

**Modalidad y tonalidad en la España del primer Setecientos:  
la renovación de la teoría musical a través de Lorente, Torres y Tosca**

**Modality and Tonality in Early Eighteenth-Century Spain:  
the Renewal of Musical Theory through Lorente, Torres, and Tosca**

**Antonio Fernández Caballero**

Universidad de Castilla-La Mancha

[tonifernandezcaballero@gmail.com](mailto:tonifernandezcaballero@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8283-1699>

**RESUMEN**

El presente trabajo analiza la evolución de la teoría modal en el ámbito hispánico entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, a partir del estudio comparado de los tratados de Andrés Lorente, José de Torres y Tomás Vicente Tosca. Partiendo del marco conceptual de la modalidad gregoriana y de su adaptación a la práctica del canto de órgano, se examinan las distintas formulaciones teóricas y prácticas que articulan la transición hacia un pensamiento pretonal. El análisis pone de relieve cómo la reorganización de los tonos responde tanto a la persistencia de estructuras modales heredadas como a las exigencias funcionales de la práctica musical barroca. Asimismo, se evidencia un proceso gradual de reformulación modal que anticipa el desarrollo posterior de los modos mayor y menor.

**Palabras clave:** teoría modal, canto de órgano, tratadística musical, Barroco español, siglos XVII-XVIII.



**ABSTRACT**

This article examines the evolution of modal theory in the Hispanic world between the late seventeenth and early eighteenth centuries, based on a comparative study of the treatises by Andrés Lorente, José de Torres, and Tomás Vicente Tosca. Starting from the conceptual framework of Gregorian modality and its adaptation to the practice of organ-accompanied chant, the study analyses the various theoretical and practical formulations that articulate the transition toward pre-tonal thinking. The analysis highlights how the reorganisation of tones responds both to the persistence of inherited modal structures and to the functional demands of Baroque musical practice. It further reveals a gradual process of modal reformulation that anticipates the later development of the major and minor modes.

**Key Words:** modal theory, organ-accompanied chant, musical treatises, Spanish Baroque, seventeenth–eighteenth centuries.

Fernández Caballero, A. (2026). Modalidad y tonalidad en la España del primer Setecientos: la renovación de la teoría musical a través de Lorente, Torres y Tosca. *Cuadernos de Investigación Musical*, (26), pp. 5-33.

**1. INTRODUCCIÓN**

Desde principios del siglo XVII al menos, comienzan a percibirse indicios de cambio en la concepción y aplicación de la teoría modal dentro del ámbito de la polifonía europea, influenciada principalmente por las corrientes estilísticas y teóricas procedentes del Barroco italiano (y en el caso hispano, por la consolidación progresiva y mantenida en el tiempo de la práctica de la policoralidad). Sin embargo, debido al fuerte arraigo del elemento eclesiástico como principal promotor y mecenas de la creación musical —más reacio a introducir innovaciones en las normas que la regían—, estos cambios no llegaron a manifestarse de manera fehaciente en España hasta mediados de siglo.

En este proceso de transición, una de las figuras más representativas del cambio desde principios del siglo XVIII, en el marco eclesiástico (aunque también en el áulico y civil), fue José de Torres (\*1670; †1738), cuya labor como teórico musical, compositor, organista, editor (empresario) e impresor resulta fundamental. En esta ocasión, se presentará especial atención a su tratado *Reglas generales de acompañar* (1702), pues constituye uno de los testimonios más claros de la asimilación de los que serán los nuevos principios modales en el entorno hispánico.

No obstante, para comprender plenamente el alcance de esta transformación conviene atender también al precedente de Andrés Lorente (\*1624; †1703), cuyo tratado *El porqué de la música* (1672), uno de los más ampliamente manejados en los territorios hispánicos desde

su aparición, da testimonio de la recepción de estas ideas —aunque de manera aún incipiente— en el contexto hispánico durante el reinado de Carlos II.

El análisis comparativo de ambos autores permitirá, por tanto, comprobar el proceso de renovación que, iniciado tímidamente en España a finales del siglo XVII, se consolida con mayor firmeza a comienzos del siglo XVIII en la obra de José de Torres, poniendo de manifiesto una nueva concepción armónica y teórica en el Barroco español. Este proceso se observa asimismo, desde un enfoque más especulativo, en otros discursos teóricos de comienzos de siglo, como el desarrollado por Tomás Vicente Tosca en su *Compendio mathematico* (1709)<sup>1</sup>.

## 2. MARCO MODAL Y LITÚRGICO: DE LOS MODOS GREGORIANOS A LOS TONOS DE CANTO DE ÓRGANO

Hoy en día pueden encontrarse una amplia bibliografía que aborda con rigor y precisión la evolución del pensamiento modal en España durante el Barroco, período en el que se produce el tránsito de los modos eclesiásticos, heredados de la tradición gregoriana, a los denominados «tonos de canto de órgano», característicos del período Barroco español. Entre estos trabajos destacan las publicaciones realizadas en los últimos años por José Vicente González Valle (1991, pp. 133-155; 1992), Cristóbal Luis García Gallardo (2010, pp. 84-100), Antonio Ezquerro Esteban (2017a, pp. 29-44; 2017b, pp. 166-207; 2020a, pp. 136-234; 2020b, pp. 53-108), Alfredo Personat Remolar (2012; 2013a, pp. 231-262; 2013b; 2014, pp. 53-80; 2022) y Mercedes Sánchez Lucena (2018), así como las aportaciones desarrolladas en mi propia tesis doctoral (Fernández Caballero, 2025). En estos estudios se expone con mayor amplitud dicha transición, que se sintetiza a continuación a modo de contextualización previa antes de abordar el desarrollo principal de este artículo.

La transición hacia esta nueva organización tonal se sustenta en dos pilares fundamentales: los modos gregorianos y los tonos salmódicos. Por un lado, los modos gregorianos constituían estructuras modales de ocho notas (diapasón), empleadas tradicionalmente como guía en la composición polifónica; por otro, los tonos salmódicos eran fórmulas fijas utilizadas para la entonación de los salmos dentro del canto llano.

---

<sup>1</sup> Conviene precisar que el ejemplar utilizado para este artículo es el conservado en la Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, correspondiente a la segunda edición, publicada en Madrid por Antonio Marín en 1727.

## ANTONIO FERNÁNDEZ CABALLERO

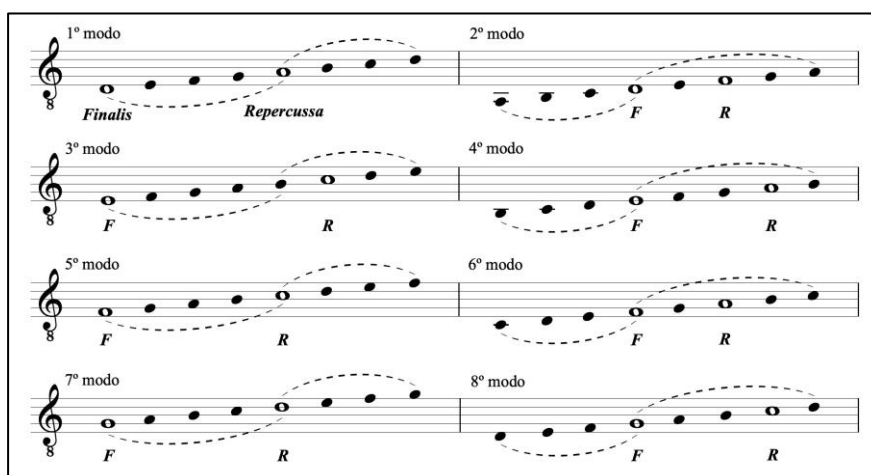


Fig. 1: Modos gregorianos.  
(Elaboración propia).

Las fórmulas salmódicas se organizaban, por lo general, en ocho tonos, con la excepción de un noveno, conocido como el «tono peregrino», cuya característica distintiva —y que, además, le confería un carácter particular— consistía en el descenso de un tono en su tercera de recitación. Estos tonos comprendían diversos elementos funcionales: una *intonatio* (entonación inicial); una *flexa* (inflexión intermedia empleada únicamente en versículos largos); la *mediatio* (pausa o división central que estructuraba el versículo en dos mitades); y la *terminatio* (formula final de cierre). Además, la recitación principal se realizaba sobre una nota constante, denominada *repercussa* o *ténor*, que actuaba como eje tonal.

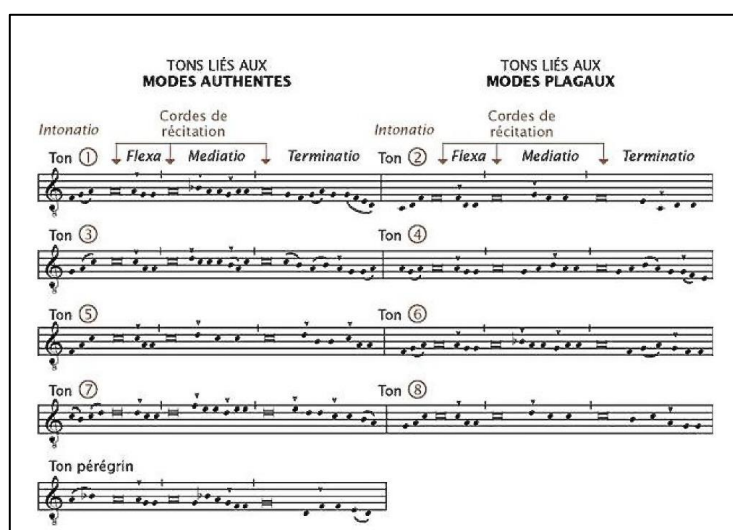


Fig. 2: Tonos salmódicos.  
(Abromont y Montalembert, 2001, p. 306).

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

La aplicación de esta fórmula no era exclusiva de los salmos, como su nombre podría sugerir, sino que también se empleaba en otros cantos litúrgicos, concretamente en los tres cánticos evangélicos o *cantica*: el *Magnificat* (o cántico de la Virgen, correspondiente a la hora canónica de vísperas), el *Benedictus* (o cántico de Zacarías, para la hora canónica de laudes) y el *Nunc dimittis* (o cántico de Simeón, para completas). No obstante, presentaban ciertas variaciones, como, por ejemplo, que en los salmos la entonación se utilizase únicamente en el primer versículo y en los cánticos reaparecía en cada uno de ellos.

Con el transcurso del tiempo, y en parte debido al creciente protagonismo del órgano en el ejercicio litúrgico —que se alternaba con el canto—, algunos tratadistas comenzaron a omitir la descripción teórica de la *intonatio*, puesto que consideraban de mayor interés el conocer las fórmulas cadenciales al final de cada hemistiquio. Ello les permitía poder realizar una resolución musical adecuada durante la alternancia instrumental con la voz.

A pesar de las similitudes entre los tonos salmódicos y los modos gregorianos —como el hecho de compartir la misma nota de repercusión—, existían diferencias notables entre ambos, especialmente en su extensión, en los intervalos o las notas finales —como, en particular, las finales de los modos 3º, 5º y 7º—. Esta diferencia se debe a razones funcionales y no modales, ya que, al situar los tonos salmódicos entre antífonas, requerían fórmulas melódicas de cierre que enlazaran correctamente con la antífona siguiente —denominadas «diferencias»—. Por ello, la elección de estas «diferencias» respondía a un criterio melódico y no a una lógica modal, lo que propició y consolidó, finalmente, en la práctica combinada de canto llano y el canto de órgano, una única fórmula (*terminatio*) para cada tono salmódico, facilitando así su aplicación tanto litúrgica como organística.

En este contexto, aunque de forma necesariamente sintética para no extenderme en exceso en esta contextualización, pueden considerarse los tonos barrocos como una evolución o, en algunos casos, como una abstracción de los antiguos modos gregorianos. Alguno de ellos, como el 1º, 4º o 6º —este último frecuentemente asociado al uso del Si bemol—, conservan determinadas similitudes con los finales modales tradicionales, mientras que otros, como el 3º y 7º, presentan estructuras que difieren notablemente del sistema modal anterior.

En definitiva, la modalidad barroca puede concebirse como un sistema híbrido de elementos heredados y adaptados, tanto en sus prácticas armónicas como estructurales, pues en ella se produce una ruptura de los principios fundamentales del sistema modal medieval y renacentista. Así, se consideran como modos «naturales» algunos que, en realidad, son transportados —como el 2º, 5º y 8º—, o bien se recurre al uso de alteraciones en la armadura o en los intervalos modales —como sucede en el 5º y 6º—. Todo ello sugiere un proceso de transformación en el que los llamados «tonos de canto de órgano» constituyen una reelaboración funcional de los modos eclesiásticos, adaptada a las necesidades de la música litúrgica y, especialmente, de la práctica organística. Este cambio supuso un punto de inflexión en la teoría musical, al establecer un sistema que, si bien conservaba ciertas referencias modales, respondía a criterios más próximos a la organización tonal barroca. En

este marco cobra especial relevancia el pensamiento teórico de tratadistas como Andrés Lorente, José de Torres o Tomás Vicente Tosca, que analizaré a continuación.

### 3. MODALIDAD Y TONALIDAD EN EL TRÁNSITO AL SIGLO XVIII

#### 3.1. ANDRÉS LORENTE Y LA SISTEMATIZACIÓN TRADICIONAL DE LA MODALIDAD EN *EL PORQUÉ DE LA MÚSICA* (1672)

Para comprender mejor el proceso de transición que se manifiesta en la obra teórica *Reglas generales de acompañar* (1702) de José de Torres (\*1670; †1738), resulta conveniente analizar uno de sus principales precedentes: *El porqué de la música* (1672) de Andrés Lorente (\*1624; †1703).

El organista y comisario del Santo Oficio de la Inquisición, Andrés Lorente, escribió una de las obras teóricas más significativas del Barroco español. Su tratado fue concebido con el propósito de ofrecer un manual de formación integral para músicos y futuros maestros de capilla, como se refleja en su división en cuatro libros —canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición—, con una clara finalidad pedagógica, además de proporcionar fundamentos teóricos y «consejos» prácticos para opositores, intérpretes y cantores.

La reflexión especulativa se combina con la enseñanza práctica, pues Lorente muestra un notable interés por la fundamentación científica de la música, la teoría heredada de los antiguos y las técnicas interpretativas contemporáneas, que ilustra con numerosos ejemplos. En definitiva, *El porqué de la música* constituye una síntesis de la técnica y la estética musical de su tiempo, tanto por su amplitud conceptual como por la forma en que presenta su contenido, acompañado de abundantes citas marginales y referencias a autores coetáneos. Así, se erige como una fuente de primer orden para el estudio de la teoría y la práctica polifónica del Barroco español.

En lo que respecta al tema que nos ocupa en este artículo, se analizarán los capítulos del «primer libro», dedicado al canto llano, en los que se aborda la cuestión de la modalidad. Aunque en capítulos anteriores —como en el XV, donde se menciona de manera «rápida» que los términos tono, composición o modo equivalen a la escala modal, o el XIX, en el que define el diapasón como «continente» e incluye la explicación de que, en sí misma, la 5ª y la 4ª darán posteriormente origen a los modos—, no será hasta el capítulo XXXIX cuando Lorente profundice realmente en la modalidad.

En el capítulo XXXIX, «Ay ocho tonos en el canto llano» (pp. 56-58), como su título sugiere, Lorente indica que existen ocho modos en el canto llano, cuyos nombres son: primero, segundo, tercero, cuarto, quinto, sexto, séptimo y octavo. Asimismo, señala que cuatro de ellos son «Maestros» —el primero, tercero, quinto y séptimo— y los otros cuatro «Discípulos» —el segundo, cuarto, sexto y octavo—. Añade que estos modos «fencen [en] quatro Signos de la Mano» y que en cada uno de dichos «signos» (notas) hay dos modos: un maestro y un discípulo.

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

Lorente continúa aclarando esta correspondencia: el primero y el segundo «fenece en DelaSolre, grave», es decir, ambos tienen como *finalis* la nota re grave. Para explicar esta relación, precisa que los modos discípulos se componen de una cuarta por debajo de su respectivo maestro, aunque compartan la misma *finalis*. Así, el primer modo (maestro) abarca el *diapasón* de re a re, mientras que el segundo (discípulo), se extiende de la a la, compartiendo ambos la *finalis* en re.

De manera análoga, el tercero y el cuarto concluyen en «Elami, grave» (mi); el quinto y el sexto en «Fefaut, grave» (fa); y el séptimo y el octavo en «GeSolreut, agudo» (sol). Finalmente, Lorente aclara que, si algún canto no termina en una de estas cuatro notas finales (re, mi, fa o sol), se considerará un modo irregular. No obstante, dicho canto seguirá perteneciendo a uno de los ocho modos establecidos, denominándose irregular únicamente por no cumplir la regla de finalizar sobre una de esas cuatro notas.

Antes de concluir este capítulo, Lorente añade la «Nota tercera», en la que explica la razón por la cual los «Antiguos» eligieron únicamente estas cuatro notas, cuando en realidad existían siete posibilidades. Según el autor, la causa de esta elección radica en que dichas cuatro notas permiten acomodar adecuadamente los modos, incluso los discípulos —que se componen una cuarta por debajo de sus respectivos maestros—, sin necesidad de exceder el ámbito que abarca el tetragrama en el canto llano, ya sea por debajo o por encima de este. Lorente ilustra esta explicación con el siguiente ejemplo:



Fig. 3: Ejemplo de los ocho modos de Andrés Lorente.  
(Lorente, 1672, p. 58).

En el capítulo XL, titulado «Dase regla brebe para conocer los Tonos en las Antiphonas, y en los Versos de los Introitos de la Missa» (pp. 58-63), Lorente explica que existen dos maneras de conocer el modo: una aplicable a las antífona e introito de la misa (excepto si el oficio o el introito pertenece al sexto tono), y otro para el resto de los cantos.

En las antífonas y los oficios, el modo puede determinarse por el *psalmo*. Según Lorente, el primer modo es «Re, La, en quinta», lo que significa que dicho modo concluye en re «de Delasolre» y que el salmo comienza y recita en la «de Alamire», una quinta ascendente desde su final. El segundo modo será re y fa, una tercera ascendente; el tercero, según indica Lorente, es «Mi, Fa en Sexta, desde Elami, a Cesolfaut», es decir, mi y do, una sexta ascendente; el cuarto será mi y la, una cuarta ascendente; el quinto, de acuerdo con el autor, «Fa, Fa, o Vt, Sol, en Quinta, desde Fefaut, a Cesolfaut», que corresponde a fa y do, una quinta ascendente; el sexto será fa y la, una tercera ascendente, aunque Lorente aclara que, en los oficios este modo se comporta como el quinto (fa y do, quinta ascendente); el séptimo corresponde a sol y re, quinta ascendente; y, finalmente, el octavo será sol y do, una cuarta ascendente, si bien advierte que en el octavo irregular, las notas serán sol y la, una segunda ascendente.

En este capítulo, añade la «Nota cuarta», en la que nos indica que los modos I, II, IV y VI se escriben siempre con clave de fa en tercera, y los modos III, V, VII y VIII con clave de do. En la «Nota quinta», que Lorente pone seguidamente de la anterior, comenta la controversia generada en torno a los modos V y VI y al uso del bemol, aclarando que, «modernamente», a estos modos se le añade en la armadura dicha alteración, mientras que los «antiguos» consideran que debía colocarse únicamente en los momentos necesarios para evitar tritonos u otras disonancias. Lorente apunta, no obstante, que al tratarse de modos cuya *finalis* es fa, el uso del bemol resulta bastante común; por ello, considera que ambas prácticas son correctas.

Finaliza el capítulo con una serie de ejemplos de cada uno de los modos que, por motivos obvios de espacio, no se ilustran en este artículo. No obstante, quienes deseen consultarlos pueden encontrarlos en las páginas 60 a 63 del tratado. Antes de concluir, Lorente realiza una breve explicación —acompañada también de ejemplos— sobre cómo debe iniciarse la entonación (*intonatio*) de los cánticos «de Magnificat, Benedictus, y Nunc dimittis, etc.», las cuales coinciden con las expuestas en la *Fig. 2* de este artículo, salvo por la adición de «Otra entrada de Magnificat de Octavo Tono», cuya entonación sería: fa, la, sol sol, do, do, do.

Tras abordar las reglas específicas para las antífonas e introitos, Lorente amplía su exposición en el capítulo XLI, titulado «Regla general para conocer los tonos por el ascenso, y descenso» (pp. 64-70), donde formula una regla general aplicable al resto de los cánticos. Advierte que, para que un modo sea perfecto, debe de estar compuesto por tres especies: *diapente* (quinta), *diatesarón* (cuarta) y *diapasón* (octava). Aclara que, como ya había explicado en capítulos anteriores del tratado, las consonancias en el canto llano deben ser: la quinta, formada por tres tonos y un semitono —quinta justa con cinco notas, como se conoce actualmente este intervalo—; la cuarta, compuesta por dos tonos y un semitono —cuarta justa de cuatro notas—; y la octava, integrada por cinco tonos y dos semitonos —octava justa con ocho notas—, la cual resulta de la combinación de las dos especies anteriores.

Lorente precisa que los modos «maestros» se construyen desde la nota en que fenecen (*finalis*) mediante una quinta y una cuarta ascendente, conformando así la octava del modo; mientras que los modos «discípulos» se forman por una cuarta descendente y una quinta

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

ascendente, iniciando la octava una cuarta por debajo de la *finalis*, como se puede observar en la *Fig. 1*.

Tras esta aclaración, aborda las posibles variaciones de los modos: si los modos «maestros» o «discípulos» exceden la octava por arriba o por abajo, se denominan *pluscuamperfecto*. Sin embargo, aclara que no debe entenderse esta excepción de manera estricta: un modo no se debe considerar *pluscuamperfecto* por extenderse solo una nota fuera de su octava, como sostienen algunos teóricos, sino al menos a partir de dos. Asimismo, señala que los modos que no alcanzan a completar la octava se denominan *imperfectos*. Finalmente, menciona la existencia de modos *mixtos*, aquellos que combinan en una misma composición la octava del «maestro» y la del «discípulo».

Para concluir el capítulo, antes de presentar los ejemplos contenidos entre las páginas 66 a 70, aclara que, en los modos imperfectos, para determinar si son «maestros» o «discípulos» —ya que la quinta (*diapente*) es común en ambos—, se debe contar cuántas notas asciende por encima o desciende por debajo de la quinta: si asciende más que desciende, serán «maestros»; si desciende más que asciende, «discípulos»; y si ambos movimientos estuviesen igualados, debe priorizarse la clasificación de modo «maestro imperfecto». Por último, si el modo no cumpliera su quinta, pero no descendiera ninguna nota desde su *finalis*, se considerará también «maestro imperfecto».

En el siguiente capítulo (p. 70) —que presenta un error en la numeración, al figurar como «Capítulo XLI» cuando en realidad debería ser XLII, aunque la numeración continúa correctamente en el posterior—, se aborda el tema indicado en su título: «Es conveniente que aya diversidad de tono». En este breve capítulo, el autor aclara que, aunque algunos teóricos consideran innecesarios los modos imperfectos, mixtos y pluscuamperfectos, por entender que todos pueden considerarse perfectos en el canto llano, él los juzga convenientes para mantener cierta diversidad en dicho repertorio. Por este motivo, señala Lorente, tanto los «antiguos» como los «modernos» han expuesto los diferentes tipos de modos.

El capítulo XLIII, titulado «Conviene darles nombre de numero de tonos a los Irregulares» (pp. 71-74), Lorente expone la existencia de ciertos modos que no cumplen la regla de fenecer en su *finalis*, los cuales denomina modos *Irregulares*. De manera concisa, explica que debe atenderse al ámbito y clave de la composición: si este se asemeja, por ejemplo, al del primer modo, pero concluye en una nota distinta de re, se considerará como «primer modo irregular». Como es habitual, Lorente añade una serie de ejemplos que pueden consultarse entre las páginas 71 y 72.

El capítulo concluye con la «Nota sexta», en la que, con brevedad, señala haber observado composiciones gregorianas que le proporcionan motivos suficientes para afirmar que los modos en el canto llano se pueden transportar, empleando la alteración del si bemol para que el transporte respete los «términos» del modo transportado. Añade, además, que estos modos transportados pueden presentar las mismas condiciones que los «originales», es decir, ser perfectos, imperfectos, mixtos y pluscuamperfectos. Finalmente, cierra la nota —y

con ella el capítulo— con una serie de ejemplos de dichos modos transportados, que se encuentran en las páginas 73 y 74.

El Capítulo XLIV, titulado «Conocense los Tonos en los Introitos de la Missa, por el Verso» (pp. 74-80), explica cómo el modo se reconoce en los introitos a través del verso, ya que este presenta el mismo inicio que los *Magnificat*. Dado que este aspecto ya había sido tratado en capítulos anteriores, Lorente se limita aquí a ofrecer una breve indicación y a incluir una serie de ejemplos en las páginas 75 y 76. El capítulo concluye con tres notas explicativas.

En la «Nota Septima», Lorente realiza una breve observación en la que señala que en las *cantorías* —entendidas como las fórmulas que sirven de entonación inicial, recitados, mediaciones o cadencias— no es necesario comenzar con la mediación (la *repercussa* del modo) ni con la final (la *finalis* del modo). Puede comenzar con cualquier nota, ya que, según la regla, únicamente se exige fenecer en una de las cuatro notas propias del modo (*finalis* re, mi, fa y sol). Sin venir propiamente al caso de la explicación modal que estaba realizando hasta el momento, Lorente se detiene además en la definición de *semitono mayor* y *semitono menor* (pp. 76-78), acompañada de sus respectivos ejemplos, cuestión que no es objeto del presente artículo.

La «Nota Octava» ocupa únicamente cuatro líneas en el tratado e indica que, para determinar el modo en los responsos o en los aleluyas, no debe atenderse al verso, sino al propio aleluya o al responso, ya que el modo concluye siempre en estos y no en el verso. En esta ocasión no ofrece ejemplos y pasa directamente a la última nota del capítulo, la «Nota Nona», en la que Lorente nos explica los diferentes significados de *tono*: como intervalo, como entonación, entre otros.

En esta ocasión se atenderá únicamente al que concierne al presente estudio, es decir, la explicación del tono entendido como equivalente a modo. Lorente señala que existen ocho modos, pues —según cita del papa Juan XXII— «fue cosa puesta en razon, que toda la Musica se cantasse en ocho Modos, ò Tonos; pues todo lo que se dize en Latin, tiene ocho partes de Oracion». Añade, además, que estos proceden de los griegos, y que se denominaban de la siguiente manera: el primero *Dorio*, el segundo *Hypodorio*, el tercero *Phrigio*, el cuarto *Hypophrigio*, el quinto *Lidio*, el sexto *Hypolidio*, el séptimo *Mixolidio* y el octavo *Hypomixolidio*.

El último capítulo de este tratado en el que Lorente aborda de manera detallada la explicación de la modalidad es el capítulo XLV, titulado «Propiedad de los modos» (pp. 80-84). En él comienza profundizando en lo que, en la nota anterior, solo había sido una breve alusión al nombre de los modos griegos, indicando ahora el origen de cada uno y sus propiedades. El modo *Dorico*, afirma, fue inventado en una región de Grecia cercana al lago Maliaco y se caracteriza, al igual que su gente, por ser tratable, alegre y de buena conversación; tales cualidades se atribuyen también al modo.

El segundo modo, *Hypodorio*, como sugiere la preposición griega *hypo* («sub»), es inferior al primero y, por tanto, de carácter grave. El tercer modo, *Phrigio*, inventado por Marsias Phrigio y utilizado por los habitantes de la provincia de Phrigia, refleja el temperamento de

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

su pueblo, al que Lorente describe como variable, loco y soberbio, propio de una gente guerrera; de ahí que este modo sea «provocativo a ira, terrible y espantoso».

El cuarto modo, *Hypophrygio*, procede, según Lorente, «con autoridad no ofensiva», resultando agradable cuando se canta con voces «abultadas». El quinto, *Lidio*, originario de la provincia de Lidia en Asia la Mayor —así llamada por el hijo de Hércules—, fue inventado por el Amphion y se asocia con cualidades más humanas que espirituales, al haberse usado en contextos profanos. El sexto, *Hypolidio*, se define como modo «provocador de lágrimas», usado por los antiguos en los oficios de difuntos y en composiciones de carácter tristes.

El séptimo modo, *Mixolidio* —de *mixos* («eminencia») y *lidio* («fuerte»)—, fue inventado por Temprado Iesbio; debido a su «carencia» de terceras, cuartas y quintas, requiere voces fuertes para su ejecución. Finalmente, el octavo modo, *Hypomixolidio*, mantiene, según Lorente, parentesco con todos los anteriores.

En síntesis, Lorente resume las cualidades expresivas de cada modo: el primer, alegre, provocativo, comunicativo y honesto; el segundo, grave; el tercero, terrible y airado; el cuarto, adulador y halagüeño; el quinto, sensual y proclive a la tentación; el sexto, triste e incitador de lágrimas; el séptimo, fuerte y soberbio; y el octavo, con afinidad a todos los demás. Concluye señalando que quien desee profundizar en este asunto debería consultar a fray Juan Bermudo, pues considera innecesario extenderse más en un contenido que excede las reglas básicas de la modalidad en el canto llano. El capítulo se cierra, como es habitual, con tres breves notas explicativas.

La primera de estas últimas notas es la «Nota X», en la que Lorente explica por qué algunos modos se denominan auténticos o maestros, y otros, plagales o discípulos. Los auténticos reciben este nombre porque poseen mayor «honra y autoridad» que los plagales; y se les llama maestros porque, en sus «principios», gozan de más libertad y medios que los discípulos. Además, se denominan auténticos por haber sido los primeros inventados, teniendo así más autoridad y siendo más dignos en el canto y en la «elevación en la armonía»

La siguiente nota, «Nota XI», como indica su título —«Que trata de los cuatro Terminos que ay de Puntos»—, trata brevemente, y con ejemplos, los diferentes movimientos de segunda ascendente y descendente: *remisos* cuando asciende de tono a semitono (la-sib); *intensos* cuando sube de semitono a tono (mi-fa#); *sostenidos* cuando desciende de tono a semitono (la-sol#); y *dimisos* cuando desciende de semitono a tono (do-sib).

Por último, la «Nota XI» —que presenta un error en la numeración, repitiendo la nota onceava— aborda el concepto de «guardar la cuerda», que consiste en mantener la entonación durante los cantos del oficio por parte del sochantre. Según Lorente, esto coincide con la *repercussa* de cada modo, aunque ofrece ejemplos para explicarlo: primero en la; segundo en fa; tercero en do; cuarto en la; quinto en do; sexto en la; séptimo en re; octavo en do; y un octavo irregular en la.

En conjunto, Lorente muestra en estos capítulos una visión sistemática y firmemente arraigada en la tradición modal, que combina criterios teóricos, prácticos y expresivos para definir el funcionamiento de los modos en el canto llano, así como las diversas variantes posibles que evidencian una cierta «apertura de mente» hacia la «nueva» modalidad. Aun así, queda evidenciado que la práctica musical de la segunda mitad del siglo XVII sigue articulándose en torno a la teoría de los ocho modos tradicionales, aunque marcando un punto de partida imprescindible para comprender la reformulación que experimentará cuando la teoría modal se traslade al terreno del canto de órgano.

### 3.2. JOSÉ DE TORRES Y LA REORGANIZACIÓN PRÁCTICA DE LA MODALIDAD EN LAS *REGLAS GENERALES DE ACOMPAÑAR* (1702)

Estas características permiten observar no solo el estado de la teoría modal en la segunda mitad del siglo XVII, sino también uno de los puntos de partida a partir de los cuales se articulará su posterior transformación, particularmente en el ámbito del canto de órgano. A continuación, se analizará cómo José de Torres reelabora —y en ciertos aspectos redefine— estos principios modales heredados, dando paso a un marco teórico más cercano a los planteamientos tonales emergentes.

La figura de José de Torres no adquiere relevancia por su labor como compositor y maestro de la Real Capilla, sino también por su destacada contribución a la teoría musical con su tratado publicado en 1702: *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en Canto figurado*. A pesar de ser un tratado que, como su título indica, está destinado a la música instrumental de acompañamiento, Torres añade ciertos capítulos en los que ofrece una visión clara de su concepción del sistema tonal, aplicable tanto al canto como a la música de tecla. Con ello nos proporciona un testimonio del pensamiento teórico de principios del siglo XVIII y del estado de la teoría modal en ese momento.

Asimismo, su compromiso con la difusión y consolidación de un nuevo lenguaje musical en España se hace evidente mediante esta publicación, que fue impresa en la Imprenta de Música, fundada por él mismo en 1699. Su interés por mantenerse actualizado respecto a las nuevas corrientes europeas —y por integrar influencias externas dentro del marco teórico español— se confirma con la reedición de 1736, publicada en la misma imprenta, en la cual añadió un cuarto libro: «Añadido ahora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de Musica, segun el estilo Italiano». En él expone los principios del estilo italiano, reforzando así su apertura y receptividad hacia las prácticas musicales contemporáneas.

Aunque Lorente, en el apartado destinado al canto de órgano de su tratado, no hace referencia explícita a los modos, cuando alude a la posibilidad de que existan más modos fuera de los ocho establecidos y explicados por él, señala en la *Nota Sexta* que estos pueden transportarse a la nota que se desee. Sin embargo, no menciona la posibilidad de los doce modos que teóricos anteriores ya habían expuesto en sus tratados, como Henricus Glareanus en su *Dodecachordon* (1547) o Pedro Cerone en *El Melopeo y Maestro* (1613).

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

Esta cuestión sí será abordada por Torres —aunque de manera breve—, quien afirma que en el canto de órgano pueden considerarse doce modos, dado que, según el planteamiento de dichos teóricos, de cada nota pueden derivarse dos tonos, excepto de la nota si. No obstante, aclara en el capítulo V (pp. 8-9) que, en la práctica, los ocho primeros tonos (del 1º al 8º) resultan ser los más útiles y funcionales, tanto por ser los más conocidos —pues cuentan con un repertorio propio, como es el canto llano— como por ser susceptibles de transposición, lo que permite suplir los cuatro restantes (del 9º al 12º). Esta observación coincide con lo que Lorente ya había señalado tres décadas antes respecto a los modos en el canto llano.

En su tratado, Torres nos deja entrever su interés por situar su discurso dentro de la tradición, como se evidencia en los cuatro primeros capítulos (pp. 1-8), donde expone los géneros tradicionales de la teoría musical (diatónico, cromático y enarmónico), al tiempo que prepara el terreno para desarrollar la «nueva» práctica tonal. En el capítulo VI (p. 9), inicia su explicación de la modalidad mediante una síntesis metodológica destinada a identificar el tono de una composición. Al igual que Lorente, señala que para discernirlo es necesario atender a la clave y a la nota final (*finalis*); sin embargo, aplaza su desarrollo hasta los capítulos siguientes, dedicados a cada uno de los tonos.

El capítulo VII (pp. 10-11), titulado «Que trata del primer Tono», abre la exposición detallada. Para el primer tono, Torres indica que su nota final es un re y que sus cláusulas —aunque admite que pueden darse otras posibilidades— se realizan sobre la (intermedia) y sobre re (final). En cuanto a las claves, menciona tres posibilidades, si bien indica que las dos primeras son las más comunes: la clave de fa en cuarta línea, *por natura* y sin necesidad de transporte; la clave de do en cuarta línea con si bemol en la armadura, que en las obras españolas suele transportarse una cuarta descendente, mientras que en Italia no se transporta; y la clave de fa en tercera línea, que aparece principalmente en el canto llano y el *saeculorum*, tal como se ha observado también en la explicación de Lorente. Torres concluye ofreciendo un ejemplo de entonación para el canto llano (la-la-sol-la) y otro para el *saeculorum* (la-sol-fa-la-sol-fa-mi-re), ejemplos que coinciden con los que Lorente había presentado en su propio tratado.

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Re a Re	Re	La
TONO SALMÓDICO	—	Re	La
TONO BARROCO	Re a Re	Re	La

Tabla 1: Relación entre el primer modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

## ANTONIO FERNÁNDEZ CABALLERO

En el segundo tono, expuesto por Torres en el capítulo VIII («Del segundo Tono» pp. 11-12), se aprecia ya una diferencia notable respecto a su correspondencia con el sistema modal gregoriano y con el tono salmódico descrito por Lorente. En la modalidad gregoriana, este modo se organiza con el diapasón de la a la, con *finalis* en re y *repercussa* en fa; por su parte, el tono salmódico correspondiente presenta la *mediatio* en fa y la *terminatio* en re. Torres, en cambio, ofrece aquí un tono que estaría transportado una quinta descendente y sitúa el segundo tono con su final en sol, estableciendo el diapasón de sol a sol, con si bemol en la armadura, y definiendo sus cláusulas principales sobre sib (intermedia) y sol (final). Otra diferencia significativa radica en que, mientras Lorente indica que este modo se articula sobre la clave de fa en tercera, Torres lo hace sobre la clave de fa en cuarta, también con si bemol en la armadura. No obstante, los ejemplos de entonación de canto llano (fa-fa-sol-fa) y *saeculorum* (fa-fa-mi-do-re) coinciden con los mostrados por Lorente, aunque Torres advierte que el canto de órgano se transporta una cuarta ascendente con respecto al canto llano, comenzando así en si bemol. Por último, añade una observación: si una obra concluye en si, se considerará de segundo tono por su mediación (o segundillo); mientras que, si se inicia y finaliza en sol, se tendrá igualmente por segundo tono.

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	La a La	Re	Fa
TONO SALMÓDICO	—	Re	Fa
TONO BARROCO	Sol a Sol	Sol	Sib

Tabla 2: Relación entre el segundo modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

En el capítulo IX, «Del Tercer Tono» (p. 12), observamos en la exposición de Torres que este no presenta una correspondencia directa con el modo gregoriano, aunque sí con el tono salmódico. En efecto, el sistema modal gregoriano —según vimos en Lorente— establece para este modo un diapasón de mi a mi, con *finalis* en mi y *repercussa* en do; por su parte, el tono salmódico correspondiente presenta la *mediatio* en do y la *terminatio* en la. Torres indica, en cambio, que la nota final del tono es la, resultado del transporte de mi —la *finalis* «original»— cuando se emplea alguna de las claves transportadas de do o fa en tercera. Su diapasón sería, por tanto, de la a la, y las cláusulas principales se realizarían en do para la intermedia y en la para la final, que, sin transportar, se corresponderían con las cadencias en sol y mi, respectivamente. En cuanto a las claves, mientras que Lorente afirma que en canto llano este tono aparece siempre con clave de do, Torres menciona dos posibilidades: la clave de do en cuarta *por natura* y la clave de fa en tercera, también *por natura*. Por último, los ejemplos de entonación proporcionados para el canto llano (do-do-do-re-do) y para el *saeculorum* (do-la-do-si-la) coinciden con los expuestos por Lorente.

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Mi a Mi	Mi	Do
TONO SALMÓDICO	—	La	Do
TONO BARROCO	Mi a Mi	La	Do

Tabla 3: Relación entre el tercer modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

El cuarto tono sí guarda una estrecha relación con el modo gregoriano y con el tono salmódico, salvo por una ligera variación en lo relativo al diapasón. En el capítulo X («Del cuarto Tono», p. 31 [aunque corresponde a la página 13 del tratado, debido a un error de impresión]), Torres indica que el cuarto tono tiene como *finalis* la nota mi, con su octava de mi a mi; las cláusulas principales son la intermedia en la y la final en mi. En cuanto a las claves, menciona tres posibilidades: la clave de do en cuarta con si bemol en la armadura; la clave de fa en tercera, también con si bemol —que es la que señala Lorente, aunque sin bemol en la armadura—; y la clave de fa en cuarta *por natura*. Asimismo, proporciona las entonaciones de canto llano (la-la-sol-la-si-la) y del *saeculorum* (la-la-sol-la-si-sol-mi), que coinciden con las expuestas por Lorente. Por último, Torres concluye el capítulo advirtiendo que, si una obra finalizase en la, se consideraría un cuarto tono por la mediación; mientras que, si lo hace en mi, será cuarto tono propiamente dicho.

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Si a Si	Mi	La
TONO SALMÓDICO	—	Mi	La
TONO BARROCO	Mi a Mi	Mi	La

Tabla 4: Relación entre el cuarto modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

La explicación del quinto tono se encuentra en el aún más breve capítulo XI, «Del quinto Tono» (pp. 31[13]-14). Torres indica únicamente que la nota final del tono es do —aunque a continuación mostrará la cláusula final sobre la y la intermedia en do—, con diapasón de do a do, y que sus cláusulas son en do (intermedia) y en la (final). En cuanto a las claves, que Torres menciona solo como ejemplo gráfico, son: clave de do en cuarta con si bemol en la armadura; clave de fa en tercera *por natura*; clave de do en tercera *por natura*; y clave de fa en cuarta *por natura*. Proporciona además un ejemplo de entonación del canto

## ANTONIO FERNÁNDEZ CABALLERO

llano (do-do-re-do) y otro del *saeculorum* (do-do-re-si-do-la), que coincide con el expuesta por Lorente. Concluye con una advertencia según la cual este tono también puede escribirse con la clave de do en medio sin bemol, finalizando el canto llano en do, aunque esta práctica se limita a obras de salmos compuestas sobre el *saeculorum*. En definitiva, este tono guarda una correspondencia puntual con el modo gregoriano, pues la *repercussa* o cláusula intermedia coinciden en do, mientras que en el tono salmódico coinciden tanto la cláusula final (*terminatio*) como la cláusula intermedia (*mediatio*). Sin embargo, el diapasón no coincide en ninguno de los dos sistemas: el sistema modal gregoriano se extiende de fa a fa, con *finalis* en fa y *repercussa* en do; mientras que el tono barroco se extiende de do a do, con cláusula final en la e intermedia en do. Por su parte, el tono salmódico presenta la *mediatio* en do y la *terminatio* en la, coincidiendo así en ambas con el tono barroco y solo en la intermedia con el modo gregoriano.

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Fa a Fa	Fa	Do
TONO SALMÓDICO	—	La	Do
TONO BARROCO	Do a Do	La	Do

Tabla 5: Relación entre el quinto modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

El sexto tono, capítulo XII («Del sexto Tono», p. 14), está explicado por Torres de manera muy esquemática: tiene como nota final el fa, como cláusula intermedia la y como cláusula final fa, y su diapasón ocupa la octava de fa a fa. En lo que respecta a las claves, en esta ocasión no indica nada más que el fa es su nota final tanto en la clave natural como en la que incorpora el si bemol. Añade asimismo un ejemplo —que de nuevo coincide con lo mostrado por Lorente— de entonación de canto llano (la-la-sol-la) y de *saeculorum* (la-fa-sol-la-sol-fa). En esta ocasión, coinciden tanto la cláusula final (*finalis* o *terminatio*) como la cláusula intermedia (*repercussa* o *mediatio*) en el modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco; la única excepción radica en que el modo gregoriano y el tono barroco no coinciden en la octava (diapasón), pues uno se extiende de do a do y el otro de fa a fa, respectivamente.

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Do a Do	Fa	La
TONO SALMÓDICO	—	Fa	La
TONO BARROCO	Fa a Fa	Fa	La

Tabla 6: Relación entre el sexto modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

En el capítulo XIII, «Del séptimo Tono» (p. 15), Torres vuelve a ofrecer una explicación extensa. Señala que el séptimo tono puede tener dos terminaciones: una correspondiente al «ejemplo del séptimo tono», con final en re, y otra que denomina «por clave natural», con final en la. Sus cláusulas son, para el modo que finaliza en re, la intermedia en re y la final en la; y para el modo *por natura*, la intermedia en la y final en mi. El diapasón abarca de re a re en el séptimo tono y de la a la para el modo *por natura*. En esta ocasión, respecto a las claves, Torres no ofrece ejemplos detallados, pues se limita a indicar que el séptimo tono se escribe en clave de do en cuarta y el séptimo tono *por natura* en clave de fa en cuarta. Asimismo, del mismo modo que Lorente, aporta un ejemplo de entonación de canto llano (re-re-fa-mi-re-mi) y otro de *saeculorum* (re-re-mi-re-do-si-la).

Finalmente, cierra el capítulo con una advertencia relativa a los «papeles sueltos»: el tono que comúnmente se conoce como séptimo es el que termina en re. Además, explica que, para distinguir si una voz escrita en clave de do corresponde al bajo o el tenor —clave común en ambas voces—, debe observarse lo siguiente: si el tiple en clave de do en primera actúa como tenor, parece bajo; mientras que si el tiple está en clave de sol, actúa como bajo y debe transportarse una cuarta descendente. En conjunto, el modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco coinciden en la *repercussa*; el tono salmódico y el tono barroco coinciden también en la *finalis*; mientras que el diapasón difiere entre el modo gregoriano y el tono barroco.

	OCTAVA (DIAPASÓN)	<i>FINALIS</i> / <i>TERMINATIO</i> / CLÁUSULA FINAL	<i>REPERCUSSA</i> / <i>MEDIATIO</i> / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Sol a Sol	Sol	Re
TONO SALMÓDICO	—	La	Re
TONO BARROCO	Re a Re	La	Re

Tabla 7: Relación entre el séptimo modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

Por último, el octavo tono se presenta en el capítulo XIV, titulado «Del octavo Tono» (pp. 16-17). Torres comienza señalando que este tono se puede escribir en cualquiera de las dos claves transportadas sin bemol y que se practica de dos maneras: una con final en la mediación (do) en la clave transportada, y otra correspondiente al final del canto llano, con final en sol. Precisa, además, que ambos finales se consideran como octavo tono, si bien el que termina en do se denomina «octavo» y el que finaliza en sol «octavo por el final». En cuanto a las cláusulas, presenta una intermedia sobre do y otra final sobre la; su diapasón abarcaría, en el «octavo», de do a do, y en el «octavo por el final», de sol a sol. Las claves posibles serían la de fa en tercera y la de do en cuarta. De nuevo, como se observa en Lorente, Torres ofrece un ejemplo de entonación de canto llano (do-do-do-re-do) y otro de *saeculorum* (do-do-si-do-la-sol). Concluye con una advertencia que, en esta ocasión, no se refiere específicamente al octavo tono, sino que opera como cierre general del conjunto de tonos: afirma que toda esta información resulta suficiente para los músicos prácticos que acompañen y recuerda que estos tonos pueden transportarse a todas las terminaciones imaginables, práctica que —según indica— ya realiza maestros de su época. En conjunto, el octavo tono muestra una estrecha relación entre el modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco, pues los tres coinciden en la cláusula intermedia (*repercussa* o *mediatio*) en do y en la cláusula final (*finalis* o *terminatio*) en sol, aunque difieren en el diapasón, dado que el modo gregoriano se extiende de re a re, mientras que el tono barroco lo hace de do a do.

	OCTAVA (DIAPASÓN)	FINALIS / TERMINATIO / CLÁUSULA FINAL	REPERCUSSA / MEDIATIO / CLÁUSULA INTERMEDIA
MODO GREGORIANO	Re a Re	Sol	Do
TONO SALMÓDICO	—	Sol	Do
TONO BARROCO	Do a Do	Sol	Do

Tabla 8: Relación entre el octavo modo gregoriano, el tono salmódico y el tono barroco.  
(Elaboración propia).

En conclusión, a partir de lo expuesto por José de Torres en su tratado es posible formarse una idea del proceso de transformación de la modalidad en el ámbito hispánico, fundamentalmente desde un punto de vista práctico, en coherencia con la propia finalidad del texto. Aunque en su discurso se observan todavía algunos elementos heredados del sistema modal, puede evidenciarse, no obstante, una clara reorganización funcional de los tonos, ya conforme a criterios propios del lenguaje barroco. Este planteamiento pone de manifiesto, de forma clara, la evolución del pensamiento musical en las primeras décadas del siglo XVIII.

Desde esta perspectiva, el planteamiento de José de Torres permite comprender el proceso de transformación de la modalidad fundamentalmente desde un punto de vista práctico, adaptado a las necesidades reales del acompañamiento y del canto de órgano a comienzos del siglo XVIII. No obstante, esta reorganización funcional de los tonos no se

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

produce de manera aislada, sino que encuentra su correlato teórico en otros discursos contemporáneos que abordan la cuestión desde un plano más especulativo. Entre ellos, resulta especialmente significativo el desarrollado por Tomás Vicente Tosca en su *Compendio mathematico* (1707-1715).

### 3.3. TOMÁS VICENTE TOSCA Y LA FORMULACIÓN TEÓRICA DE LOS TONOS EN EL *COMPENDIO MATHEMATICO* (1709)

Mientras que en Lorente se observa una concepción de la modalidad fundamentalmente tradicional, aunque con ciertos aspectos orientados hacia las nuevas corrientes teóricas que se desarrollarán en los años posteriores, y en José de Torres una reorganización de los tonos desde una perspectiva eminentemente práctica, ligada a las necesidades del acompañamiento y del canto de órgano —sin renunciar por ello a determinadas explicaciones de carácter teórico—, el *Compendio mathematico* (1707-1715) de Tomás Vicente Tosca y Mascó (\*1650; †1723) representa un estadio posterior en este proceso de transformación, que se aborda desde un plano más especulativo y sistemático.

A diferencia de Lorente o Torres, Tosca no fue un tratadista estrictamente musical, pues no se le conoce ninguna composición ni un desempeño como músico práctico; sin embargo, fue un erudito vinculado al movimiento de los llamados «novatores», cuya concepción de la música como disciplina físico-matemática le permitió formular un marco teórico coherente con los nuevos planteamientos armónicos del Barroco. Concebido como una obra de carácter enciclopédico y sistemático, el *Compendio mathematico* integra la música dentro de un conjunto más amplio de disciplinas científicas —pues está compuesto por veintiocho tratados—, abordándola de manera breve y técnica a través de cuestiones como la interválica, los acordes, el temperamento y la organización racional del sonido. Desde este planteamiento, la reflexión musical se aleja progresivamente de la concepción modal tradicional para avanzar hacia un modelo de pensamiento pretonal, con formulaciones que se adelantan, en algunos aspectos, a los de teóricos europeos de gran renombre<sup>2</sup>.

En este contexto, resulta especialmente significativo analizar cómo Tosca concibe la modalidad. Estos aspectos se desarrollan en el tratado VI, titulado «de la Musica especulativa, y practica» (pp. 337-490), incluido en el segundo tomo del compendio. De manera más concreta, la explicación de los modos se localiza en el libro IV, «de la musica practica», capítulo I, en diferentes proposiciones. La primera que aborda el tema es la proposición II, bajo el título «Explicanse los Modos, ò Tonos Musicos» (pp. 460-463).

En ella, Tosca comienza definiendo el modo o «Tono Musico» como una determinada disposición de «armonía», que —según señala— los griegos denominaban *tropo*. De esta manera, al existir distintas disposiciones armónicas, se derivan diferentes modos o tonos. Afirma, asimismo —siguiendo la opinión común de los autores— que estos modos

<sup>2</sup> Para una aproximación más amplia y detallada a la figura y al tratado de Tomás Vicente Tosca y Mascó, véase Ezquerro Esteban (2022).

constituyen el origen y la causa de toda la variedad armónica, en la medida en que todas las «armonías» pueden reducirse a uno de ellos.

Añade, además, que la variedad de los tonos nace de las diferentes especies de octava, las cuales se distinguen por la posición de los semitonos. Ello daría lugar, en principio, a catorce modos, puesto que existen siete especies de octavas y cada una de ellas puede dividirse armónicamente en quinta más cuarta o aritméticamente en cuarta más quinta, generando así dos armonías diferentes a partir de una misma especie de octava. Sin embargo, como indica el propio Tosca, dos de estos modos resultan «inútiles», al formarse uno sobre una quinta remisa y otro sobre el tritono, por lo que el sistema quedaría finalmente reducido a doce modos o tonos. En definitiva, se observa aquí de nuevo la formulación explícita, desde un punto de vista teórico, de la idea de los doce modos a la que Lorente alude de manera indirecta mediante el posible transporte de los ocho modos y que José de Torres ya señala en su tratado.

Esta explicación la continúa desarrollando con la exposición del orden de los tonos, cuestión que —como indica Tosca— resulta difícil de determinar debido a la gran diversidad de opiniones presentes en los distintos autores. No obstante, al tratarse de una cuestión meramente nominativa que no influye en la práctica musical, considera más adecuado ajustarse a lo que resulta más común en el uso práctico, estableciendo el siguiente orden.

Para la formación del primer tono, se debe tomar la primera especie de diapente (de re a la) y situar sobre ella la primera especie de diatesarón (de la a re), obteniéndose así el primer tono, de re a re; si, por el contrario, la especie de diatesarón se coloca por debajo de la diapente, se obtiene el segundo tono, de la a la. Este mismo procedimiento lo aplicará a la enumeración de los restantes tonos; no obstante, a modo de síntesis, puede resumirse del siguiente modo.

Mediante la segunda especie de diapente (de mi a si) y la segunda de diatesarón (de si a mi) se obtiene el tercer tono, de mi a mi, y, situando la especie de diatesarón por debajo, el cuarto tono, de si a si. El quinto tono, de fa a fa, se formaría a partir de la quinta (fa-do) y la cuarta (do-fa), mientras que el sexto, de do a do, resulta de la disposición inversa, esto es, cuarta más quinta. El séptimo tono es de sol a sol (sol-re más re-sol) y el octavo, de re a re.

A esto se añaden el noveno tono, correspondiente al ámbito de la a la, y el décimo, de mi a mi, que se diferencia del tercero en que el décimo se compone de cuarta más quinta, mientras que el tercero lo hace de quinta más cuarta. Finalmente, el undécimo abarca la octava de do a do y el duodécimo la de sol a sol, diferenciándose respectivamente del sexto y el séptimo también por el orden de las especies de quinta y cuarta. Esta explicación se ilustra mediante la siguiente imagen:

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

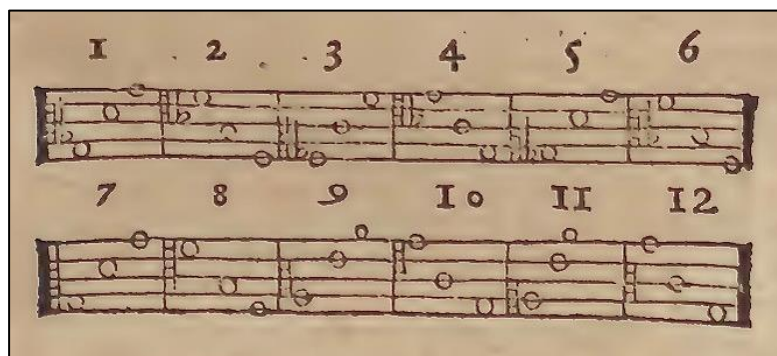


Fig. 4: Ejemplo de los doce tonos de Tomás Vicente Tosca.  
(Tosca, 1727, p. 461).

A modo de observación, en el ejemplo proporcionado por Tosca las octavas no coinciden literalmente con las descritas en su explicación teórica. Así, mientras que para el primer tono indica una octava de re a re (re-la y la-re), en el ejemplo figura la octava de sol a sol (sol-re y re-sol), con el si bemol.

Esta diferencia se debe a que, en los seis primeros ejemplos —correspondientes a los seis primeros tonos—, Tosca presenta los tonos transportados una cuarta ascendente y en la escala que denomina «b mol», es decir, con si bemol. Por el contrario, los seis ejemplos restantes coinciden ya con los tonos correspondientes a la escala de «b quadrada», esto es, sin alteraciones, cuestión que el propio autor desarrollará más adelante en su tratado.

No obstante, aunque la altura concreta de las octavas varíe, la distribución interna de tonos y semitonos —pues concibe la octava atendiendo a la disposición de estos intervalos dentro de las especies— coincide plenamente entre el tono «real» y el transportado. Para mayor claridad, y con el fin de no extender innecesariamente este punto, se presentan a continuación, de forma comparativa, los tonos en la octava «real» y los expuestos en el ejemplo, en la siguiente tabla:

## ANTONIO FERNÁNDEZ CABALLERO

	OCTAVA «REAL»	DISTRIBUCIÓN TONOS Y SEMITONOS	OCTAVA DEL EJEMPLO	DISTRIBUCIÓN TONOS Y SEMITONOS
PRIMER TONO	re a re	t-st-t-t/t-st-t	sol a sol (sib)	t-st-t-t/t-st-t
SEGUNDO TONO	la a la	t-st-t/t-st-t-t	re a re (sib)	t-st-t/t-st-t-t
TERCER TONO	mi a mi	st-t-t-t/st-t-t	la a la (sib)	st-t-t-t/st-t-t
CUARTO TONO	si a si	st-t-t/st-t-t-t	mi a mi (sib)	st-t-t/st-t-t-t
QUINTO TONO	fa a fa	t-t-t-st/t-t-st	sib a sib	t-t-t-st/t-t-st
SEXTO TONO	do a do	t-t-st/t-t-t-st	fa a fa (sib)	t-t-st/t-t-t-st
SÉPTIMO TONO	sol a sol	t-t-st-t/t-st-t	sol a sol	t-t-st-t/t-st-t
OCTAVO TONO	re a re	t-st-t/t-t-st-t	re a re	t-st-t/t-t-st-t
NOVENO TONO	la a la	t-st-t-t/st-t-t	la a la	t-st-t-t/st-t-t
DÉCIMO TONO	mi a mi	st-t-t/t-st-t-t	mi a mi	st-t-t/t-st-t-t
UNDÉCIMO TONO	do a do	t-t-st-t/t-t-st	do a do	t-t-st-t/t-t-st
DUODÉCIMO TONO	sol a sol	t-t-st/t-t-st-t	sol a sol	t-t-st/t-t-st-t

Tabla 9: Distribución de tonos y semitonos en la octava real de los tonos y en ejemplo propuesto en el tratado de Tosca.  
(Elaboración propia).

Tras esta explicación y el ejemplo con el que la ilustra, Tomás Vicente Tosca concluye la exposición de los diferentes tonos explicando por qué los dos tonos contruidos sobre la nota si no resultan adecuados. En efecto, en la octava de si a si, formada por la diapente si-fa, aparece un tritono, y en la diatesarón de fa-si una cuarta disminuida, ambas consideradas especies disonantes. Del mismo modo, en el otro tono que se compone situando la diatesarón por debajo de la diapente, de fa a fa, se produce la misma situación, por lo que Tosca no considera adecuados los tonos decimotercero y decimocuarto.

A continuación, ofrece una breve explicación de cuáles son los denominados «tonos maestros o auténticos», que identifica con los impares por tener la quinta en primer lugar, y de los «tonos discípulos o plagales», correspondientes a los pares, por tener la quinta sobre la cuarta. Considerándose auténticos a los impares por tener una mejor disposición, ya que la quinta se sitúa por debajo de la cuarta.

Tras esta breve explicación, continúa señalando que hasta el momento únicamente se han expuesto los doce tonos en escala de «B cuadrado, o dura» —esto es, sin alteraciones en la armadura y con todas las notas naturales—, pero que estos suelen transportar habitualmente a la escala de «de b mol, o blanda» —con la adición del si bemo!— una cuarta ascendente, ya que, de este modo, los transportes coinciden en la distribución de tonos y semitonos de las especies que los conforman (octava, cuarta y quinta). Esta explicación la acompaña nuevamente con el ejemplo de los doce tonos.

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

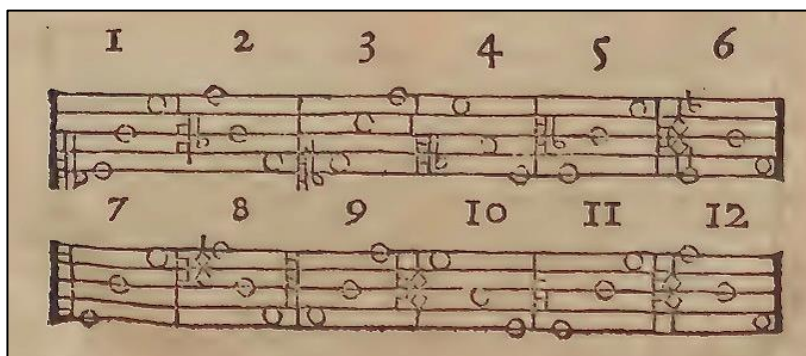


Fig. 5: Ejemplo de los doce tonos transportados de Tomás Vicente Tosca.  
(Tosca, 1727, p. 462).

Aunque Tosca indica que en este ejemplo se ha realizado dicho transporte a la cuarta, un análisis más detenido permite observar que, con respecto al ejemplo anterior (Fig. 4), esto no sucede de manera uniforme en todos los tonos, pues el quinto, sexto, séptimo, octavo, noveno y décimo aparecen transportados una quinta ascendente. Además, este procedimiento exigiría la utilización de alteraciones como el mi bemol o el fa sostenido, algo que no resultaría inusual en el contexto de la época.

Lo que sí resulta más llamativo es que, para que la distribución de tonos y semitonos coincida en el undécimo y duodécimo tonos, sea necesario añadir un si bemol, cuando Tosca, por lo general, sí lo refleja en los ejemplos que es preciso, como puede comprobarse en los correspondientes al primer hasta el sexto tono. Más significativo aún es que la única manera de que el quinto y sexto tonos coincidan con su explicación sea eliminar el si bemol que él añade en la armadura.

En la siguiente tabla puede observarse cómo, al transportar los tonos «reales» una cuarta ascendente y añadir un si bemol, estos coinciden en la distribución de tonos y semitonos; del mismo modo ocurre con los tonos propuestos en los ejemplos aportados por Tosca, siempre que a los transportados se les añadan las alteraciones adicionales necesarias (mib y fa#), única forma en que se produce una coincidencia equivalente a la de los tonos «reales».

## ANTONIO FERNÁNDEZ CABALLERO

	OCTAVA «REAL»	OCTAVA «REAL» TRANS.	OCTAVA DEL EJEMPLO (FIG. 4)	OCTAVA TRANS. DEL EJEMPLO (FIG. 5)	DIST. TONOS Y SEMITONOS
1º	re a re	sol a sol (sib)	sol a sol (sib)	do a do (sib y mib)	t-st-t-t/t-st-t
2º	la a la	re a re (sib)	re a re (sib)	sol a sol (sib y mib)	t-st-t/t-st-t-t
3º	mi a mi	la a la (sib)	la a la (sib)	re a re (sib y mib)	st-t-t-t/st-t-t
4º	si a si	mi a mi (sib)	mi a mi (sib)	la a la (sib y mib)	st-t-t/st-t-t-t
5º	fa a fa	sib a sib	sib a sib	fa a fa (sin sib)	t-t-t-st/t-t-st
6º	do a do	fa a fa (sib)	fa a fa (sib)	do a do (sin sib)	t-t-st/t-t-st-t
7º	sol a sol	do a do (sib)	sol a sol	re a re (fa#)	t-t-st-t/t-st-t
8º	re a re	sol a sol (sib)	re a re	la a la (fa#)	t-st-t/t-t-st-t
9º	la a la	re a re (sib)	la a la	mi a mi (fa#)	t-st-t-t/st-t-t
10º	mi a mi	la a la (sib)	mi a mi	si a si (fa#)	st-t-t/t-st-t-t
11º	do a do	fa a fa (sib)	do a do	fa a fa (sib)	t-t-st-t/t-t-st
12º	sol a sol	do a do (sib)	sol a sol	do a do (sib)	t-t-st/t-t-st-t

Tabla 10: Distribución de tonos y semitonos en la octava real y en su transporte, así como en los ejemplos propuestos en el tratado de Tosca.  
(Elaboración propia).

Para concluir esta proposición II, aclara que de todos los tonos expuestos a lo largo de este apartado están pensados para su uso en canto de órgano, mientras que en canto llano únicamente se emplearían los ocho primeros tonos naturales, a excepción del quinto y sexto, que también se cantaría con bemol.

En la proposición III, «Explicanse las propiedades, y efectos de los tonos» (pp. 463-464), Tosca se dedica a explicar —al igual que hace Lorente con la atribución de los afectos a cada tono por parte de los griegos— las cualidades expresivas de los tonos, aunque en esta ocasión desde un punto de vista teórico y científico. Así, como él mismo indica:

consiste el sonido en el movimiento trémulo del cuerpo sonoro, y del ayre, el qual excita semejante temblor en los cuerpos, que por su tension, y demas circunstancias están proporcionados para semejante movimiento [...] No hay duda tampoco, en que del movimiento de las fibras subtilissimas, de que se compone el cerebro, resultan diferentes movimientos en los espíritus animales; y de estos, diferentes pasiones, y adicciones del animo (Tosca, 1727, pp. 463 y 463).

En definitiva, desde esta perspectiva científica, como explica en el pasaje citado de su tratado, cada tono puede asociarse a un determinado afecto, en la medida en que la combinación de sonidos propia de cada uno produce un efecto físico en el cuerpo humano que se traduce en dichas afecciones. De este modo, establece la siguiente correspondencia: el primero sirve para expresar cosas alegres, pías y modestas; el segundo es apto para versos líricos; el tercero es severo, adecuado para expresar quejas y asuntos arduos o dificultosos; el cuarto es triste y apropiado para el llanto o para cosas funestas; el quinto es alegre y se dirige

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

a lo festivo; el sexto es también alegre y dulce, apto para expresar afectos de alegría y devoción; el séptimo es iracundo y mueve pasiones semejantes; el octavo es serio, adecuado para cosas graves; el noveno es hermoso y ameno, apropiado para asuntos suaves; el décimo, es propio de cosas arduas; el undécimo se destina a danzas y expresiones similares; y el duodécimo mueve la ira y la indignación, siendo apto para asuntos bélicos.

La siguiente proposición, la IV, «Conocer à què Tono pertenece qualquera composicion» (pp. 464-465), es la última que Tosca dedica a la explicación de las distintas cuestiones relativas a los tonos. En ella comienza señalando que muchos compositores no se ciñen al uso de un solo tono —entendiendo con ello que no respetan estrictamente las características teóricas de cada uno— en sus composiciones, lo que dificulta su identificación.

A partir de esta premisa, expone cómo puede determinarse el tono de una composición en función de los elementos que en ella se observan. En primer lugar, si la obra presenta un ámbito de octava —con la salvedad de las licencias posibles—, debe analizarse la distribución de tonos y semitonos dentro de dicha octava, pues esta será la que indique el tono al que pertenece la composición. Asimismo, señala que el tono puede reconocerse por la nota final de la pieza, teniendo en cuenta que los tonos auténticos concluyen en la nota de su octava, mientras que los plagales lo hacen una cuarta por debajo.

Tras ello, repite las notas finales correspondientes a cada tono en «B quadrado», es decir, con si natural (1º y 2º en re, 3º y 4º en mi, etc.), y en «B mol», esto es, con si bemol (1º y 2º en sol, 3º y 4º en la, etc.), cuestión que ya había expuesto con anterioridad. Por último, indica que también se deben tener en cuenta las cláusulas habituales del tono, de modo que, al escucharlas, el oído puede contribuir a la identificación del tono.

A modo de conclusión, puede afirmarse que Tosca fundamenta su planteamiento en la distribución de tonos y semitonos y que, al considerar secundaria la denominación de los tonos, adopta un orden y unas características que se aproximan más a los propuestos por Lorente que a los definidos por Torres, formulados estos últimos desde una perspectiva eminentemente práctica. Tosca ofrece así una relación de tonos basada en la disposición interna de tonos y semitonos dentro de las especies de quinta y cuarta, cuya combinación da lugar al diapasón (octava), abordando la cuestión desde un punto de vista fundamentalmente teórico.

Frente a ello, Torres se adapta a la práctica musical vigente y anticipa, desde una perspectiva aplicada, los nuevos planteamientos propios del lenguaje barroco, de modo que ambos enfoques —teórico y práctico— acaban convergiendo en resultados similares, pues la exposición de los tonos barrocos en Torres —en relación con los gregorianos— no deja de implicar un proceso de transporte orientado a facilitar la práctica de la entonación de los tonos salmódicos, basado en la misma distribución interválica que Tosca define teóricamente y que Lorente ya había expuesto de manera más superficial.

En este sentido, el acercamiento de Tosca y Torres al pensamiento pretonal resulta plenamente coherente, en la medida en que la comprensión de los tonos como estructuras definidas por la distribución de tonos y semitonos constituye la base sobre la que se

desarrollarán posteriormente el sistema tonal basado en dos modos, mayor y menor, que no dejan de ser dos estructuras interválicas que se transportan a cualquier altura posible.

#### 4. CONCLUSIONES

Aunque el número de tratados en los que puede observarse la transición del pensamiento modal en la España del siglo XVIII es amplio, los tres tratados comparados en este artículo permiten constatar de manera clara dicha evolución progresiva. Este proceso no se lleva a cabo de forma abrupta, sino que se desarrolla de manera gradual, desde una modalidad tradicional hacia un nuevo pensamiento tonal, que se manifestará de forma fehaciente a partir de mediados del siglo XVIII. Lejos de constituir un fenómeno homogéneo, esta transformación se articula en tres niveles —litúrgico, práctico y especulativo— que reflejan tanto la persistencia del sistema modal como su adaptación a las exigencias del lenguaje musical barroco. Desde esta perspectiva, puede entenderse que este cambio fue un proceso interno de adaptación de la tradición, y no una simple importación de modelos extranjeros.

En este contexto, el tratado de Andrés Lorente representa una fase aún firmemente anclada en la tradición de los ocho modos eclesiásticos, si bien introduce una cierta flexibilidad conceptual que permite comprender la evolución posterior del sistema. Su explicación, basada en criterios teóricos y prácticos, evidencia un pensamiento modal que mantiene los fundamentos medievales y renacentistas, pero que deja entrever —mediante la admisión de los posibles transportes— una incipiente reorganización funcional de los tonos.

En lo que se refiere a la aportación de José de Torres, esta resulta especialmente significativa por trasladar la herencia modal al ámbito práctico del acompañamiento y del canto de órgano. En este sentido, Torres reorganiza los tonos conforme a criterios prácticos de su tiempo, priorizando aspectos armónicos —como las cláusulas y las terminaciones— sobre la lógica modal estricta. De este modo, los tonos se definen como estructuras funcionales determinadas más por su comportamiento armónico que por su adscripción a un modelo heredado, respondiendo así a las necesidades reales de la práctica musical barroca. Su tratado se configura, por tanto, no solo como una guía práctica para los músicos de su tiempo, sino también como un testimonio elocuente de un momento de transformación en la teoría musical española, caracterizado por la coexistencia y la reinterpretación de elementos tradicionales junto a nuevas soluciones armónicas propias del Barroco.

Por su parte, el planteamiento de Tomás Vicente Tosca ofrece un estadio ulterior en esta evolución, abordando estas cuestiones desde un punto de vista fundamentalmente teórico, sistemático y racionalista. Su propuesta de un sistema basado en doce tonos, diferenciados por su distribución interválica —tonos y semitonos— dentro de las especies que conforman el diapasón (octava), sitúa su discurso en un horizonte claramente pretonal. Aunque su planteamiento teórico no está orientado directamente a la práctica musical cotidiana, su marco especulativo sustenta conceptualmente los cambios prácticos observados en Torres, permitiendo interpretar desde una perspectiva teórica los mismos procesos de reorganización funcional.

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

En conclusión, el estudio conjunto de estos tres autores pone de manifiesto cómo los tonos dejan de concebirse como estructuras rígidas para convertirse en elementos interválicos más flexibles, cuya organización permite su libre transporte. Este proceso evidencia una renovación, aunque progresiva, de la teoría musical en la España del primer Setecientos, que se puede entender como un proceso interno de adaptación y reinterpretación de la tradición modal. Esta reorganización funcional, basada en la distribución interválica, sienta las bases del futuro sistema tonal, articulado en torno a los modos mayor y menor, y permite comprender la consolidación tonal española como un proceso coherente y articulado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abromont, C. y De Montalembert, E. (2001). *Guide de la théorie de la musique*. París: Henry Lemoine.
- Cerone, P. (1613). *El Mellopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y practica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- De Torres, J. (1702). *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de Música. [2ª ed.; ...añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Musica, segun el estilo Italiano. Madrid: Imprenta de Música, 1736].
- Ezquerro Esteban, A. (2017a). Cervantes y la música en la España del siglo XVII: teoría y práctica. En G. Mauleón Rodríguez (Coord.). *Miradas al patrimonio Musical Universitario. Solfas, Letras, Figuras y Artilugios* (pp. 29-44). Puebla (México): Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Ezquerro Esteban, A. (2017b). Lo atractivo del idioma. El color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical. En A. Krutitskaya y E. A. Calderón Alcántar (Coords.). *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas* (pp. 166-207). Morelia (México): Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) – ENES (Escuela Nacional de Estudios Superiores. Unidad Morelia).
- Ezquerro Esteban, A. (2020a). Elogio de la disonancia en el Barroco hispánico, y del concepto de licencia. De las teorías en “El porqué de la música” a un “Rasgo de órgano sobre un intento cromático de Elías”. En A. Krutitskaya (Ed.). *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)* (pp. 136-234). Morelia (México): Universidad

## ANTONIO FERNÁNDEZ CABALLERO

Nacional Autónoma de México (UNAM) – ENES (Escuela Nacional de Estudios Superiores. Unidad Morelia).

- Ezquerro Esteban, A. (2020b). Un villancico para la reflexión: el teatro en el templo en el Siglo de Oro. “Jaques y valentones, y Cristo en germanía”. En M. D. Segarra Muñoz (Ed.). *Los juegos del sonido. Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda* (pp. 53-108). Madrid: Alpuerto.
- Ezquerro Esteban, A. (Ed.) (2022). *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fernández Caballero, A. (2025). *El Missarum Liber de Joseph de Torres y Martínez [de la Vega Bravo] (Madrid: Typographia Musicae, 1703): Técnica de la composición, 2 vols.* (Tesis Doctoral). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- García Gallardo, C. L. (2010). La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz, *Revista de Musicología*, (33/1-2), pp. 84-100.
- Glareanus, H. (1547). *Dodecachordon*. Basilea: Heinrich Petri.
- González Valle, J. V. (1991). Recepción del Officium Hebdomadae Sanctae de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell, *Recerca Musicològica*, (11-12), pp. 133-155.
- González Valle, J. V. (1992). *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del «cantus passionis» en las catedrales de Aragón y Castilla*. Barcelona: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Lorente, A. (1672). *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolas de Xamares.
- Personat Remolar, A. (2012). *Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el periodo ilustrado hispánico: música de tecla inédita en Villarreal (Castellón). Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, José Ferrer, et alii* (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Personat Remolar, A. (2013a). Los estilos compositivos y la modalidad organística española en el siglo XVIII. Un caso concreto: el Levante español, *Anuario Musical*, (68), pp. 231-262.
- Personat Remolar, A. (2014). Metodología en la edición de música inédita del siglo XVIII: una sonata clásica, *Diferencias: revista del Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla*, (4), pp. 53-80.

MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA ESPAÑA DEL PRIMER SETECIENTOS:  
LA RENOVACIÓN DE LA TEORÍA MUSICAL A TRAVÉS DE LORENTE, TORRES Y TOSCA

Personat Remolar, A. (Ed.) (2013b). *Juan Moreno y Polo (\*1711-†1776): Dos salmodias para misas (Versos para lleno)*. Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno.

Personat Remolar, A. (Ed.) (2022). *Mariano Sales (1759-1826): Versos e intermedios para tecla*. Madrid: Dairea.

Sánchez Lucena, M. (2018). *La modalidad polifónica barroca en España. Preceptos teóricos y su aplicación a la práctica compositiva a través de una aproximación a la obra para órgano de Joan Cabanilles* (Trabajo Fin de Máster). Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía.

Tosca, T. V. (1709). *Compendio mathematico*. Valencia: Antonio Bordazar.

**Fecha de recepción: 20/11/2025**

**Fecha de aceptación: 30/12/2025**