un académico de la categoría intelectual del Dr. Juan Orrego-Salas. Afortunadamente, él fue profesor-guía de la disertación para Ph.D. en dos volúmenes, de John Edward Druessedow Jr., completada en enero de 1972 en la Universidad de Indiana, sobre "*The Missarum Liber* (1703), de José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)", cuyo número de orden es 72-18529. En el volumen I (391 páginas), Druessedow dedica 34 páginas a la vida del compositor y 285 páginas a los siguientes tópicos: tratamiento de la disonancia, melodía y ritmo, forma y textura, técnicas contrapuntísticas, modalidad y tonalidad, y manejo del texto en las ocho misas de Torres, publicadas en Madrid en 1703 *. Siete misas celebran los Misterios Marianos y están escritas en los Tonos I al VII. Las primeras cinco son para SATB: *Gloriosae Virginis Mariae* (Tono I), *Nativitas est hodie* (Tono II), *Templum in templo* (Tono III), *Missus est Gabriel Angelus* (Tono IV), *Assumpta est Maria* (Tono VII). La misa siguiente, *Exsurgens Maria* (Tono V) es para SSATB; *Nunc dimittis* (Tono VI) es para SSATBB. La *Missa Defunctorum* (SATB), al final, se ajusta modalmente al tono de los respectivos *initia* del canto llano.

El volumen dos de la disertación de Druessedow incluye transcripciones modelos de cada una de estas Misas (comienzan en páginas 13, 52, 87, 129, 168, 208, 265, 325), seguidas de siete cánones basados en los motivos principales de cada una de las siete Misas Marianas.

Resulta increíble que la existencia de esta disertación de 774 páginas de trabajo meticuloso sea completamente ignorada, tres años más tarde, en la subsiguiente disertación para Ph.D. sobre Torres, "Life and Works of Joseph de Torres y Martínez Bravo", de 270 páginas, de Ivonne Levasseur-de Rebollo, completada en 1975 en la Universidad de Pittsburgh, número de orden 76-14149. Su autora es tan negligente, que el nombre de Lope de Vega aparece como "Vegá", el de Jorge de Guzmán se transforma en "Jorgé de Guzman", Gavaldá en "Guavaldá", Agulló en "Aguiló", y Mariano Soriano Fuertes es citado como Soriento-Fuertes, autor de la *Historia de la música española desde la venidad [sic] de los Fenicionos [sic] al año de 1850*. De comienzo a fin esta disertación abunda en errores de transcripción, fechas equivocadas y faltas de ortografía en castellano, latín e inclusive en inglés. No obstante, un lector no familiarizado con el tema podría preferir el talento de esta autora por las grandilocuentes y precipitadas generalizaciones, al cuidadoso control ejercido por Druessedow. Según ella, Torres es-

* Véase John Druessedow, Jr., "Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII, de José de Torres y Martínez Bravo", RMOH. XXIX/132 (octubre-diciembre, 1975), pp. 40-55, N. de la R.

cribió un total de 20 Misas, sin importarles titularlas como: *gloriae Virginis Mariae, navitatis est hodie, nunc dimitis* (compárese con la ortografía correcta de Druessedow), *sin nomen Domine, legam pone nihi Domine*, y así, sucesivamente. Proporciona, además, cifras globales especiales para los lectores superficiales, tales como 146 obras litúrgicas en latín, 15 obras devocionales, 8 obras para órgano y 4 obras seculares. Además, se digna entregar otros guarismos igualmente precisos: 6 de sus obras se encuentran en la Catedral de Grenada [sic], 2 obras están en el Instituto Nacional de Anthropología [sic] y [sic] Historia y 20 en el Catalogo [sic] de la Catedral de ciudad de México, 10 en el Convento [sic] de la Santísima [sic] Trinidad de Puebla y 1 en San Antonio Abad de Lima. Sin tomar en cuenta la información generalmente errada y agravada por atroces faltas de ortografía, el hecho de que la autora indique correctamente el número de obras que se encuentran en un determinado archivo no significa prácticamente nada, desde el momento en que no especifica de qué obras se trata.

No transcribe ninguna obra de Torres en su totalidad, pero llena las páginas 91 a la 264 con incipits sin ninguna especificación del archivo en que se encuentran (más de la mitad de los incipits que han sido revisados adolecen de errores de transcripción). Su síntesis de las publicaciones teóricas de Torres puede ilustrarse con los siguientes extractos: "Su primera publicación fue una reedición de los *Fragmentos músicos*, de Pablo Nazarre [sic] publicados por primera vez en Zaragoza en 1683. Este libro fue un 'best seller'. Influenciado por Zarlino, explica el valor de la música, junto a la teoría, armonía y contrapunto". Para ella la obra maestra de Torres son sus *Reglas de acompañar* (1702, 1736). Ella las califica como "la mayor contribución de Torres a la música española, porque asocia lo antiguo con lo nuevo y pone al día la música española. Introduce el *basso continuo* y la tonalidad moderna del modo mayor-menor". Su aprobación de Torres por haber supuestamente adoptado la práctica italiana "moderna" está en íntima relación con su suposición de que las prácticas y tradiciones musicales españolas del siglo XVII eran esencialmente inferiores, y que, por lo tanto, Isabel Farnese le hizo un favor a España al importar compositores del calibre de Falconi, para que dominaran altaneramente a los compositores nacidos en España.

En contraste con esta degradante disertación que puede hacer mucho daño, principalmente en su anunciada versión de enciclopedia, Mary Allen Sutton enfoca al barroco español con mucha mayor simpatía en "A Study of the Seventeenth-Century Iberian Organ Batalla: Historical Development, Musical Characteristics, and Performance Considerations", disertación para el D.M.A. (Doctor en Artes Musicales), 1975, Universidad de Kansas, número de orden 76-16689. Incentivó su interés el hecho de escuchar la gra-

bación en disco de E. Power Biggs de la así llamada *Batalla I Imperial*, de Juan Cabanilles, de la edición de su Opera Omnia publicada por Higinio Inglés, II, 102-108. Esta es la más breve de las seis composiciones de batalla escritas por Cabanilles: *Tiento de batalla partido de mano derecha* (Tono 6, 156 compases, I, 130-140), *Tiento de Batalla* (Tono 8, 195 compases, II, 170-181), *Batalla I Imperial* (Tono 5, 129 compases), *Batalla II* (Tono 5, 238 compases, II, 109-119), *Tiento partido de mano derecha de clarins* (Tono 5, 160 compases, III, 123-131) y *Tiento de batalla, punt baix* (Tono 5, 139 compases, III, 132-137). No sólo es la más corta, sino que la menos característica en términos modales. Además, Mary Jane Corry, después de estudiarla, descubrió que ha sido atribuida a dos compositores diferentes, lo que destaca en su disertación para el Ph.D. completada en 1966, en la Universidad de Stanford, "The Keyboard Music of Cabanilles: A Stylistic Analysis of the Published Works", número de orden 66-06331, y en un artículo derivado de la disertación, "A Spanish Austrian Battle", *Music / The A.G.O. [Asociación Norteamericana de Organistas] and R.C.C.O. [Colegio Real de Organistas de Iglesia] Magazine*, 4 (marzo, 1970), 34-36. Una obra virtualmente idéntica fue publicada como perteneciente a Johann Kaspar Kerll en su *Ausgewählte Werke, Erster Teil* (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, XI/ii [Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901]), 47-50. Sutton acota a modo de síntesis (página 64):

"La *Battaglia* de Kerll aparece por primera vez en un manuscrito fechado en 1675 que incluye toccatas, canciones y otras composiciones para teclado. Después de publicar su *Modulatio Organica* (1686), Kerll agregó un apéndice con incipits temáticos de sus composiciones inéditas, incluyendo en la lista a la *Battaglia*. Bajo el título *Feld/Schlacht*, esta misma obra es atribuida a un compositor anónimo en un manuscrito vienés. En su análisis de los diferentes manuscritos, Friedrich Riedel [*Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel*, Bd. 10 (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960), pp. 78, 136-137, 140], incluye a la *Battaglia* en el grupo de obras escritas por Kerll antes de 1675, es de la opinión que estas últimas fueron reunidas con fines didácticos entre 1673 y 1675, cuando Kerll se desempeñaba más bien como profesor que como *Kapellmeister* en la corte de los Habsburgo de Viena".

¿Dónde deja a Cabanilles esta larga discusión? ¿Los amanuenses responsables de las copias españolas consultadas por Inglés sobre la *Batalla I Imperial* plagiaron a Kerll, o bien, viceversa? Corry no se pronuncia por ninguna de estas dos alternativas. Citemos sus propias palabras "A Spanish-Austrian Battle" (p. 35):

“Los manuscritos de Kerll y Cabanilles pueden haber llegado a territorio extranjero para integrarse a un repertorio foráneo a través de dos vías por lo menos: desde Valencia a Viena, gracias a Leopoldo I (1640-1705), o desde Viena o Munich a España, gracias a Marianna (1667-1740) [prima de Leopoldo I y esposa de Carlos II de España]. A pesar de que cualquiera conclusión sería una mera conjetura, ¿qué evidencias existen en la música misma para individualizar al auténtico compositor? Irónicamente, la *Batalla I Imperial*=*Battaglia* se diferencia de las restantes obras de *ambos*, Cabanilles y Kerll. De hecho, un estudioso familiarizado con las obras de teclado de estos dos compositores, podría pensar que no pertenecen a ninguno de ellos. En algunos aspectos está más emparentada con la obra de Cabanilles, mientras que en otros tiene que ver con la música de Kerll. Las razones que se podrían esgrimir en favor de Kerll o Cabanilles se equilibran mutuamente”.

Volviendo a Sutton, demuestra un excelente manejo de la bibliografía sobre Cabanilles, tanto en inglés como en alemán, aprovechando muy bien a Willi Apel, “Die spanische Orgelmusik vor Cabanilles”, *Anuario Musical*, XVII (1962), 15-30; Murray Bradshaw “Juan Cabanilles The Toccatas and Tientos”, *The Musical Quarterly*, LIX (abril, 1973), 285-301; Gotthold Frotzcher, “Der ‘Klassiker’ Cabanilles”, *Anuario Musical*, XVII, 63-72; Arsenio García Ferreras, *Juan Bautista Cabanilles: Sein Leben und sein Werk (Die Tientos für Orgel)* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1973), aprovechando además muchas otras publicaciones conocidas inglesas y alemanas.

Por otro lado, su conocimiento del castellano es deficiente, un ejemplo bastará para demostrarlo. En página 23 cita una nota del *Tiento tercero de sexto tono*, de Correa de Arauxo (*MME*, VI, 129) que dice así: “Ut, y fa, por fefaut sobre la primera parte de la Batalla de Morales; en el qual se a de llevar el compás como se a declarado, en el segundo tiento de cuarto tono por elami, a modo de canción. El genero de diapasón es el mismo de los próximos passados”. Su traducción (incluyendo vocablos españoles para los que no encontró el equivalente en inglés), dice así*: “En el tono de fefaut. Se basa en la primera parte de la *Batalla*, de Morales. El *compás* debe pulsarse de la manera explicada anteriormente para el segundo tiento en el cuarto *tono* elami, a modo a [sic] *canción*. Su *género* es el grado siguiente de mayor dificultad”.

En página 22 demuestra su ignorancia sobre información básica de la biografía de Correa de Arauxo. No es pertinente detallar otros errores reveladores de ortografía, acentuación y uso del idioma (como Oñata en vez

* “In the key of fefaut. It is based on the first part of the *Batalla* of Morales; the beating of the *compás* is the same as previously explained with the second tiento of the fourth *tono* elami, a modo a [sic] *canción*. Its *género* is the next step more difficult”.

de Oñate, Jorgé en lugar de Jorge, además del ordenamiento alfabético de algunos nombres en la bibliografía, partiendo del apellido materno, como en el caso de Calo, en lugar de López Calo). Pero su bibliografía incluye un par de disertaciones que merecen ser mejor conocidas entre los hispanistas, la de Theodore McKinley Jennings, Jr., "A Study of 503 Versos in the First and Second Volumes of Antonio Martín y Coll's 'Flores de música'", disertación de Ph.D de la Universidad de Indiana, 1967, número de orden 68-02307; y de James Wylly, "The Pre Romantic Spanish Organ: Its Structure, Literature and Use in Performance", Universidad de Missouri, Ciudad de Kansas, D.M.A., 1964, número de orden 67-10113.

Después del estudio de Sutton acerca de la batalla para órgano, la siguiente disertación que lógicamente debe ser leída por aquellos que busquen las raíces de las composiciones de batallas ibéricas para teclado, es "Parody and Symbolism in Three Battle Masses of the Sixteenth Century", de Henry Edwin Gudmundson, disertación de Ph.D. de la Universidad de Michigan, 1976, número de orden 76-19147. No obstante, su autor también da muestras de un conocimiento insuficiente del castellano, al escribir "libra" en vez de "libro"; "Philippo Pedrell" en lugar de "Felipe Pedrell", y "Bogotá" y no "Bogotá". Tampoco inspiran confianza su ortografía y acentuación al cometer errores tales como *Review de Musicologie* [pág. 350], *Société francoise, Genève, delle opera*, y otras. Otra seria falla de este trabajo es el desconocimiento de la autorizada disertación de Ph.D., en tres volúmenes, de Luis Félix Merino, "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)", Universidad de California en Los Angeles, 1972, número de orden 72-23786. Gudmundson transcribe la *Missa De la batalla escoutez* (CCATB), en páginas 297-348 de su disertación de 355 páginas, como si fuera el primero en transcribir esta espléndida obra en cinco partes, publicada por primera vez en el *Missarum liber secundus Francisci Guerreri in alma ecclesia hispanensi portionarii, et cantorum praefecti* (Roma: Ex Typographia Domenici Basae, 1582). La analiza en páginas 132-196, sin tomar en cuenta que cuatro años antes Merino había presentado un enfoque profundo de la estructura y significado de la misma obra. Puede ser que la demora para completar su disertación —Gudmundson había cumplido los 49 cuando la terminó, porque durante años tuvo que dedicarse a la docencia en Concordia College en Ann Arbor, Michigan— explique su falta de conocimientos de trabajos anteriores en esta área.

Su método es novedoso. Después de haber establecido la tesis de que la chanson modelo de Janequin, editada por primera vez en 1528, *La Guerre* (que se inicia "Escoutez tous gentilz Galloys la victoire du noble roy François") —no empaña o eclipsa en absoluto las Misas Parodias basadas en ella— tales como *De la batalla escoutez a 5*, de Guerrero, o la *Pro victoria a 9*, de

Victoria— divide la chanson en varios incisos que tanto Guerrero como Victoria aprovecharon como material de sus misas. La otra Misa con que Gudmundson comprueba sus tesis, es la Misa *La Bataille*, del mismo Janequin (primeramente editada en Lyons, por Jacques Moderne en 1532, como la octava de las diez misas incluidas en el *Liber decem missarum*). Según Gudmundson, en 1582 Guerrero (al igual que Janequin en 1532 y Victoria en 1600), escogieron los motivos de *La Guerre* para parodiarlos con suma habilidad y cuidado tomando en cuenta invariablemente el significado alegórico y anagógico de los incisos tratados en parodia.

Una cita servirá como muestra para ilustrar el método analítico de Gudmundson. En páginas 152-154 analiza así el final del Gloria de Guerrero:

“Al analizar la *Missa La Bataille*, de Janequin, fue evidente que todas las combinaciones que el compositor realiza con material proveniente de dos o más secciones del modelo tenían por lo general un propósito extramusical. Esto significa que con frecuencia es posible discernir un mensaje o idea simbólica cuando se comparan los textos de la misa y el modelo. Esta apreciación también es valedera en el caso de la *Missa de la batalla escoutez*, de Guerrero. La última frase del Gloria reafirma la unidad de Jesucristo, el Hijo, con el Espíritu Santo en la Gloria del Padre. La frase del modelo empleada en esta sección (compases 110-126 del Gloria) fue seleccionada por Guerrero con miras a apoyar simbólicamente el significado del texto. En los compases 43-47, el texto de la chanson habla de la unidad de los soldados que se preparan a entrar al campo de batalla, y la última frase de la chanson expresa el regocijo por haber logrado la victoria. Además aparecen por una sola vez en el Cantus, compases 118-120, otro motivo melódico proveniente de los compases 13-16 de la chanson, cuyo texto hace referencia a la victoria del Rey, constituyendo una sutil referencia a Cristo, Alfa y Omega, al conjugar material del comienzo y el final del modelo.

El uso de Guerrero de estas frases específicas, de connotaciones bélicas, para expresar la unidad de la Santísima Trinidad, parece reflejar la actitud combativa de la Iglesia española del siglo XVI y su actividad misionera agresiva en el Nuevo Mundo”.

Con respecto al final del Agnus II, Gudmundson escribe (páginas 155-156): “La última frase de la chanson de Janequin celebra la pacificación política alcanzada por la victoria, la que se transforma en la interpretación de Guerrero, en un símbolo de la victoria y la paz espiritual que expresan las últimas frases del Agnus II. Guerrero maneja insistentemente un corto motivo descendente para recordar que la paz descende de Dios al hombre. Para enfatizar el sentimiento de coronación, Guerrero incluye una versión de la figura ascendente de tres notas del final de la chanson de Janequin, para cerrar el Agnus II”.

Aparte de lo que se podría decir acerca del sesgo pronunciadamente alemán del análisis de Gudmundson, similar a los elaborados análisis de las más importantes obras corales de Bach, en voga entre los numerólogos alemanes, su genuina admiración por Guerrero (un compositor que hasta ahora los alemanes habían descuidado) es maná celestial. Los sudamericanos no necesitarán nunca más justificar la temprana influencia de Guerrero en el continente, aunque Guerrero sólo tuviera parte de la profunda genialidad que Gudmundson le atribuye. Según Gudmundson, nadie superó a Guerrero en el cumplimiento de las reglas de Cerone para componer una Misa de Parodia perfecta (reglas que dedujo Lewis Lockwood en "On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music", *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, 1966, páginas 572-573). Concretamente Guerrero sobresalió en su observancia de las siguientes dos reglas no acatadas por otros: (1) los puntos cadenciales de la Misa deben elaborar materiales de la sección final del modelo en diversas formas; (2) cuánto más se elaboren los motivos internos del modelo, más loable será la Misa.

Según Gudmundson, otra prueba del genio de Guerrero, tanto o más definitiva que las anteriores, es su diestra cohesión de la totalidad de la Misa *De la batalla escoutez* por medio de un motivo unificador. Este motivo combina compases 1-6 del Superius y compases 7-9 del Bassus de *La Guerre*, de Janequin.

Las dos mitades del motivo unificador tienen el mismo contorno interválico: una tercera descendente seguida de una segunda mayor. Ambas abarcan el tetracordio superior e inferior del modo Hipolidio. En su manejo del motivo derivado, Guerrero recurre libremente a una u otra mitad del motivo unificador, de acuerdo a las necesidades de su contrapunto.

Gudmundson aporta 16 ejemplos musicales extraídos de los cinco movimientos principales de la Misa para ilustrar el tratamiento del motivo unificador. En el Gloria aparece una versión retrogradada en compases 34-40, seguida de una presentación en compases 43-47 del cantus, en la que ambas mitades del motivo unificador aparecen en diferente orden.

El tratamiento de la frase "Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus et sepultus est", compases 85-96 del Credo, demuestra la habilidad que tiene Guerrero como cantor de gran preparación para construir una línea melódica de largo aliento con los materiales más simples. Si bien la sección es esencialmente homofónica, Guerrero desarrolla con todo éxito extensas elaboraciones de la primera mitad del motivo unificador en el Cantus I y II.

A continuación Gudmundson explica cómo, de acuerdo a su opinión, Guerrero aprovecha el motivo unificador para predicar doctrinas tan abstractas como es que el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo juntos (*qui ex Patre Filioque procedit*). "Simultáneamente con toda esta actividad musical, Guerrero interpreta simbólicamente la frase que identifica el papel primordial del Espíritu Santo como Infundidor de Vida (*et vivificantem*). Las palabras de esta frase se cantan con un vivo motivo en estilo de trompeta de *La Guerre* (que se inicia en el compás 101 de Pars II)". La frase referente a la Resurrección (*et expecto resurrectionem mortuorum*) cobra un tono festivo con la fanfarria de pífanos y tambores de los compases 29-33 de la chanson de Janequin, presentada por el Cantus II en la Misa de Guerrero. Por el contrario, para las palabras *peccatorum* y *mortuorum* del Credo (compases 175-176, 179-181), Guerrero retrograda el motivo unificador.

Después de todas estas citas el método de Gudmundson debiera estar claro. Según él cada actitud de Guerrero en estos cinco movimientos principales es un testimonio del consumado artista, artífice supremo y teólogo profundo que fue. En un plano diferente, Gudmundson se demuestra no menos entusiasta con la *Missa pro Victoria*, de Victoria, la que, según él, ha sido interpretada erróneamente por los estudiosos que pretenden observar en ella un decaimiento o debilitamiento de las facultades creativas de Victoria.

Con respecto a Guerrero, Gudmundson sólo se equivoca en un pequeño detalle. En páginas 295-296 de su disertación comenta presuntos errores de corrección de pruebas de Guerrero. Según él, Guerrero coloca fuera de sitio un sostenido en el Gloria, Cantus I, compases 105:1, y después en el Agnus Dei I, Alto, 37:2. En ambos casos el sostenido precede la nota Mi. No obstante, estos dos sostenidos antes del Mi no constituyen error si se recuerda que el Mi, en ambos casos, es la nota aguda de un giro melódico constituido por Re-Mi-Re, que hubiera sido cantado Re-Mi-bemol-Re si no hubiera existido el sostenido de advertencia.

Después de Gudmundson, la otra autora que merece palmas de oro es Suzanne Gertrude Cusick (nacida en 1949), quien al igual que Gudmundson dio a su disertación para el Ph.D., un título que a primera vista no sugiere su real importancia a los hispanistas. En su excelente trabajo "Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome", University of North Carolina at Chapel Hill, 1975, número de orden 76-9231, ella sigue la huella abierta por Francesco Barberi, en su artículo "I Dorico, tipografi a Roma nel Cinquecento", *La Bibliofilia*, LXVII, (1965), 221-281, en el que publica extractos del contrato firmado el 10 de febrero de 1543 [= 1544] por Cristóbal de Morales para la impresión de su primer libro de

Misas. El contrato redactado rápidamente en italiano y luego traducido con mayor cuidado al latín, se encuentra actualmente en el Archivo Storico Capitolino, Archivo Urbano Sezione I, Vol. 135, Atti notarile Johannes de Covarruvias, folios 191-193. Cusik transcribe en páginas 324-328 este documento y lo comenta en páginas 152-163. El contrato fue descubierto por Alberto Tinto. Como una copia del *Missarum Liber primus* de 1544 de Morales tiene el privilegio de ser la primera y más conspicua obra musical polifónica impresa llegada a Hispanoamérica; las condiciones que especifica el contrato impreso fascinan muy específicamente a los especialistas de la música de Latinoamérica y de España. En páginas 152-154, Cusick resume así el contrato:

El contrato es un acuerdo entre Cristóbal de Morales, Antonio de Salamanca, Giovanni Della Gatta y Valerio Dorico para la impresión de un libro de Misas [*Liber primus*, de Morales]. Fechado 10 de febrero de 1543 = 1544, el contrato pide que se cumplan todas las cláusulas antes de julio de 1544, o sea dentro del lapso de seis meses. Sobreviven dos versiones del contrato: una escrita en italiano hecha rápidamente y casi ilegible (presumiblemente el borrador), la otra escrita cuidadosamente en latín legal del siglo dieciséis (presumiblemente la versión preparada para la firma).

Morales, el compositor-*autore*, queda obligado por este contrato a cumplir varias obligaciones onerosas: (1) él deberá entregar al impresor [Valerio Dorico] una buena copia de su música "lista para su impresión"; (2) tiene que obtener la licencia para imprimir y una exención de diez años valedera para el Reino de Nápoles, la República de Venecia y también para los Estados Papales; (3) debe pagar el papel de 250 de los 525 libros que se imprimirían; (4) deberá pagar todos los costos de impresión de esos 250 ejemplares; (5) si desea ilustraciones o decoraciones en la obra, deberá cancelar su costo total en los 525 ejemplares; (6) deberá corregir personalmente las pruebas o bien seleccionar a alguien que lo haga corriendo con todos los gastos.

Morales, como compensación recibirá 275 ejemplares, 50 de los cuales podrá vender en Italia, pero siempre que estas ventas no se hagan a través de ningún comerciante o librero; deberán ser independientes.

Como *editori*, los libreros Antonio de Salamanca y Giovanni Della Gatta aceptan responsabilidades mucho menores. Toman la obligación de pagar por el papel y costos de impresión del tiraje —en otras palabras de 275 de los 525 que se imprimirán— recibirán 250 ejemplares del libro con la única condición de que ninguno de ellos puede ser vendido en España.

Dorico, que en el contrato figura como mero tipógrafo, es el que asume los menores riesgos. Su responsabilidad se limita a imprimir 525 ejemplares del libro de Morales en julio de 1544, en *carte reale* cuyo precio es de 14 *giulii* la resma.

Para realizar el trabajo, Morales ya le había avanzado la suma de 400

giulii en oro para que lo iniciara. Junto a los *editori* adquiere además la obligación de reembolsar a Dorico todos los otros costos de impresión y papel. Morales también se compromete a garantizar el pago de cualquier gasto suplementario, liberando así a Dorico de toda inversión en la empresa.

Las marcas de agua demuestran que el papel usado en ambos libros de Misas de Morales de 1544 provienen de Fabriano (página 108). En cada uno de los libros de Misas de Morales de 1544, los tipos de madera usados por Dorico para imprimir la letra inicial K (Kyrie), al comienzo de la voz soprano, dejan un espacio para ilustraciones intercambiables bajo la giba de la letra K. Tanto Dorico como Morales lograron, a lo largo de toda la obra, colocar ilustraciones estrechamente relacionadas con el título del *cantus prius factus* (página 111). Dorico eligió como modelo para las Misas de Morales el *Liber Quindecim Missarum* (RISM 1516/1), dedicado al Papa León X, impreso por su antecesor en Roma, Andrea Antico, cuyo tiraje fue de 1000 ejemplares, tanto para el tamaño de la página (28.5 por 43.3 cm), como para el tipo del texto (rotunda gótico) y el diseño de las páginas. El reducido tiraje de las Misas de Morales de 1544 explica la demanda de una segunda edición de cada libro realizada en Lyon por Jacques Moderne (libro I, 1545; libro II, 1551). La impresión realizada por Moderne era tan similar a la de Dorico que Felipe Pedrell equivocó una copia de Barcelona del libro I, de Moderne, por la de Dorico (página 114). Samuel Pogue, *Jacques Moderne, Lyons Music Printer of the Sixteenth Century* (Ginebra, 1969), página 44, realizó una valiosa comparación de dos páginas análogas de las ediciones de Dorico y Moderne del libro I de Morales.

Cusick se equivoca (página 114) al escribir: "Moderne editó dos libros de Misas de Morales al año de haberse realizado la edición romana". RISM, A/I/6 (1976) la contradice al dar la fecha de 1546 para el libro I y 1551 [1552] para el libro II. No obstante, su disertación mantiene un tan alto nivel que su trabajo es específicamente valioso. El índice, los otros apéndices y la bibliografía (páginas 177-354) también merecen elogios suplementarios.

Robert Stevenson