

Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento

Amaya García Pérez
Paloma Otaola González
(coords.)



Ediciones Universidad
Salamanca

1218 OFICINA DEL
VIII CENTENARIO
2018

SEPARATA

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ

*A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa:
la figura del autodidacta en el siglo XVI*



FRANCISCO DE SALINAS

Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Y
PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ
(COORDS.)

FRANCISCO DE SALINAS
Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ

*A LOS DESEOS DE SABER
EL ARTE DE LA MÚSICA
PRÁCTICA Y ESPECULATIVA:
LA FIGURA DEL AUTODIDACTA
EN EL SIGLO XVI*



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VIII CENTENARIO, 12

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca y los autores

© de las imágenes:
sus autores y propietarios

1.ª edición: 2014

ISBN: 978-84-9012-406-2 (PDF)

Ediciones Universidad de Salamanca
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018
<http://centenario.usal.es>
centenario@usal.es

Motivo de cubierta:
El tañedor de laúd, Caravaggio, 1595.



Diseño y realización de la cubierta:
Egido Pablos Comunicación Gráfica

Maquetación y realización de interiores:
Intergraf
intergraf@intergraf.es

Hecho en España-Made in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*



CEP. Servicio de Bibliotecas

Texto (visual) : electrónico

FRANCISCO de Salinas [Recurso electrónico] : música, teoría y matemática en el Renacimiento / Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.).—1.ª ed. electrónica.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014
290 p.—(VIII Centenario ; 12)
1. Salinas, Francisco, 1513-1590—Crítica e interpretación. I. García Pérez, Amaya Sara, 1976-, editor de la compilación. II. Otaola, Paloma, editor de la compilación.
78 Salinas, Francisco

Índice General

CARLOS M. PALOMEQUE LÓPEZ
Director de la Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018
La «música extremada» de Francisco de Salinas
[11-13]

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Introducción
[15-18]

1
CARLOS CALDERÓN URREIZTIETA
Experiencia estética y formulación científica: dos casos de estudio
[19-43]

2
J. JAVIER GOLDÁRAZ GAÍNZA
La teoría armónica después de Francisco de Salinas
[45-60]

3
AMAYA GARCÍA PÉREZ
El temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes
[61-89]

4
ALFONSO HERNANDO GONZÁLEZ
Las matemáticas en la obra de Francisco de Salinas
[91-115]

ÍNDICE

5

ANA MARÍA CARABIAS TORRES Y BERNARDO GÓMEZ ALFONSO
Francisco de Salinas y el calendario gregoriano
[117-145]

6

GIUSEPPE FIORENTINO
Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado:
el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento
[147-160]

7

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA
La educación musical en la España del siglo XVI
a través del *Arte de canto llano* (Sevilla, 1530) de Juan Martínez
[161-171]

8

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ
A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa:
la figura del autodidacta en el siglo XVI
[173-187]

9

CRISTINA DIEGO PACHECO
El léxico musical del Renacimiento: premisas para un estudio
[189-203]

10

NICOLAS ANDLAUER
Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas:
una introducción
[205-217]

11

FERNANDO RUBIO DE LA IGLESIA
Las melodías populares en *De Musica libri septem*, de Francisco de Salinas:
estudio comparado de algunos ejemplos
[219-253]

ÍNDICE

12

FRANCESC XAVIER ALERN

Música *ficta*: de los tratados musicales a las tablaturas
[255-266]

13

CHRISTOPHE DUPRAZ

The erudition of Pedro Cerone:
about some non-musical sources of *El melopeo y maestro* (1613)
[267-287]

Créditos de procedencia de las imágenes
[289-290]

La «música estremada» de Francisco de Salinas

DON RIGOBERTO, ese culto y atildado personaje de *El héroe discreto* (2013) de Mario Vargas Llosa —aparecido ya en su *Elogio de la madrastra* (1988) y continuado en su peripecia literaria en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)—, se había levantado de madrugada el día de su ansiado viaje familiar a Europa. Las maletas estaban preparadas desde la tarde anterior, esparcidas a lo largo de los pasillos y recibidores de la casa. Lucrecia dormía apaciblemente ajena al ajeteo que estaba por venir. Y el movimiento del mar sonaba repetitivo sobre la costa de Barranco, el barrio de Lima en que por fortuna vivían.

Todavía en pijama y zapatillas, a la espera de que el servicio dispusiese el desayuno esperado, seguramente a base de café, zumos diversos y tostadas con mantequilla, además de bollería fina, don Rigoberto se deslizó con parsimonia hacia su escritorio en busca de la estantería donde guardaba los libros de poesía. Allí encontró el poemario de fray Luis de León que requería y halló también al instante entre sus páginas la oda que este había dedicado al músico ciego Francisco de Salinas —«El ayre se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, quando suena / la música estremada / por vuestra sabia mano gobernada...», etc.—. Leyó despacio el poema, recordado la víspera en la duermevela y tantas veces frecuentado por él desde antaño, no pudiendo por menos que confirmar también ahora lo que siempre había sentido:

Era el más hermoso homenaje dedicado a la música que conocía —Vargas Llosa ponía estas bellas palabras en el pensamiento de nuestro hombre—, un poema que, a la vez que explicaba esa realidad inexplicable que es la música, era él mismo música. Una música con ideas y metáforas, una alegoría inteligente de un hombre de fe, que, impregnando al lector de esa sensación inefable, le revelaba la secreta esencia trascendente, superior, que anida en algún rincón del animal humano y solo asoma a la conciencia con la armonía perfecta de una

LA «MÚSICA EXTREMADA» DE FRANCISCO DE SALINAS
MANUEL CARLOS PALOMEQUE

hermosa sinfonía, de un intenso poema, de una gran ópera, de una exposición sobresaliente. Una sensación que para Fray Luis, creyente, se confundía con la gracia y el trance místico.

Se preguntaba a continuación don Rigoberto: «¿Cómo sería la música del organista ciego al que Fray Luis de León hizo ese soberbio elogio?» Realmente, recordaba y se lamentaba al tiempo, «nunca la había oído». Y, ahí está, le vino de repente la luz y un propósito apetecible, «ya tenía una tarea por delante en su estancia madrileña: conseguir algún CD con las composiciones musicales de Francisco de Salinas», porque, seguía tramando, «alguno de los conjuntos dedicados a la música antigua —el de Jordi Savall, por ejemplo— habría consagrado un disco a quien inspiró semejante maravilla».

No sabía don Rigoberto, sin embargo, que no se conserva partitura musical alguna de Francisco de Salinas (¡ay!) y tampoco, por lo mismo, se dispone de grabación discográfica de su música, por lo que, a salvo de un hallazgo venidero y acaso improbable, estamos condenados a no poder disfrutar de su «música extremada» (fray Luis *dixit*), tal como sus contemporáneos sí hicieron y se maravillaron con sus notas engarzadas, de lo que la prodigiosa oda de fray Luis de León, su amigo y compañero de cátedra en el Estudio salmanticense, da cuenta para la eternidad.

Sí disponemos felizmente, en cambio, de las aportaciones teóricas del maestro Salinas, «el abad Salinas, el ciego, el más docto varón de música especulativa que ha conocido la Antigüedad», como Vicente Espinel acertaba a expresar por boca del escudero Marcos de Obregón en sus famosas *Relaciones* de la vida de este (1618). Y, por todas ellas, de su magna *De Musica libri septem* (Siete libros sobre la Música), monumental tratado de armonía y teoría rítmica, escrito en latín y publicado en 1577 en la imprenta de Matías Gast de Salamanca —«Salmanticae, excudebat Mathias Gastius»—, del que la Oficina del VIII Centenario ha llevado a cabo recientemente una primorosa edición facsímile —permítaseme la justificada satisfacción— a partir del ejemplar que nuestra Biblioteca General Histórica conserva.

La Universidad de Salamanca, y la Oficina del VIII Centenario en su nombre, ha querido hacer de este 2013 que nos acaba de dejar el «Año Salinas de la Música», con el gratísimo encargo de conmemorar el quinto centenario del genial burgalés —«Francisci Salinae Burgensis»—, afamado organista y gran teórico que ocupaba en 1567 la cátedra de Música del Estudio, después de haber permanecido veinte años entre Nápoles, Florencia y, sobre todo, Roma, y completado de modo extraordinario su formación primera adquirida en las aulas salmantinas. Y numerosas han sido, por cierto, las actividades con que hemos traducido esta celebración, desde la divulgación de las músicas del tiempo de Salinas en conciertos y recitales —por todos, el excelente ciclo *Suene vuestro son en mis oídos. Músicas del tiempo de Francisco de Salinas, 1513-1590*, que pudo disfrutarse en el Aula Salinas y la Real Capilla de San Jerónimo de las Escuelas Mayores y en la Capilla del Colegio del Arzobispo Fonseca, a lo largo de los meses de junio y julio—, hasta la publicación de estudios sobre las más relevantes páginas de la historia musical de nuestra Academia, como el *Catálogo del Archivo de música de la Capilla de la Universidad*

LA «MÚSICA EXTREMADA» DE FRANCISCO DE SALINAS
MANUEL CARLOS PALOMEQUE

de Salamanca, a cargo de Bernardo García-Bernalt Alonso, o, claro es, la edición facsimilar referida de los *Siete libros* del propio Francisco de Salinas.

Ahora, la Colección VIII Centenario de Ediciones Universidad de Salamanca se complace también en albergar en su seno —esta vez con el número 12 de la serie— la publicación electrónica del libro colectivo *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, que ha sido preparado bajo la coordinación científica de Amaya García Pérez y Paloma Otaola González. Se recogen en él, así pues, las ponencias que fueron defendidas en el simposio internacional que, con el título «Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento», tenía lugar en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, durante los días 15 y 16 de marzo de 2013 y la dirección de la profesora de Musicología Amaya García Pérez, y en cuya sesión de inauguración tuve precisamente la suerte de hablar.

Tras una «introducción» a cargo de esta, en que se da cuenta del objetivo del libro, de su estructura y contenido, las trece contribuciones incorporadas a sus páginas —entre las que se encuentran, por lo demás, textos de ambas coordinadoras— abordan desde perspectivas diversas un doble asunto de interés común que suscita el título de la obra: uno, la teoría musical y matemática en el Renacimiento, en general; y dos, la propia obra teórica de Francisco de Salinas dentro de este ámbito histórico, en particular.

Han interesado en el primero, en suma, cuestiones relativas a las relaciones entre ciencia y música, la teoría armónica, el uso del temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes, la educación y práctica docente musical —el currículo de músico profesional y la figura del autodidacta—, el discurso y la retórica en los textos musicales o, en fin, los tratados musicales —de los tratados a las tablaturas y una consideración singular de *El melopeo y maestro* de Pedro Cerone, publicado en 1613—. En tanto que, por lo que atañe a la propia obra teórica de Salinas, se pasa revista de modo sucesivo a la formación matemática del Maestro, a su presencia en el debate sobre la reforma del calendario gregoriano, al tratamiento que llevó a cabo de los ejemplos musicales en su *De Musica libri septem*, y, por último, a la recepción en esta de las melodías populares.

A fin de cuentas, un libro delicioso desde luego para iniciados en estas materias, pero también para quienes, sin serlo, gusten de acercarse a uno de los capítulos más bellos de nuestra cultura. Bienvenido sea por ello a nuestra Colección del VIII Centenario, que desde luego no es mal sitio.

Salamanca, 24 de febrero de 2014

MANUEL CARLOS PALOMEQUE
Director de la Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018

Introducción

NO HA SIDO FÁCIL encontrar un título para este conjunto de propuestas. Y, sin embargo, para cualquiera que se acerque a él le resultará evidente el nexo que las une, que intentaremos hacer explícito en estas páginas preliminares.

Es esta una publicación multidisciplinar —como también lo fue Francisco de Salinas, autor al que queremos rendir homenaje en el quinto centenario de su nacimiento—, que viene a completar el trabajo científico llevado a cabo en el Simposio Internacional «Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento», celebrado en la Universidad de Salamanca durante los días 15 y 16 de marzo de 2013.

Francisco de Salinas fue el más importante catedrático de Música del Estudio salmantino. Su famoso tratado *De Musica libri septem*, publicado en Salamanca en 1577, supone un culmen en los estudios sobre teoría armónica y rítmica del Renacimiento. En él se presenta una de las exposiciones más clarividentes del problemático tema de la afinación, por supuesto tratado desde la matemática, como exigía la música *quadrivial* del momento. Pero también presenta una coherente teoría rítmica que expone con numerosos ejemplos musicales dignos de análisis. No obstante, Salinas no fue solo un teórico de la música. Su faceta como docente es evidente en su papel en la institución salmantina. Así mismo, su vertiente matemática (aunque sea de forma colateral) también es muy interesante. En este volumen se abordan, pues, múltiples temas, todos ellos relacionados, de una u otra forma, con los variados papeles que interpretó Francisco de Salinas en su vida: músico, teórico, docente, matemático.

Como ya hemos dicho, Salinas se dedicó al estudio en profundidad de la ciencia armónica matemática, tal y como se entendía en el Renacimiento. Esta teoría armónica, de la que el maestro ciego es un eslabón fundamental, aparece tratada, desde diferentes puntos de vista, en los tres primeros trabajos de esta publicación.

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

El de Carlos Calderón profundiza en las complejas relaciones entre ciencia y música que se empiezan a producir en el Renacimiento y que darán lugar a la Revolución Científica, centrándose para ello en dos casos: las teorías astronómico-musicales de Kepler y el monocordio como instrumento científico. Por otra parte, Calderón propone una original visión del cambio de paradigma científico que se produce en esta época. Para este autor la ciencia sufre una progresiva *anesthis*, va perdiendo su cualidad estética en favor de la pura matematización de la realidad.

El que firma Javier Goldáraz plantea un recorrido por la teoría armónico-acústica desde Salinas hasta Helmholtz, padre de la psicoacústica moderna. En su contribución, Goldáraz desgrana cómo se va instalando el nuevo paradigma físico que la Revolución Científica impone en la música. En este sentido, se plantea el efecto que descubrimientos como la serie de armónicos, o los batimientos que se producen entre parciales armónicos próximos, tuvieron sobre la evolución de la ciencia armónica en un momento en el que la acústica va naciendo como disciplina progresivamente diferenciada.

Dentro de la teoría armónica del siglo XVI destaca el tema de la afinación, uno de los grandes problemas teóricos a los que se enfrentaban los músicos de la época. Salinas puso algo de luz sobre este asunto y planteó, además, una de las primeras descripciones pormenorizadas y matemáticamente correctas del temperamento igual. El artículo que yo misma firmo analiza las evidencias del uso del temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes, antes y después de la exposición de Salinas. Por otra parte, también cuestiona el uso que hoy en día hacen los intérpretes profesionales de estos instrumentos aplicando los temperamentos mesotónicos.

Íntimamente ligadas a la teoría armónica se encuentran las cuestiones matemáticas. Como ya hemos mencionado, Salinas también presenta una importante faceta matemática que se puede rastrear en su *De Musica libri septem*, donde plantea algunas cuestiones que, en ocasiones, nada tienen que ver con el estudio de la música. Sobre el uso de la matemática por parte de nuestro autor nos informa Alfonso Hernando. Para Hernando, la obra de Salinas proporciona buenos ejemplos de ese tránsito que se produce en esta época entre la numerología y la modernidad. Por otra parte, también nos explica cómo el tratado de Salinas es una de las primeras obras publicadas en España en la que aparece el llamado «triángulo de Pascal». En la presentación y el estudio sobre las propiedades matemáticas de este triángulo, Salinas se nos muestra como un intelectual interesado no solo en temas musicales, sino también en otras cuestiones matemáticas que poco o nada tienen que ver con la música.

Ese interés de Salinas por cuestiones matemáticas no estrictamente musicales se puede observar también en un manuscrito suyo, recientemente descubierto, dedicado a la reforma del Calendario Gregoriano, que tuvo lugar en el año 1582. El artículo de Ana Carabias y Bernardo Gómez analiza este escrito, que demuestra un gran conocimiento de astronomía, así como una gran capacidad de abstracción y cálculo mental, por parte de Salinas. A su vez, este manuscrito abre nuevas vías de trabajo sobre nuestro autor, ya que parece apuntar a la posible dedicación de

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

Salinas al cómputo eclesiástico en la Universidad salmantina, algo que había sido mencionado en algunas biografías antiguas del músico pero que hasta el momento no ha sido estudiado.

Dos capítulos nos informan sobre la práctica docente de la música en el Renacimiento, práctica a la que también se dedicó Francisco de Salinas, en tanto que catedrático del claustro salmantino. El de Giuseppe Fiorentino se centra en la enseñanza en las capillas musicales de las catedrales españolas renacentistas. Los seis de los coros catedralicios recibían formación en «canto de órgano», «canto llano» y «contrapunto», materias que también componían el currículo de la parte práctica de la disciplina Música en la Universidad de Salamanca, y que, por tanto, también fueron impartidas por Francisco de Salinas. Fiorentino nos muestra a qué exactamente hacían referencia estos tres términos que tan frecuentemente aparecen en los documentos de la época.

En su contribución, Ascensión Mazuela se centra en uno de los textos más difundidos en estas capillas catedralicias y en otras instituciones de la época para la enseñanza de la práctica musical. El tratado de Juan Martínez fue el que más veces se publicó en el mundo hispano-luso renacentista, lo que evidencia su uso constante como manual de enseñanza. Asimismo, aparece relacionado con las universidades de Alcalá y Coímbra, donde probablemente fue utilizado como libro de texto en la enseñanza de la música práctica. Al parecer fue editado dos veces en Salamanca, aunque no se conserva ningún ejemplar de dichas ediciones.

La otra vertiente del aprendizaje musical en el Renacimiento es el autodidacta. Paloma Otaola nos presenta una interesante aportación sobre esta cuestión, muy común en el mundo musical del siglo XVI. Así mismo, la figura del autodidacta no se puede comprender sin una reflexión sobre el extraordinario desarrollo de la imprenta —y por tanto de la impresión de libros de música— y el igualmente extraordinario desarrollo de la teoría musical de la época. El mismo Salinas parece haber sido un autodidacta, al menos en cuestiones teóricas.

Por otra parte, el Renacimiento es una época en la que la retórica es fundamental para el discurso intelectual. Dos trabajos en este volumen giran en torno al discurso y la retórica en los textos musicales renacentistas. El de Cristina Diego es una propuesta de aplicación de la lexicología al estudio del léxico musical del Renacimiento, en la que se plantea la reflexión sobre los términos musicales en castellano utilizados en esta época. De esta manera se plantea el porqué del nacimiento de un vocablo, su mantenimiento o su desaparición, entre otras cuestiones, para responder a temas más amplios, como las implicaciones del uso del vocabulario musical en la sociedad renacentista y cómo aquel ilustra también los conceptos de dicha sociedad.

El texto de Nicolas Andlauer versa sobre el uso de la retórica, en este caso a través de los ejemplos musicales de los tres últimos libros del tratado de Salinas, que tienen para Andlauer el doble papel de «ilustrar y comprobar» (*ostendere et demonstrare*) las inducciones y deducciones de la razón lógica aplicada al *ars musica*. Así mismo, Andlauer destaca la modernidad estética de la obra de Salinas, al constituir estos mismos ejemplos un reflejo de la imbricación de las culturas oral y

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

escrita de su tiempo. De esta forma, se trasciende la tradicional consideración de Salinas como un folklorista *per accidens*, para reinterpretar los ejemplos musicales como parte de su discurso retórico.

Sobre los ejemplos de Salinas escribe también Fernando Rubio, quien traza lazos de conexión entre estos ejemplos y obras musicales impresas conservadas de la época. Los múltiples cancioneros y libros de vihuela del momento son relacionados con estos ejemplos, proporcionándonos una visión complementaria a la propuesta de Andlauer. Salinas se nutre del repertorio popular, cosa que era frecuente también entre los compositores cultos de la época. Sin embargo, el tratamiento que hace nuestro autor de ese repertorio es claramente diferente del que llevan a cabo los compositores. Salinas tiene un afán meramente didáctico mientras que los músicos cultos renacentistas encuentran en esas melodías populares una fuente de inspiración. En ninguno de los dos casos hay un interés de recopilación folklórica.

Los tratados musicales renacentistas son estudiados en los dos últimos capítulos de este libro de forma diversa. Xavier Alern propone un estudio de la música *ficta* a partir no solo de los tratados de la época (que es lo que tradicionalmente se ha hecho) sino utilizando también los libros de vihuela como fuente. De esta forma, uniendo el mundo de la teoría musical presente en los tratados, y el mundo de la práctica musical presente en las tablaturas de vihuela, Alern consigue abrir nuevas vías de estudio en un tema tan controvertido como es el de la música *ficta*.

Cierra el volumen Christophe Dupraz, que se centra en el estudio de otro tratado fundamental para comprender la teoría musical renacentista en España: *El melopeo y el maestro* de Pietro Cerone. Dupraz investiga las fuentes teóricas no musicales que Cerone parece haber trabajado en la elaboración de su tratado, haciendo hincapié en la dificultad de este estudio debido a los múltiples niveles de citación que podemos ir rastreando en el tiempo. Cerone se nos muestra como un autor de impresionante erudición.

AMAYA GARCÍA PÉREZ

A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa: la figura del autodidacta en el siglo XVI

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ
 paloma.otaola@univ-lyon3.fr
Université Jean Moulin, Lyon 3

LOS LIBROS DE MÚSICA para vihuela y algunos tratados teóricos del siglo XVI ponen de relieve su utilidad, no solo para aprender a tocar un instrumento, sino también para ser un consumado tañedor y penetrar en los secretos de la ciencia de la música. Todo parece indicar que se dirigen a un lector curioso, amante de la música, que podríamos calificar de autodidacta.

Pero antes de adentrarnos en el perfil del autodidacta en música, quizá sea útil considerar cuales fueron los factores que contribuyeron a este entusiasmo por los libros y por la posibilidad de aprender con ellos.

EL IMPACTO DE LA IMPRENTA EN LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA

La invención de la imprenta con la consiguiente aparición del libro impreso constituyó un avance técnico, considerado a menudo como una revolución en la difusión de la cultura. Si el manuscrito era accesible a una minoría cultivada, el libro impreso facilitó el acceso a fuentes diversas dentro del mundo de las artes y de las ciencias: literatura, filosofía, arte, música... El clero, la nobleza cultivada, los altos funcionarios de la corte, así como la alta burguesía de las ciudades comerciantes participaron en el movimiento cultural impulsado por los humanistas

a través de los libros. Por ello, Henri-Jean Martin estima que el libro impreso ha desempeñado un papel de fermento intelectual en el Renacimiento¹.

Como subraya el bibliógrafo francés, se produjo una interacción entre difusión de la cultura y desarrollo del libro impreso. El auge del movimiento humanista y de la vida universitaria atrajo a los impresores hacia las regiones donde había una demanda de textos. Al mismo tiempo, las ciudades comerciantes ofrecían la infraestructura ideal para que el comercio del libro prosperase. Por ello, no es de extrañar que los primeros impresores, procedentes generalmente de Alemania, instalaran sus talleres en ciudades universitarias como París o Bolonia, en regiones donde había una fuerte presencia de humanistas como en Florencia y en otras ciudades de Italia, o bien en ciudades con una fuerte actividad comercial como Venecia o Lyon². En España, se puede observar la misma tendencia que en los demás países de Europa, ya que el primer taller de imprenta se instala en Segovia, en 1472, a petición del señor obispo, Juan Arias Dávila, para el *Studium Generale* de la ciudad. A continuación, otros impresores se fueron instalando en diferentes ciudades, como Barcelona, Burgos, Salamanca, Sevilla, Valencia o Zaragoza.

Otro aspecto del impacto de la imprenta en la difusión de la cultura es la importancia creciente que adquiere la lectura. Como ha señalado Elizabeth Eisenstein, el aprendizaje a través de la lectura se impone progresivamente a expensas del aprendizaje auricular o por la práctica. Esto no quiere decir que la imprenta haya creado la lectura silenciosa, pero favoreció el aprendizaje en solitario, la formación autodidacta³. Indudablemente la imprenta contribuyó a la difusión de las ideas y a la creación de Bibliotecas, propiedad de príncipes y nobles, de altos cargos eclesiásticos, pero también de la alta burguesía que se podía permitir el lujo de adquirir libros.

EL IDEAL DEL HOMBRE EDUCADO

Al mismo tiempo, con la difusión del humanismo se forjó el modelo de hombre educado, buen conocedor de las artes y las ciencias. De aquí, la importancia de textos dedicados a la formación y a la adquisición de la cultura y el carácter pedagógico de la mayor parte de los libros impresos en el siglo XVI, como aparece expuesto a menudo en los preliminares: avisos, epístola al lector, prefacio, etc.⁴.

¹ Martin, Henri-Jean. *Le livre de l'humanisme et de la Renaissance de la fin du xv^e à la fin du xvii^e siècle*. [Libro mecanografiado, Lyon: Facultad de Letras, 1965], p. 1.

² *Ibid.*, pp. 10-13.

³ Eisenstein, Elizabeth L. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers Temps Modernes*. París: Éditions La Découverte, 1991, p. 59.

⁴ Clavería Nadal, Gloria. «Humanismo y pedagogía en el vocabulario del humanista (Valencia, 1569) de Juan Lorenzo Palmireno. El abecedario de las aves», in *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990, Cádiz, 1993, pp. 329-341, p. 330.

Este ideal de perfección humana gracias a la educación aparece claramente expuesto en *Il Cortegiano* (Venecia, 1528) de Baltasar Castiglione. El famoso diálogo constituye la mejor descripción del perfecto caballero y de la perfecta dama de corte. Su carácter didáctico, aunque no sea el aspecto esencial del diálogo, lo convierte en una especie de «manual» o de guía para los que aspiran a la corte. Por otro lado, el éxito del libro es una buena manifestación del impacto de estas ideas en la sociedad europea del siglo XVI⁵. Las imitaciones de *Il Cortegiano* o de algunos pasajes son otra muestra del entusiasmo suscitado en Europa por la obra de Castiglione⁶.

No es necesario insistir en la gran influencia que tuvo en España. Baste recordar que la traducción de Boscán aparece publicada en 1534, siendo la primera traducción en lengua extranjera⁷. Sin duda el libro ya era conocido antes, teniendo en cuenta que Castiglione residió en España desde 1524 hasta su fallecimiento en Toledo en 1529, poco tiempo después de la publicación de su libro en Venecia, en 1528. Entre las adaptaciones en español podemos mencionar la del vihuelista Luys Milan: *El Cortesano* (Valencia, 1561).

Aunque *El Cortesano* se dirige en primer lugar a los que frecuentan la corte, el círculo de lectores se amplió, difundiéndose entre otras categorías sociales como músicos, artistas y escritores que a menudo poseían un ejemplar. El libro era apreciado también por los eclesiásticos que eran mecenas y promovían en su entorno la difusión del arte y de la cultura.

Castiglione manifiesta un buen conocimiento de la música y cita a Marco Cara, uno de los compositores más conocidos de *Frottole*. Entre las cualidades del cortesano destaca las letras, la pintura, las lenguas extranjeras y la música: saber leer una partitura y tocar varios instrumentos⁸.

El diálogo de Castiglione tuvo un gran impacto en los escritos sobre música, ya que confirmaba la idea, apoyada en la autoridad de los antiguos, de que la música era la actividad ideal para el descanso y entretenimiento del cortesano.

La importancia de la educación como una de las preocupaciones del siglo XVI aparece manifiesta en la epístola recomendatoria del *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, dirigida por Bernardino de Figueroa a Gómez Llanos, provincial de los franciscanos de Andalucía. Bernardino de Figueroa alaba a Juan III de Portugal, a quien va dedicada la obra, por la creación de escuelas y cátedras «donde ser remediado el daño que hace la ignorancia en el mundo»⁹.

⁵ 59 ediciones en Italia hasta finales del siglo XVI. A este respecto puede verse Burke, Peter. *Los avatares de «El cortesano»: lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ Castiglione, Baldassar. *Le livre du courtisan*. París: Flammarion, 1991, p. 89.

⁹ Bermudo, Juan. *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1549, fol. 2v.

A LOS DESEOSOS DE SABER EL ARTE DE LA MÚSICA PRÁCTICA Y ESPECULATIVA
PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ

La música como «honesto pasatiempo» se convierte en un lugar común de los textos impresos en el siglo XVI. Así podemos leer en el prólogo a los *Siete libros sobre música* de Francisco de Salinas: «No es propio del hombre bien nacido que solo se dedique a las cosas útiles. También debe tener deleites, aquellos de los que nunca pueda arrepentirse y conmuevan el alma, como son los que produce la música»¹⁰. Y en *Silva de Sirenas* Valderrábano afirma que «la música es muy provechosa y necesaria para el hombre y digna que todos los buenos y sabios la aprendan y traten con entendimiento»¹¹.

La música no solo constituye un «honesto pasatiempo», sino que desempeña un papel fundamental en el culto. El hecho de saber cantar y poder acompañar el canto con el órgano es un aspecto esencial de la vida religiosa. La preocupación por la formación musical de los clérigos era sin duda compartida por los pastores de diversas diócesis como reflejan las orientaciones del Concilio de Trento sobre la formación gramatical y musical de los clérigos¹². En este contexto se puede entender la difusión del *Arte Tripharia* de Bermudo como manual para aprender rápidamente la práctica musical del canto llano en los ambientes eclesíasticos¹³.

También el testimonio de Salinas concuerda en la necesidad de la formación musical para el estado clerical, ya que siendo aún niño, una dama de noble linaje que tenía la intención de hacerse religiosa vino a su casa para aprender a tocar el órgano, lo que Salinas hizo a cambio de lecciones de latín¹⁴.

Así pues, el aprendizaje de la música como una cualidad necesaria para damas y caballeros junto a la formación musical de los clérigos constituyen uno de los motivos esenciales para la aparición y difusión de los libros sobre música, donde aprender y perfeccionarse.

EL AUTODIDACTA EN MÚSICA

Ambos factores, la difusión del libro y la importancia dada a la formación personal en las artes y en las letras, propiciaron la aparición de la figura del autodidacta: el que sin necesidad de maestro y con la sola ayuda de los libros es capaz de adquirir un conocimiento y una técnica en un arte determinado.

La figura del autodidacta destaca particularmente en el campo de la música, aunque pueda parecer sorprendente. En la pintura, la mayoría de los grandes

¹⁰ Salinas, Francisco de. *Siete libros sobre la música*. traducción española por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 23. En adelante *Siete libros*.

¹¹ Enriquez de Valderrábano. *Libro de música de vibuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

¹² Concilio de Trento, Sacramento del Orden, Sesión XXIII. *Decreto sobre la reforma*. Cap. XVIII: <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-p0.11.1.3>.

¹³ Una traducción en catalán de los once primeros capítulos y algunos párrafos de la *Declaración de instrumentos musicales* fueron introducidos en el *Ordinarium Barcinonensis* de 1569. Ver Sala, María Esther. «Difusión en catalán de la obra de J. Bermudo a l'Ordinarium Barcinonense de 1569», *Recerca musicològica* 5 (1985), pp. 13-43.

¹⁴ *Siete libros*. p. 25.

pintores del siglo XVI han pasado por el taller de un pintor famoso. Además, no abundan los tratados dirigidos al pintor espontáneo que quiere aprender por sí solo el arte de la pintura o el dibujo¹⁵. En música, sin embargo, muchos de los libros se dirigen a un lector autodidacta. Al mismo tiempo, los propios autores de dichos libros pueden ser considerados autodidactas en más de un caso. En los prólogos y materia preliminar, se suelen mostrar agradecidos con sus benefactores, pero ninguno habla de quien le enseñó los primeros pasos en la música. Antes bien, declaran haber aprendido guiados por su inclinación natural, pero con esfuerzo, estudio y perseverancia.

Por otro lado, el hecho de que la vihuela fuera un instrumento popular, no restringido al ambiente cortesano, habla también en favor de una práctica autodidacta de este instrumento. Según John Griffiths, la vihuela se encontraba tanto en las casas de la burguesía acomodada como en las de la nobleza. Era un instrumento que tenía el favor de los músicos *amateurs* y no exclusivamente de los profesionales¹⁶. Algunos de los vihuelistas aprendieron el arte de tañer la vihuela para su propio esparcimiento y no como medio para ganarse la vida. Otros eran músicos al servicio de casas nobles¹⁷.

Veamos a continuación el caso de algunos vihuelistas y tratadistas que si bien no se puede afirmar con certeza que hayan sido completamente autodidactas, sí hay indicios para pensar que la perfección alcanzada en el instrumento se debe más a su trabajo personal en solitario que a la transmisión oral de un maestro.

Los vihuelistas

Entre los siete vihuelistas que nos han dejado un repertorio impreso de música para vihuela, algunos pueden ser considerados como autodidactas, porque, como lo afirman ellos mismos, han aprendido el arte de la vihuela, tañer y cifrar..., por sí solos. Este es el caso de Luys Milán, Miguel de Fuenllana y Enríquez de Valderrábano, aunque tampoco se puede descartar esta posibilidad de los restantes vihuelistas.

Luys Milán (c.1506-1559), como bien se sabe, era un caballero de la nobleza valenciana que pasó la mayor parte de su vida en Valencia (1526-1550), donde era asiduo de la corte de Germana de Foix y Fernando de Aragón, Duque de Calabria, virrey de Valencia¹⁸. Constituye un buen ejemplo de cortesano del Renacimiento, con una educación refinada, versado en las letras y en las artes, entre las que se incluye la música. Según Vicent Josep Escartí, pertenecía al estado clerical, sin llegar

¹⁵ Leonardo de Vinci tenía proyectado un tratado de pintura, pero el manuscrito quedó inacabado.

¹⁶ Griffiths, John. «At Court and at Home with the Vihuela de mano: Current Perspectives on the Instrument, its Music, and its World», *Journal of the Lute Society of America* 22 (1989), p. 9.

¹⁷ Los autores de libros impresos de música para vihuela son siete: Luys Milan, Luis Narváez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador y Esteban Daza.

¹⁸ Morant, Isabel. «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones, relaciones», *Revista Pedralbes* 23 (2003), p. 347.

a recibir las órdenes mayores, puesto que años más tarde aparece casado con Anna Mercader de la que tuvo dos hijos¹⁹. Su estado clerical permite suponer una formación musical en canto llano, pero el arte de la vihuela no se exigía a los eclesiásticos.

Milán es autor de tres libros publicados en Valencia²⁰. El primero, *Libro de motes de damas y caballeros intitulado: el juego de mandar*, como su título indica es un libro de juegos cortesanos entre caballeros y damas que debían ser habituales en las reuniones. Se trata de un libro pequeño en el que aparecen dibujados una dama y un caballero, cada uno con su correspondiente leyenda o mote que los jugadores debían recitar, la dama para mandar y el caballero para obedecer²¹; el segundo es el libro de música para vihuela titulado *El Maestro* y el tercero, titulado *El Cortesano*, es la adaptación del libro de Castiglione en el que recrea el ambiente de la corte de Germana de Foix y Fernando de Aragón²². Su fama se debe sobre todo a *El Maestro* (1535-1536) que es el primer libro de música para vihuela impreso en España.

Milán podría ser considerado como un autodidacta en el arte de la vihuela, ya que como afirma él mismo: «Siempre he sido tan inclinado a la música [...] que nunca tuve otro maestro sino ella misma»²³.

En cuanto a Miguel de Fuenllana (c. 1500-1579), según cuenta él mismo, era ciego «desde los primeros días de la niñez»²⁴. En el prólogo al lector afirma que ha dedicado toda su vida a la música con «penosas fatigas» y por «inusitadas sendas [...], velando las noches y no descansando los días, mayormente estando yo en esta corporal tiniebla, en que el Señor me quiso poner»²⁵. Esto hace pensar inevitablemente en el trabajo duro y solitario del autodidacta. Por otro lado, se decide a poner su ciencia al servicio de los que quieren aprender porque es un deber compartir los talentos recibidos. Fuenllana se refiere siempre al talento que Dios le dio y a su estudio perseverante sin hacer referencia a otro maestro sino su dedicación y esfuerzo.

Por último, Enríquez de Valderrábano (c.1500–c.1557) declara en el prólogo que aprendió la música desde niño, guiado por su inclinación natural más que con la intención de hacerse músico, pero gracias al esfuerzo, estudio, industria y trabajo durante muchos años que ha podido escribir su obra titulada *Silva de Sirenas*²⁶.

¹⁹ Escartí, Vicent Josep. «Datos para la biografía y la ideología de Lluís del Milà», *Hispanica Lyra* 13 (2011), pp. 6-13. El autor se apoya en las informaciones conservadas en los archivos del Reino de Valencia, sin que se haya encontrado la fecha exacta en que se celebró el matrimonio.

²⁰ Milán, Luys. *Libro de motes de damas y caballeros intitulado: El juego de mandar*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1535. El único original existente se encuentra en la Biblioteca Nacional. Edición digital por Alberto Noguera, *Revista Lemir* n° 4 (2000); *El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536; *El Cortesano*. Valencia: Joan de Arcos, 1561, ed. De J. Lluís Escartí i A. Tordera, Valencia, 2001.

²¹ Morant, Isabel. op. cit., p. 356.

²² *Ibid.*

²³ Milán, Luys. *El Maestro*, op. cit., fol. 3r.

²⁴ Miguel de Fuenllana. *Orphenica lyra*. Sevilla: Martin de Montedoca, 1554, fol. 7r.

²⁵ *Orphenica lyra*, fol. 3v.

²⁶ Enríquez de Valderrábano. *Silva de Sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547, fol. 3r.

Los teóricos

Entre los teóricos, Francisco de Salinas (1513-1590) es uno de los casos más sobresalientes de autodidacta en lo que concierne a la teoría musical griega. Según los datos que aporta él mismo en el prólogo a su obra, recibió educación musical siendo niño, aprendiendo canto y órgano, ya que al quedarse ciego en la primera infancia, sus padres quisieron asegurarle un porvenir honesto, teniendo en cuenta su limitación física²⁷. Tras una estancia en Salamanca, donde estudió Artes Liberales, Salinas se incorporó en 1537 al servicio de don Pedro Gómez Sarmiento, arzobispo de Santiago de Compostela y Capellán mayor de Carlos V, a quien acompañó a Roma en 1538²⁸.

Ahora bien, lo que nos permite incluirlo entre los músicos que podríamos llamar autodidactas es la formación teórica que adquirió por sí mismo durante su estancia en Italia, de 1538 a 1558, convirtiéndose en uno de los grandes teóricos del Renacimiento²⁹. Durante estos casi veinte años, Salinas viajó por diferentes ciudades como Milán, Florencia y Nápoles, permaneciendo principalmente en Roma. En la ciudad eterna estuvo al servicio de varios cardenales, quienes le proporcionaron copias de manuscritos griegos sobre música³⁰.

Su primera reacción al llegar a Roma y entrar en contacto con el Renacimiento italiano fue la toma de conciencia de su propia ignorancia, lo que sin duda fue estímulo y acicate para querer aprender y conseguir una sólida formación científica: «Tratando con tantos eruditos como siempre hay, me llené de vergüenza al darme cuenta de que no sabía nada del arte que profesaba, ni tampoco podía presentar en público cuanto yo había aprendido»³¹.

Aunque se podía estimar como un organista de talento, la lectura de *De Architectura* de Vitrubio le convenció de que es necesaria también una sólida formación teórica. Así que decidió estudiar por su cuenta durante más de 23 años, según confiesa él mismo, los tratados de música griegos que se encontraban manuscritos en las bibliotecas más importantes de Italia³². Además de la teoría musical antigua, Salinas estudió también los tratados contemporáneos como el *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milán, 1518) de Franchino Gaffurio, la *Musica*

²⁷ Salinas, Francisco de. *Siete libros sobre música*. Salamanca: 1577, traducción española por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983, p. 24. En adelante *Siete libros*.

²⁸ Álvarez Pérez, José María. «El organista Francisco Salinas. Nuevos datos a su biografía», *Anuario Musical* 18 (1963), p. 22.

²⁹ Otaola, Paloma. «Años Romanos en la formación teórico-musical de Francisco Salinas», en *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*. Salamanca, 2005, pp. 269-288.

³⁰ La mención de «cardenal de Burgos» puede referirse a dos personalidades distintas: Juan Álvarez de Toledo, de la Casa de Alba, conocido como cardenal de Toledo. Otra identidad posible, probablemente la más acertada, es la de Francisco de Mendoza y Bobadilla, arzobispo de Burgos en 1550, cargo en el que sucedió a Juan Álvarez de Toledo. Cf. «Años romanos...», pp. 273-274.

³¹ *Siete libros*, p. 25.

³² *Siete libros*, p. 26.

Theorica (Venecia, 1529) de Ludovico Fogliano, el *Dodekachordon* de Glareano (Basilea, 1547) y *Le istituzioni harmoniche* (Venecia, 1558) de Gioseffo Zarlino³³.

Hay que precisar que Salinas estudió las teorías de los tratadistas griegos en la lengua original, sin servirse de traducciones existentes³⁴. Teniendo en cuenta que era ciego, aunque contara con la ayuda de un lector y amanuense³⁵, es impresionante su tesón para adquirir una cultura tan extensa y un conocimiento tan profundo de la teoría musical antigua y contemporánea, como ha puesto de relieve en repetidas ocasiones Claude Palisca³⁶.

Sus extensos conocimientos teóricos han quedado recogidos en el *De Musica libri septem*, impreso en Salamanca en 1577. Por su alto carácter especulativo pensamos que este libro recoge sus enseñanzas en la cátedra de música y va destinado a un público universitario y con una sólida formación musical. No se trata pues de un libro destinado al presunto autodidacta que quiere aprender los rudimentos de música práctica para cantar o tañer un instrumento. Sin embargo el conjunto de estos conocimientos los adquirió él mismo gracias a sus lecturas y al estudio de manuscritos, como hemos mencionado, durante su permanencia en Italia.

Finalmente, Juan Bermudo (1510-1565) es otro de los grandes teóricos españoles del Renacimiento que también acumuló una gran erudición musical gracias a los libros. Tenemos pocos datos sobre su vida³⁷ y la mayor parte de las informaciones provienen de su propia mano. Es autor de tres tratados teóricos sobre música: *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales* (1549), *Arte Tripharia* (1550) y *Declaración de instrumentos musicales* (1555). Esta última obra en la que se encuentran recogidas las dos anteriores, es la más conocida y la que ha sido objeto de múltiples estudios³⁸.

Según sus propias declaraciones en las que afirma que «oyó las Matemáticas», estudió Artes Liberales en la Universidad Complutense de Alcalá³⁹. Una larga enfermedad y el consiguiente periodo de convalecencia le impusieron un reposo obligado durante el que abandonó su tarea de predicador. Para colmar las horas de

³³ Otaola, Paloma. «Las Fuentes en el *De Musica libri septem* de Francisco Salinas», en Actas del 1er Colloqui Internacional *Fuentes Musicales en la península Ibérica (1350-1550)*, Lleida, 1-3 de abril de 1996, Universidad de Lleida, 2001, pp. 359-384.

³⁴ *Musices liber tertius*. Estudio preliminar, facsímil, edición y traducción Javier Goldáraz Gainza y Antonio Moreno, Madrid: SEdeM, 1993, p. 211.

³⁵ Salinas no menciona el nombre de su secretario pero Edward Lowinsky sugiere el alemán Gaspar Stockerus quien fue su asistente en la Universidad de Salamanca. Cf. Lowinsky, Edward. «Gaspar Stoquerus and Francisco de Salinas», *Journal of the American Musical Society* 16 (1963), pp. 241-243.

³⁶ Palisca, Claude. «Francisco Salinas et l'Humanisme italien», en *Musique et Humanisme à la Renaissance*. París: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, p. 38.

³⁷ Los pocos datos que se conocen de su vida han sido recopilados por Ortega, Antonio. «Fray Juan Bermudo», *Archivo Ibero-Americano* II/10 (1915), pp. 216-224.

³⁸ Otaola, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Reichenberger, 2000, p. 2.

³⁹ Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, fol. 1r. En adelante *Declaración*.

A LOS DESEOSOS DE SABER EL ARTE DE LA MÚSICA PRÁCTICA Y ESPECULATIVA
PALOMA OTOOLA GONZÁLEZ

inactividad, Bermudo leyó una gran cantidad de libros de música que le hicieron descubrir su importancia en la vida humana:

Estando en mí la música enferma, para sanarla nuestro señor Dios dame una grave y prolixa enfermedad, que me compelió a dexar los officios y exercicios en que la obediencia me tenía ocupado...Viendo que en aquello no podía servir, porque me faltaban las fuerzas y que no había de estar ocioso, dime aver libros de música.⁴⁰

Esta experiencia nacida de la lectura despertó en él la conciencia de la responsabilidad de poner por escrito todo lo que había aprendido en los libros, enriquecido con sus reflexiones personales y la descripción de los instrumentos de la música de su tiempo. En suma, tras una larga enfermedad y un proceso de formación autodidacta, Bermudo descubrió su vocación de «maestro de música» que le llevó a poner por escrito todo lo que había aprendido para que otros también pudieran aprovecharse: «Todo lo que he hallado en doctores graves, antiquísimos y modernos que podía servir y aprovechar a los cantantes y tañedores, mudé en romance con suficiente declaración»⁴¹.

Su fama se debe únicamente a sus escritos teóricos. En ellos aparece como un compilador, ya que presenta las teorías musicales antiguas y modernas con el fin de transmitir las y facilitar el aprendizaje de la música. Pero también incluye nueve piezas de órgano impresas al final del Libro IV, por lo que podemos suponer que también se inició de manera autodidacta en la composición⁴².

CARÁCTER PEDAGÓGICO DE LOS TEXTOS MUSICALES

Como es natural, los tratados y los libros de música ponen de relieve en primer lugar la importancia de la formación musical. Esto explica su marcado carácter pedagógico, lo que se subraya como justificación para su publicación. Su contenido aparece generalmente ordenado de manera gradual, de lo más sencillo a lo más complejo.

Los libros de música para vihuela

De manera general, el autor de los libros de música para vihuela se dirige al lector en forma de prólogo o de avisos para entender la materia del libro. Toda esta parte introductoria tiene como objetivo enseñar el sistema de la cifra o notación en tablatura y la técnica elemental para tañer la vihuela. Algunos llegan a sugerir

⁴⁰ *Declaración*, fol. 1r.

⁴¹ *Libro primero*, fol. 5r.

⁴² Estas composiciones han sido editadas por Froidebise, Pierre. *Oeuvres d'orgue de Bermudo*. París, 1960.

que con seguir los consejos del libro y ejercitarse en la vihuela se puede llegar a ser un consumado tañedor.

En este sentido, el título de *El Maestro* de Luys Milán es de por sí elocuente y constituye un buen ejemplo:

Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El cual trae el mismo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante, mostrándole ordenadamente dende los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra.⁴³

Efectivamente, *El Maestro* está dividido en dos libros de dificultad creciente, lo que refleja la idea de que con la lectura y el ejercicio se puede progresar. Milán se dirige en primer lugar al principiante: «La intención deste presente libro es mostrar música de vihuela de mano a un principiante que nunca hubiese tañido y tener aquella orden con él como tiene un maestro con un discípulo»⁴⁴.

La primera parte contiene música fácil y adaptada a la poca habilidad de las manos del principiante, «porque —explica Milán— si el que nunca ha tañido, se le da música más difícil se desgana y todo le parecerá difícil»⁴⁵.

En la obra de Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554), podemos observar características semejantes. La obra se divide en seis partes. La primera es presentada como el ABC, con composiciones fáciles, dúos y composturas a tres y cuatro, descritas como «música domestica para principiantes»⁴⁶. La segunda parte es lógicamente más difícil que la primera, pero Fuenllana anima al lector, declarando que el que quiera trabajar con diligencia, una vez superada la primera parte, podrá fácilmente llegar al final de la segunda. En la tercera parte hay música de mayor dificultad, que requiere mayor estudio y dedicación, pero cualquiera la podrá bien tañer si de veras quisiere trabajar, etc.

Fuenllana justifica este orden de dificultad gradual para que «el que quisiere seguirla pueda yr subiendo por sus grados a lo más difícil del tañer, que es lo que me ha movido y yo mas querría y pretendo». Y concluye el prólogo al lector diciendo: «Dándose de veras al estudio, confíe, que conseguirá el fin desseado»⁴⁷.

Los avisos para entender la cifra están escritos para personas que nunca han tenido ante sus ojos una tablatura de vihuela. Fuenllana indica las composiciones que estima fáciles con la letra F y difíciles, la letra D. Por ello, con prudencia cada cual debe elegir la música que sus manos pueden tañer⁴⁸. Para composiciones más difíciles su opinión es que «cualquiera que quisiese aprender la música de veras, siempre se exercite en estudiar, y poner obras compuestas, pues dellas se saca el

⁴³ *El Maestro*, fol. 3r.

⁴⁴ *El Maestro*, fol. 3v.

⁴⁵ *El Maestro*, fol. 6r.

⁴⁶ *Orphenica lyra*, fol. 3v.

⁴⁷ *Orphenica lyra*, fol. 4.

⁴⁸ *Orphenica lyra*, fol. 5r.

verdadero fruto»⁴⁹. La conclusión de sus consejos al futuro tañedor es que «el uso y verdadero estudio todo lo puede»⁵⁰.

El emblema de Hércules y el lema *Labor omnia vincit* que aparece en la portada del libro segundo, constituye una buena síntesis gráfica de que con el esfuerzo y la aplicación en el estudio se pueden superar todas las dificultades.

El libro de música de vibuela de Diego Pisador también adopta un plan didáctico en su organización. Está dividido en 7 libros; el primero con una variedad de música fácil, y los demás organizados por géneros. La obra se dirige a todos los que desean aprender la música, «sin la cual parece un hombre ser sin sazón y donayre»⁵¹. Pisador justifica su publicación con las siguientes razones

uno con solo entender el arte de la cifra sin otro maestro alguno pueda comenzar a tañer y ser músico acabado y así en estos seis libros están puestas cosas claras medianas y dificultosas música de pocas voces y muchas [...] y mucha variedad en todo para que el animo del que depende se pueda recrear y espaciar por ella.⁵²

Escritos de Juan Bermudo

Como ya hemos mencionado, el proyecto de Bermudo de poner por escrito toda la ciencia de la música para hacerla accesible a los que desean aprender ha quedado reflejado en tres obras impresas: el *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales* (1549), *Arte Tripharia* (1550) y *Declaración de instrumentos musicales* (1555).

Bermudo se dirige a dos tipos de público: los *principiantes* que se inician en el mundo de la música y los *curiosos*, ya experimentados, pero que desean profundizar: «El mismo arte breve que pone para los principiantes, glosará para los curiosos»⁵³. Al mismo tiempo, sus enseñanzas pueden aprovechar tanto a principiantes como avanzados. A este respecto declara: «Sé que ninguno quedará ayuno, si con atención leyere mis libros porque hay doctrina para todos»⁵⁴.

El *Libro primero*, se dirige a los principiantes que quieren aprender a cantar y a tañer instrumentos por sí solos, lo que conseguirán teniendo por maestro «su habilidad», el «ejercicio» y «estos libros»⁵⁵. Su finalidad pedagógica se manifiesta no solo en el deseo de su autor de facilitar el aprendizaje de la música sino también en el de que sirvan a los músicos profesionales para corregir sus errores⁵⁶. Su

⁴⁹ *Orphenica lyra*, fol. 6. Coincide con Bermudo en que se puede aprender mucha música mirando las obras de excelentes autores.

⁵⁰ *Orphenica lyra*, fol. 5r.

⁵¹ Pisador, Diego. *Libro de música de vibuela*. Salamanca, fol. 2r.

⁵² *Libro de música de vibuela*, fol. 2r

⁵³ *Libro primero*, fol. 1r.

⁵⁴ *Declaración*, prólogo segundo s.f.

⁵⁵ *Libro primero*, prólogo general.

⁵⁶ *Libro primero*, fol. 10v.

intención, según refiere en el prólogo, era publicar primero unos manuales breves para principiantes y más adelante los tratados más exhaustivos para los que ya tienen una formación musical previa: «Para introducir los nuevos en Música tengo unas artezicas breves de canto llano, órgano, monacordio y vihuela. Todas estas cuatro andan en un libro de por sí»⁵⁷.

Por razones desconocidas no llegó a publicarlos separadamente, sino que seis años más tarde salieron publicados en una misma obra los cinco libros que ya tenía escritos⁵⁸. Los cuatro manuales breves fueron incluidos en el libro segundo de la *Declaración de instrumentos musicales* de 1555.

La finalidad didáctica es aún más evidente en el *Arte Tripharia*. Publicado, aprovechando probablemente tres de las cuatro «artezicas breves» que ya tenía escritas, a petición de doña Isabel de Pacheco, abadesa del monasterio de Santa Clara de Montilla (Córdoba), que quería un manual con el que las religiosas y en concreto su sobrina María Teresa, hija del Conde de Osorno, novicia en el mismo convento, aprendieran los principios elementales de la música para cantar y tañer en las ceremonias litúrgicas⁵⁹.

En este caso, tanto las religiosas como las novicias aprenderán a cantar y a tocar el monacordio, de manera autodidacta, gracias al manual de Juan Bermudo, como explícitamente afirma: «Para entender mis libros no ha menester maestro el cantor»⁶⁰. Por otro lado, como la finalidad es la de acompañar al órgano la música de las funciones litúrgicas, se trata de manuales sencillos con explicaciones breves y claras⁶¹.

En el prólogo al lector, Bermudo da una serie de advertencias para los principiantes con el fin de que puedan sacar buen provecho de los libros. Explica la distribución de las materias, distinguiendo lo que va destinado a los principiantes de lo que puede aprovechar a los experimentados en música. Las explicaciones van acompañadas de ejemplos gráficos y de grabados que facilitan la comprensión. Finalmente incluye el repertorio básico que un eclesiástico principiante debe saber cantar⁶².

Una de las características más llamativas de *Arte Tripharia* es su concisión y claridad en la explicación de la teoría musical con ejemplos y figuras que ayuden a la comprensión. Responde plenamente a su objetivo de ser un manual para principiantes, sin detenerse en discusiones que harían fatigosa su lectura.

La *Declaración de instrumentos musicales* (1555) se compone de cinco libros. Si *Arte Tripharia* se dirige exclusivamente a los principiantes, la *Declaración* va dirigida también a los que ya tienen una práctica de la música, pero necesitan

⁵⁷ *Libro primero*, fol. 11v.

⁵⁸ Pensamos que este cambio pudo obedecer a razones económicas ligadas a la carestía de papel, aunque Bermudo da otras razones de tipo pedagógico. *Declaración*, fol. 142r. Cf. Otaola, Paloma. *Tradición y modernidad*. p. 29.

⁵⁹ *Arte Tripharia*, fol. 3v.

⁶⁰ *Arte Tripharia*, fol. 5v.

⁶¹ *Arte Tripharia*, fol. 3v.

⁶² *Arte Tripharia*, fol. 15v.

aprender los fundamentos teóricos. Este aspecto es subrayado por Bernardino de Figueroa en su *epístola recomendatoria* «a los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa»⁶³. Uno de los méritos de la *Declaración* reside, a su juicio, precisamente en el hecho de dirigirse a públicos diversos. Con un lenguaje rico en imágenes declara: «Que hay leche para que en música se críen niños, que se contentan con solo canto llano y canto de órgano, y también hay manjares diversos para varones de diversos gustos»⁶⁴.

La idea de fondo que recorre los libros de la *Declaración* es que el saber es un bien que debe comunicarse, ya que la ciencia es como una fuente que nunca se seca. Por ello afirma: «Quise tomar este nuevo trabajo de poner en arte (así para el tañer, como para el modo de obrar) algunos instrumentos»⁶⁵.

Bermudo critica duramente a los que se niegan a transmitir el saber o una cierta habilidad impidiendo que otros progresen en el arte y denuncia a los músicos profesionales que no quieren enseñar su arte por temor a ser superados por los discípulos. En este sentido declara en el «prólogo primero para el piadoso lector»:

Bien entiendo que ha habido y los hay en nuestra España hombres excelentísimos en vihuela, órganos y en todo género de instrumentos y doctísimos en composición de canto de órgano. Empero es tanta la sed y codicia y avaricia de algunos que les pesa si otro sabe algún primor y mas si lo ven comunicar. Hablo en cosas juzgadas y vistas muy de cerca [...]. Piensan algunos maestros (no sin falta de error) que comunicar los primores a sus discípulos ha de faltar a ellos la ciencia y les han de quitar el partido.⁶⁶

El problema de la ignorancia de los músicos recae según Bermudo en la responsabilidad de los maestros que no quieren comunicar su saber: «Lástima es [...] que mueran grandes secretos de música en un momento y se acaben juntamente con la persona del músico por no comunicarlos»⁶⁷. Incluso, algunos vihuelistas no quieren que se les vean las manos para que no les copien la postura de los dedos al tañer los modos accidentales. Bermudo sugiere que esta falta de comunicación de maestro a discípulo es una de las causas de que haya menos músicos renombrados en España que en el extranjero⁶⁸.

Por otro lado, las críticas de Bermudo a los vihuelistas que ni saben cifrar, ni afinar la guitarra, ni tienen el mínimo conocimiento de la teoría de canto llano y canto de órgano, hace pensar que muchos de ellos tocaban de oído, gracias a un talento natural, cultivado de manera práctica sin estudio ni la formación necesaria para ser considerado músico según los criterios de la época que solo reconocía el nombre de «músico» al que tenía una sólida formación teórica: «Vemos entre cien

⁶³ *Declaración*, fol. 4r.

⁶⁴ *Declaración*, fol. 2v.

⁶⁵ *Libro primero*, fol. 9v.

⁶⁶ Prólogo primero para el piadoso lector, *Declaración*, fol. 4v.

⁶⁷ *Declaración*, fol. 5v.

⁶⁸ *Declaración* fol. 5r.

músicos de vihuela aunque haya veintisiete años que la usan, los dos dellos no saben cifrar»⁶⁹.

Frente a esta situación, Bermudo pone al alcance de los que desean aprender sus libros donde se contiene toda la información que un músico debe conocer sobre el sistema musical, los instrumentos y los métodos de afinación: «Assí que, sabiendo poner las manos cada uno en su instrumento: tenga por maestro a su habilidad, ejercicio y a estos libros con las cuales tres cosas puede ser consumado músico»⁷⁰.

Evidentemente, a la lectura de los libros hay que añadir la práctica personal y el estudio, ideas que se repiten a lo largo de los libros constantemente: «Assí el que no perseverare en la inteligencia de los instrumentos con estudio continuo, despídase de alcanzar el último fin de mis libros, que es saber tañer con certidumbre»⁷¹.

Bermudo añade la necesidad de un maestro para progresar en el arte de la música, pero no se trata de un maestro presencial, ya que los mejores maestros son los compositores famosos a través de las obras que han legado a la posteridad:

Los que quisieren atinadamente componer, miren los autores ya dichos y con su buen entendimiento y ejercicio sabrán elegir las flores de la música antigua y descubrirá mas música en un mes que por si sin maestros alcanzara en un año. Aunque todos los autores y otros muchos más vea, elija y tenga alguno particular que mas le contente por familiar.⁷²

Aunque Bermudo reconoce que es importante en la formación del futuro compositor tener un buen maestro, cuando no se tiene, los buenos libros y las obras de músicos excelentes pueden suplir esta carencia. Estudiando las obras de los grandes compositores se aprende el modo de poner las consonancias y la manera de hacer las cláusulas, además de novedades y primores, porque «hay excelentes maestros así muertos como vivos, no solamente en las naciones extrañas, pero en nuestra España»⁷³.

Con todo, Bermudo reconoce la eficacia de tener un buen maestro, en carne y hueso, para ser un experimentado tañedor: «Compensa gastar los dineros en pagar un buen maestro [...]. Todos los grandes tañedores son discípulos de señalados maestros»⁷⁴.

«Arte de tañer fantasía»

Otro autor célebre del siglo XVI es Tomas de Santa María, conocido por la publicación de un manual para tañedores titulado *Arte de tañer fantasía* (1565). En

⁶⁹ *Declaración*, fol. 5v.

⁷⁰ *Declaración* (último folio del prólogo)

⁷¹ *Declaración*, fol. 40r.

⁷² *Declaración*, fol. 124v.

⁷³ *Declaración*, fol. 138r.

⁷⁴ *Declaración*, fol. 60v.

esta obra es también patente el carácter pedagógico ya que va dirigido a todos los que desean aprender a tocar un instrumento: tecla, vihuela o cualquier otro instrumento armónico, «por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía»⁷⁵.

El libro está dividido en dos partes. La primera trata de las disposiciones necesarias para «entrar en fantasía», comenzando por lo más sencillo para avanzar progresivamente hacia lo más complejo, destinado a los «nuevos profesores de este arte». Santa María justifica esta manera gradual de proceder porque los principiantes son como los niños «que se han de mantener con cosas ligeras y fáciles de digestión». La segunda, sin embargo, se dirige a los tañedores experimentados y trata de las cosas necesarias para «tañer fantasía» según un método y reglas universales⁷⁶.

Tomas de Santa María da muchos detalles sobre el modo de entrar las voces, las cláusulas, el modo de hacer los redobles y todos los aspectos técnicos necesarios y útiles al que quiere aprender por sí solo a tañer un instrumento. Las explicaciones teóricas vienen apoyadas con abundantes ejemplos. Todo ello refleja un uso para aprender en los libros de manera autodidacta, aunque también podían ser utilizados como manuales para los profesores encargados de la formación musical en el ámbito clerical.

CONCLUSIÓN

El extraordinario desarrollo de la teoría musical y la gran cantidad de tratados impresos en el siglo XVI no se comprende sin la figura del autodidacta y la posibilidad de adquirir un aprendizaje musical con la ayuda de los libros que actúan como auténticos maestros conduciendo progresivamente al principiante para salvar los obstáculos que se puedan presentar en el camino. Este fenómeno no parece limitarse al ámbito eclesiástico. La difusión del libro impreso en los círculos humanistas y la relevancia de la música como «honesto pasatiempo» también contribuyeron a este entusiasmo para aprender por sí mismo. De esta forma, cualquier principiante podía llegar a practicar un instrumento, haciendo realidad el ideal renacentista de la educación de damas y caballeros en la que la música desempeñaba un papel importante.

Por otro lado, la posibilidad de aprender de manera autodidacta sale al paso de la actitud de algunos músicos que no quieren compartir su saber por miedo a que sus alumnos les aventajen; lo que quizá explique el silencio de los grandes músicos sobre quienes fueron sus maestros.

⁷⁵ Santa María, Tomas de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565. Portada.

⁷⁶ *Arte de tañer*, prólogo, s.f.

Créditos de procedencia de las imágenes

Las imágenes que no aparecen acreditadas en la presente relación proceden del tratado *De Musica libri septem* de Francisco de Salinas, Salamanca, Matías Gast, 1577 o han sido elaboradas por los propios autores.

CAPÍTULO 1

Figs. 1 y 2: Kepler, Johannes. *Harmonices Mundi*. Linz: Godofredi Tampachii, 1619. En: Archive.org (<http://archive.org/details/ioanniskeplerih00kepl>).

Fig. 8 : Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese, 1558. En: *Music Treatises of Gioseffo Zarlino* (CD-ROM). *Thesaurus musicarum italicarum*. Universidad de Utrecht.

Figs. 9, 11 y 12: Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique. Livre Premier des Instruments*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. En: Bibliothèque National de France. Gallica (gallica.bnf.fr).

CAPÍTULO 3

Fig. 2 : Zarlino, Gioseffo. *Sopplimenti musicali*. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese, 1588, lib. IV, cap. 30. En: *Music Treatises of Gioseffo Zarlino* (CD-ROM). *Thesaurus musicarum italicarum*. Universidad de Utrecht.

Fig. 3: Artusi, Giovanni M. *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1600, fol. 21r-21v. En: Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek (<https://www.bsb-muenchen.de/Digitale-Sammlungen.72.0.html>).

Fig. 5: Nieto González, J. R., y Paliza Monduate, M. T. *Arquitecturas de Ciudad Rodrigo*. Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 1994, pp. 52 y 55.

CAPÍTULO 4

Fig. 1: Lefèvre d'Étaples. *Elementa musicalia*. 1496, III, f. g6v, 2. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

Fig. 2: Fogliano, Lodovico. *Musica Theorica*. III, 2, f. 36r. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

Fig. 4: Goldáraz Gaínza, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, 2004, p. 126.

CAPÍTULO 5

Fig. 1: Salinas, Francisco de. *Anotaciones sobre el calendario gregoriano* (1583). En: Biblioteca Nacional de España, sign. ms. 23106.

CAPÍTULO 11

Fig. 1: Narbáez, Luys de. *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538. En: Biblioteca Nacional de España (Madrid), sign. R. 9741.

Fig. 2: Pisador, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: D. Pisador, 1552. En: Biblioteca Nacional de España, sign. R. 14060.

Fig. 3: Fuenllana, Miguel. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 9283.

Fig. 29: *Cancionero de la Sablonara*. En: Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, BSB, Cod. hisp. 2.

Figs. 31 y 42: *Cancionero musical de Palacio*. En: Biblioteca del Palacio Real (Madrid), sign. II/1335/1335.

Fig. 34: Valderrábano, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 14018.

Fig. 36: Bermudo, Juan. *Arte Tripharia*. Osuna: Juan de León, 1550. En: Biblioteca Nacional de España, sign. M/1366.

Fig. 39: Fuenllana, Miguel. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 9283.

CAPÍTULO 13

Fig. 1: Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: G. B. Gargano & L. Nucci, 1613. En: Biblioteca Digital Hispánica (bdh.bne.es/bnearch/detalle/3512912).



En los talleres salmantinos de Intergraf
terminose de estampar este acopio de estudios
en conmemoración del quinto centenario del nacimiento
del maestro Francisco de Salinas, siendo el día 11 de junio de 2014,
víspera de que la ciudad celebre con música más ruidosa que *estremada*
la festividad de su patrono San Juan de Sahagún, colegial de la misma Universidad
de Salamanca en la que fuera catedrático Francisco en otro tiempo de los ochos siglos que
en 2018 cumplirá de su fundación, la más antigua de todas las que en el mundo hablan español.

