

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

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

FRANCISCO DE SALINAS

Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Y
PALOMA OTOOLA GONZÁLEZ
(COORDS.)

FRANCISCO DE SALINAS
Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA

LA EDUCACIÓN MUSICAL
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI
A TRAVÉS DEL *ARTE*
DE CANTO LLANO (SEVILLA, 1530)
DE JUAN MARTÍNEZ



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 facsímil —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 sus 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

La educación musical en la España del siglo XVI
a través del *Arte de canto llano* (Sevilla, 1530)
de Juan Martínez

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA
mazu_an@hotmail.com

Institución Milá y Fontanals (CSIC) de Barcelona

EL ARTE DE CANTO LLANO (Sevilla, 1530) de Juan Martínez, maestro de los mozos de coro de la Catedral de Sevilla, emerge como el tratado de música del mundo hispánico más difundido geográfica y cronológicamente en los siglos XVI y XVII, pero del que casi nada se sabía. El libro fue reeditado durante casi un siglo en los reinos de Castilla, Aragón y Portugal (traducido al portugués), y tuvo una enorme difusión en la Península Ibérica y en el mercado con el Nuevo Mundo. En esta comunicación trazaré la historia del tratado y analizaré sus características didácticas basándome en una transcripción del texto completo en español que he realizado a partir de ejemplares incompletos correspondientes a diferentes reediciones¹.

1. LA EDICIÓN PRÍNCIPE DEL ARTE DE CANTO LLANO DE JUAN MARTÍNEZ

Las artes de canto eran libros de pequeño formato y vendidos a bajo precio, normalmente en lengua vernácula, que servían para introducirse en la música.

¹ Mazuela-Anguita, Ascensión. *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*. Madrid: SEdeM, [2013].

Estos libros han sido generalmente infravalorados en la bibliografía musicológica, en parte por pensarse que iban dirigidos exclusivamente a la enseñanza del canto litúrgico a clérigos y monjas, ocultando así tanto su verdadero objetivo de servir de introducción a la práctica musical en general al menos hasta el siglo XVIII, como su relevante papel como agentes en la difusión del alfabetismo musical entre grupos pertenecientes a un amplio espectro socioeconómico.

Los datos biográficos sobre Juan Martínez son mínimos. Aunque ya en el siglo XVII Nicolás Antonio enmarcó a Martínez en el ámbito sevillano², algunos historiadores lo han contextualizado entre los músicos portugueses, seguramente como consecuencia de que no se conocían ejemplares de ediciones españolas de su *Arte de canto llano* y las primeras referencias a este músico aparecen en las traducciones portuguesas de su libro, donde se le llama *Ioão Martinz*. Los datos presentados por Robert Stevenson en su recopilación de documentos de la Catedral de Sevilla permiten datar a 1 de septiembre de 1525 el nombramiento de Juan Martínez como maestro de los mozos de coro: «Este día sus merçedes resçibieron para maestro para enseñar moços de coro desta santa iglesia a juan martinez clerigo desde primero de setiembre deste año en adelante con el salario que tenía»³. De la expresión «con el salario que tenía» se deduce que antes de este nombramiento, Martínez ya desempeñaba alguna función en la Catedral. La última referencia a Juan Martínez en los documentos recogidos por Stevenson data del 9 de diciembre de 1536 y alude a un aumento de salario en reconocimiento al trabajo del maestro en la institución⁴. Un documento citado en el trabajo de Herminio González Barrionuevo sobre Francisco Guerrero aporta nueva información según la cual Juan Martínez estaba en activo en la Catedral de Sevilla todavía en febrero de 1545⁵.

En las obras de referencia se considera que la edición príncipe del libro de Martínez fue impresa en Alcalá de Henares en 1532⁶. Se tiene constancia de que un ejemplar de esta edición fue adquirido por Hernando Colón en 1534 por 10 maravedíes, según una anotación manuscrita del propio Colón en la hoja de guarda

² Antonio, Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova: sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MD-CLXXXIV florere noticia*. Madrid: Apud Joachimum de Ibarra Typographum Regium, 1783-1788 [1672], vol. 1, p. 734.

³ Stevenson, Robert. *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606: documentos para su estudio*. Madrid: SEdeM, 1985 [1954], p. 26, doc. 140.

⁴ *Ibid.*, p. 31, doc. 197.

⁵ Nóminas y Salarios de la Catedral de Sevilla, 322, f. 5v (año 1545), Sevilla, Archivo Capitular, Sección IV: Fábrica, Serie de Nóminas y Salarios (1446-1826). Citado en González Barrionuevo, Herminio. *Francisco Guerrero (1528-1599): Vida y obra. La música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000, p. 696.

⁶ León Tello, Francisco José. «Martínez, Juan», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consultado el 10 de julio de 2013, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17912>>; Martín Galán, Jesús. «Martínez, Juan (II)», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, p. 263; Gümpel, Kart-Werner. «Martínez, Martinz, Juan», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. por Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007, vol. 11 (2004), col. 1191.

final del ejemplar que se conservaba en la Biblioteca Colombina de Sevilla (desaparecido en la actualidad). Afortunadamente, el bibliógrafo Bartolomé Gallardo tuvo acceso al ejemplar de la Colombina y desglosó su contenido, aportando una valiosa información que ha servido para hallar otras ediciones del libro⁷. Aunque en las obras de referencia se considere que la de 1532 es la edición príncipe, ya desde 1871, en la bibliografía portuguesa se hacía alusión a una edición anterior impresa en Sevilla por Juan Cromberger en 1530, y a la existencia de un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Pública de Évora, hoy desaparecido⁸.

En los años sesenta del siglo xx, el musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro advirtió que el *Arte de cantollano* publicado sin atribución de autoría existente en la Biblioteca Nacional de España y un fragmento de otro arte de canto llano sin principio ni final que le sigue encuadrado en el mismo volumen (signatura R/14670), son dos ediciones, la segunda más moderna que la primera, de un pequeño tratado cuyo contenido coincide con el del *Arte de canto llano* de Juan Martínez⁹. Ribeiro concluye que estas dos ediciones deben ser atribuidas a Martínez y que indican que este estaba desempeñando una función docente en la Catedral de Sevilla con anterioridad a su nombramiento como maestro de los mozos de coro. Mediante la consulta de catálogos bibliográficos es posible determinar los datos tipográficos de las dos ediciones¹⁰. Ambas fueron impresas en Sevilla en la segunda década del siglo xvi; es significativo que la primera fuese impresa por Jacobo Cromberger, padre de Juan Cromberger, impresor de la primera edición del libro de Martínez¹¹.

Una posibilidad es que estos libros de la Biblioteca Nacional fuesen obra de Juan Martínez, que los escribió con un propósito utilitario a modo de apuntes de clase tal vez como ayudante del maestro Vega, maestro de los mozos de coro de la Catedral de Sevilla anterior a Martínez, y los publicó como muestra de su competencia para ocupar el puesto. Esta hipótesis coincidiría con lo establecido

⁷ Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Gredos, 1968 [1888], vol. 3, p. 646, n.º 2933.

⁸ Matos, Joaquim António de Sousa Teles de. «Additamentos ao livro do sr. Joaquim de Vasconcellos Os Musicos Portuguezes», *O nimbricense: jornal politico, instructivo e commercial*, xxiv/2453 (28-01-1871), pp. 1-2; 2454 (31-01-1871), p. 1; 2455 (04-02-1871), pp. 1-2; 2457 (10-02-1871), p. 1; 2458 (14-02-1871), pp. 1-2; 2459 (18-02-1871), p. 1; 2463 (04-03-1871), p. 1; citado en: Ribeiro, Mário de Sampaio. *A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez*. Coimbra: [Coimbra Editora Ltda.], 1963, p. 21; y Vieira, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro Lambertini, 1900, vol. 2, p. 66.

⁹ Ribeiro, A *«Arte de Cantollano», de autor desconhecido*, p. 30.

¹⁰ Norton, Frederick John. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 321, n.º 877 y 985; y Griffin, Clive. *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 316, n.º 140. Véase también Knighton. *Libros de canto: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century*, en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 215-240, p. 228.

¹¹ *Arte de cantollano*. [Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1512-1515], Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/14670(1); [*Arte de canto llano*]. [Sevilla: Juan Varela, c. 1515-1519?], Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/14670(2).

por Cristle Collins Judd con respecto a la publicación de *Le institutioni harmoniche* (Venecia, 1558) de Zarlino, que es anterior a su nombramiento como maestro de capilla en San Marco y coincide con el debilitamiento de la salud de Adrian Willaert, por lo que quizá responda al deseo de Zarlino de conseguir el puesto¹². Como en el libro de Zarlino, la ausencia de indicaciones tipográficas en el *Arte de cantollano* anónimo podría indicar que Martínez financió la edición. Sin embargo, el libro se publicó sin indicación de autoría, lo que no encaja con la hipótesis de una publicación para conseguir fama y prestigio.

Fuera quien fuese el autor de los dos tratados de la Biblioteca Nacional, el que se publicaran sin indicación de autoría (al menos el primero, puesto que del segundo no se conserva la portada) indica que funcionaban como apuntes de clase y que su contenido no era controvertido. Los contenidos de estos tratados reflejan la formación musical que recibían los mozos de coro de la Catedral de Sevilla, enlazan con los contenidos del tratado manuscrito de 1410 de Fernand Estevan, y tienen una continuidad en el libro de 1530 de Juan Martínez¹³.

2. UN SIGLO DE REEDICIONES. DIFUSIÓN EN PORTUGAL Y EL NUEVO MUNDO

La tabla siguiente muestra las reediciones del *Arte de canto llano* de Juan Martínez. La localización de ejemplares y referencias a ediciones del libro que se desconocían contribuye a trazar su historia editorial. Si el *Arte de canto llano* ya se había publicado en Sevilla en 1530 (edición hoy desaparecida), la edición de 1532 en Alcalá de Henares (también perdida) es una reedición que responde a una demanda motivada por la utilidad y el éxito comercial del libro; además, fue impresa por Miguel de Eguía, impresor de la Universidad de Alcalá de Henares, lo que sugiere la conexión del libro con el contexto universitario. Tras la publicación de Alcalá de Henares, encontramos una reedición en Coimbra, en 1550, traducida al portugués por Afonso Perea Bernal. Aunque el único ejemplar conocido de esta edición portuguesa (que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra) carece de portada, parece probable que la edición fuese impresa por João Barreira, lo que explicaría que su hijo António solicitara licencia para reeditar el libro en 1597.

¹² Judd, Cristle Collins. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 191-192.

¹³ Estevan, Fernand. *Reglas de canto plano, e contrapunto, e de canto de organo fechas e ordenadas para informacion y declaracion de los inorantes (...) por Fernand Estevan sanchristan de la Capilla de San Clemeint de la cibdat de Sevilla (...) acabadas de faser lunes postrimero dia de marzo año (...) de 1410*, MS, Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado, Ms. 329.

LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI
ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA

Reediciones del *Arte de canto llano* de Juan Martínez

Año	Ciudad	Impresor/a	Observaciones
1530	Sevilla	Juan Cromberger	Edición perdida
1532	Alcalá de Henares	[Miguel de Eguía]	Edición perdida
1550	Coimbra	[João Barreira?]	Traducido al portugués por Afonso Perea Bernal.
1560	Sevilla	Juan Gutiérrez	Corregido por Luis de Villafranca. Edición perdida
1562	Zaragoza	Viuda de Bartholome de Nagera [María de Solórzano]	
1586	Barcelona		Como <i>Compendio de canto llano</i> . Edición perdida
1597	Coimbra	António Barreira	Traducido y ampliado por Afonso Perea Bernal.
c. 1598	Alcalá de Henares	María Ramírez	
1599	Salamanca	Juan Fernández	Edición perdida
1603	Coimbra	Manoel de Araujo	Traducido y ampliado por Afonso Perea Bernal. Edición perdida
1612	Coimbra	Nicolao Carvalho, imprensa da Uniuersidade	Versión de Perea Bernal revisada por António Cordeiro.
1614	Coimbra	Nicolao Carualho, Impressor da Vniuersidade de Coimbra	Versión de Perea Bernal revisada por António Cordeiro.
1621	Madrid	Tomas Iunti	
1625	Coimbra	Nicolao Carvalho	Versión de Perea Bernal revisada por António Cordeiro.
1625	Salamanca		Como <i>Compendio de canto llano</i> . [?] Edición perdida

La siguiente edición del libro de Martínez de la que tenemos noticia tuvo lugar en Sevilla en 1560, impresa por Juan Gutiérrez. Esta edición fue corregida por Luis de Villafranca, que había sucedido a Juan Martínez como maestro de los mozos de coro de la Catedral de Sevilla. La reedición sugiere que el libro de Martínez era el que se seguía utilizando para instruir a los mozos de coro de la Catedral. En la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona se conservan 17 hojas sin encuadernar del *Arte de canto llano* de Juan Martínez. Este ejemplar, que no se había mencionado en la bibliografía, data del siglo XVI y podría corresponder a la edición de 1560, según la catalogación de la Biblioteca.

En la Biblioteca de la Universidad de Valencia se encuentra un ejemplar de una edición del libro de la que no se da noticia en la bibliografía, impresa en Zaragoza

por María de Solórzano, viuda de Bartolomé de Nájera, en 1562. El hallazgo de esta edición es de sumo interés por tratarse de una reimpresión llevada a cabo en el reino de Aragón. Además, el ejemplar que se conserva contiene el texto completo de los diez capítulos que conforman el libro, aunque carece de las últimas hojas de repertorio musical. Existen varias referencias a una edición en cuarto de la obra de Juan Martínez llevada a cabo en Barcelona en 1586 bajo el título de *Compendio de canto llano*¹⁴. Antonio Palau ubicaba un ejemplar en la Biblioteca del Seminario de Barcelona, actualmente desaparecido. Kart-Werner Gumpel hace alusión a una reedición de este *Compendio de canto llano* llevada a cabo en Salamanca en 1625 de la que no he encontrado información¹⁵.

La siguiente publicación de la que se tiene noticia y de la que se conservan dos ejemplares, en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra y en la Biblioteca Pública de Évora, respectivamente, es una versión portuguesa ya no sólo traducida sino también ampliada por Afonso Perea Bernal siendo catedrático de música de la Universidad de Coimbra, e impresa en esa ciudad por António Barreira en 1597. El libro de Martínez se reimprimió en Alcalá de Henares hacia 1598 con una licencia concedida a la impresora María Ramírez, viuda de Juan Gracián. Se conserva un ejemplar incompleto de esta edición en la Biblioteca Nacional de España. Pedro Salvá decía en 1872 tener un fragmento de la portada de una edición salmantina del *Arte de canto llano* de Juan Martínez¹⁶. Aunque no aparece ninguna edición del tratado en los catálogos de libros impresos en Salamanca, en el inventario del Convento de Jesús de Maó (Menorca), hecho a requerimiento de la Inquisición en 1642, se registra una edición impresa en Salamanca por Juan Fernández en 1599, que podría ser la mencionada por Salvá¹⁷.

El libro se reimprimió en Coimbra, en portugués, en 1603. No se tiene constancia de la conservación de ningún ejemplar de esta edición, aunque en la bibliografía se menciona uno desaparecido de la biblioteca del extinto Convento de Jesús en Lisboa¹⁸. En 1612 y 1614, Nicolao Carvalho, impresor de la Universidad de Coimbra, imprimió dos reediciones en portugués del libro de Juan Martínez, en este caso revisadas y corregidas por António Cordeiro, sochantre de la Sé de

¹⁴ Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*. Barcelona: Librería anticuaría de A. Palau, 1948-1977 [1923-1927], vol. 8, p. 268, n.º 154417; Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1950-1993, vol. 14, p. 300; Stevenson, Robert. *Spanish Music in the Age of Columbus*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1960, p. 94; Martín Galán. «Martínez, Juan (II)», p. 263; y Gumpel. «Martínez, Martinz, Juan».

¹⁵ Gumpel. «Martínez, Martinz, Juan».

¹⁶ Salvá y Mallen, Pedro. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Ferrer de Orga, 1872, vol. 2, p. 348. Véanse también Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 94; y Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. 14, p. 300.

¹⁷ Casasnovas i Camps, Miquel-Àngel. *Biblioteques, llibres i lectors: la cultura a Menorca entre la Contrareforma i el Barroc*. Barcelona: L'Abadía de Montserrat, 2001, p. 284.

¹⁸ Silva, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez. Estudos de Inocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil continuados e ampliados por Brito Aranha e Alvaro Neves*. Lisboa: Imp. Nacional, 1858-1923, vol. 3, p. 415.

Coimbra, de las que se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Portugal. El *Arte de canto llano* fue reimpresso en Madrid por Tomás Junta en 1621. Quizás los motivos de esta reedición haya que buscarlos en la demanda de los centros de enseñanza que estaban proliferando en Madrid¹⁹. El único ejemplar conocido, conservado en la Biblioteca Pública de Évora, proviene de una colección particular. La última edición de la que se tiene constancia fue impresa de nuevo en Coimbra por Nicolao Carvalho en 1625 y es una reimpresión de la versión portuguesa del sochantre António Cordeiro.

Las reediciones del *Arte de canto llano* de Juan Martínez permiten afirmar que superó en popularidad al *Arte de canto llano et contrapunto et canto de organo* (Zaragoza, 1508) de Gonzalo Martínez de Bizcargui, por dos motivos. En primer lugar, el libro de Martínez de Bizcargui fue impreso únicamente en Zaragoza y Burgos, mientras que el de Martínez se publicó en Sevilla, Alcalá de Henares, Coimbra (traducido al portugués), Barcelona, Zaragoza, Salamanca y Madrid. En segundo lugar, si la obra de Martínez de Bizcargui fue objeto de reediciones entre 1508 y 1550, la de Juan Martínez fue reeditada a lo largo de casi un siglo (entre 1530 y 1625).

El *Arte de canto llano* de Juan Martínez tuvo una importante difusión relacionada, al menos en parte, con el hecho de que la imprenta de los Cromberger, de donde salió la primera edición, surtía de libros a una amplia red de librerías en la Península Ibérica y el Nuevo Mundo. Artes de canto llano, posiblemente el anónimo de la Biblioteca Nacional y el *Arte de canto llano* de Juan Martínez, aparecen en lotes de miles de ejemplares en los inventarios de los impresores Cromberger²⁰. Los inventarios de bienes y los registros de ida y de vuelta de navíos evidencian que las artes de canto en general tuvieron una significativa presencia en el Nuevo Mundo, lo que se explica por la utilización de la música como instrumento evangelizador y por la fundación de las catedrales hispanoamericanas. El de Juan Martínez, en particular, tuvo una importante difusión al otro lado del Atlántico. La edición de 1560 se incluye en ocho ocasiones en los once registros con libros de flotas y galeones de 1583 y 1584 conservados en el Archivo General de Indias que

¹⁹ Valladares Roldán, Ricardo. *Origen y cultura de la imprenta madrileña*. Madrid: Diputación Provincial de Madrid, 1981, p. 47.

²⁰ Sobre el inventario de Jacobo Cromberger en 1529, véanse Gestoso y Pérez, José. *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Sevilla: Gómez hnos., 1924, pp. 36-56; Griffin, Clive. «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El libro antiguo español. actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)* [El libro antiguo español, 1], dir. por María Luisa López-Vidriero y Pedro Manuel Cátedra García. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, pp. 189-224, pp. 189-224 (n.ºs 8, 34 y 114); y Ros-Fábregas, Emilio. «Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (II)», *Pliegos de Bibliofilia*, XVI (2001), pp. 33-46, p. 36, n.º 18. Jacobo Cromberger solo imprimió otro arte de canto llano: la edición de 1518 de *Lux bella* (Sevilla, 1492) de Domingo Marcos Durán. Sobre el inventario de Juan Cromberger en 1540, véanse Gestoso y Pérez, *Noticias inéditas*, pp. 73-99; y Griffin, Clive. «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540», en *Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)* [El libro antiguo español, 4], dir. por María Luisa López-Vidriero y Pedro Manuel Cátedra García. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, pp. 257-373.

LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI
ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA

ha analizado Alberto González Sánchez²¹. El libro de Martínez aparece en el inventario de 1655 de Melchor Pérez de Soto, arquitecto criollo procesado por la Inquisición de México²². También encontramos un ejemplar del tratado en la memoria de libros llevados por un tal «Trebiña» (seguramente el mercader de libros Juan de Treviño) de México a Manila en 1583²³. El libro de Martínez aparece en varios de los inventarios de bienes de difuntos de los siglos XVI y XVII en el Virreinato del Perú examinados por González Sánchez y supone el único ítem de temática musical contenido en los mismos²⁴.

3. APORTACIONES DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DEL *ARTE DE CANTO LLANO* A LA HISTORIA DE LA TEORÍA MUSICAL DEL MUNDO IBÉRICO RENACENTISTA

Dada su difusión geográfica y cronológica, es de sumo interés conocer el contenido completo del *Arte de canto llano*. Ninguno de los ejemplares de ediciones españolas está completo. Para reconstruir la versión española del libro, he utilizado el ejemplar de la edición impresa en 1562 en Zaragoza, que contiene los diez capítulos, y el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España de la edición impresa en Alcalá de Henares hacia 1598, que conserva todos los «apéndices musicales». Esta reconstrucción permite llevar a cabo un análisis del contenido completo del libro.

En primer lugar, llama la atención la ausencia de cualquier material preliminar al cuerpo del texto; el libro de Martínez carece de dedicatoria y de prólogo, documentos que permitirían obtener información acerca de la finalidad del libro y del contexto en que surgió, e incluso aportar algunos datos biográficos del autor. Por el contrario, en el vuelto de la portada aparece ya una mano musical. El libro de Martínez debió de ser uno de los primeros del mundo ibérico en incluir una mano musical impresa; aunque no conocemos ningún ejemplar de la edición, el *Arte de canto llano* de Alcalá de Henares de 1532 tenía una mano guidoniana en el vuelto de la portada que Henri Collet calificó de «magnífica»²⁵. La inclusión de la mano guidoniana sugiere el uso del libro en el proceso práctico de enseñanza-aprendizaje de la música desde un nivel elemental hasta alcanzar un amplio espectro de

²¹ González Sánchez, Carlos Alberto. *Los mundos del libro: medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999, p. 88.

²² Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 94.

²³ Leonard, Irving. «One Man's Library, Manila, 1583», *Hispanic Review*, XV/1 (1947) [Schevill Memorial Number], pp. 84-100, p. 85; y *Los libros del conquistador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1949], p. 454.

²⁴ González Sánchez, Carlos Alberto. «Los libros de los españoles en el Virreinato del Perú, siglos XVI y XVII», *Revista de Indias*, LVI/206 (1996), pp. 7-47, pp. 9 y 31.

²⁵ Collet, Henri. *Un tratado de canto de órgano (siglo XVI) manuscrito en la Biblioteca Nacional de París. Edición y comentarios*. Madrid: Librería Gutenberg de José Ruiz, 1913, p. 23.

grados de competencia musical²⁶; incluso los aspirantes a maestro de capilla debían ser capaces de improvisar un contrapunto a dos o tres voces sobre un cantus firmus cantando una de las voces e indicando la otra o las otras dos en la mano²⁷. De las ediciones de este libro que se conservan completas, todas contienen la mano musical, con la excepción de las publicadas por António Cordeiro e impresas en el taller de Nicolao Carvalho. Es significativo que incluso la edición de Coimbra de 1597, publicada por el catedrático de música de la Universidad de esa ciudad, Afonso Perea Bernal, incluyera la mano guidoniana, puesto que implicaría una enseñanza de la práctica de la música desde el nivel básico en el ámbito universitario.

En el folio siguiente se entra directamente en materia con la introducción del primer capítulo dedicado a las letras del canto llano. En este capítulo se explican brevemente los conceptos de letra, signo, deducción, propiedad y voces utilizando la herramienta pedagógica de presentar cada concepto como consecuencia de uno explicado anteriormente. En el capítulo segundo se enumeran las letras y las voces que hay en cada signo y en el tercer capítulo se introduce la definición de mutanza. En el capítulo cuarto se presentan las claves. El capítulo de contenido más «teórico» es el dedicado a los tonos o modos, su clasificación en maestros y discípulos y las «seys maneras de tonos». Se explican los términos diapason, diapente, diatesaron y las especies de los dos últimos. No obstante, la exposición teórica es mínima y se pasa rápidamente a la práctica con las reglas «para cantar por los ocho modos». De las palabras del autor se deduce que el libro estaba destinado a principiantes que pretendían adquirir unos conocimientos básicos y que, por tanto, era preferible huir de la prolijidad, aunque ello supusiese «corromper algunas veces el modo o la consonancia»²⁸.

En los siguientes capítulos se explican lacónicamente los tres movimientos de la música (deduccional, igual y disjuntivo), las diez divisiones de los tonos o conjuntas y sus reglas, las disjuntas, las consonancias y los géneros de la música (diatónico, cromático y enarmónico). Una tabla ejemplifica lo explicado y a modo de anexo se incluyen los incipits de las entonaciones de los salmos, magnificats, introitos y responsorios del Gloria en cada uno de los ocho tonos, algunos cantos en alabanza a la Virgen y la letra (quizás porque la música ya era lo suficientemente conocida) del «Sanctissimae Trinitatis», una antifona que cantaban los mozos de coro de la Catedral de Sevilla desde 1498 hasta 1960. La concisión en las explicaciones, la ausencia de citas a otros teóricos (con lo que ello supone para la simplificación de la exposición), y la organización didáctica de los contenidos,

²⁶ Weiss, Susan Forscher. «Disce Manum Tuam si vis bene discere cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe», *Music in Art*, 30 (2005), pp. 35-75, p. 36; y «Vandals, Students, or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks», en *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance: Reading and Writing the Pedagogy of the Past*, ed. por Susan Forscher Weiss, Russell E. Murray y Cynthia J. Cyrus. Bloomington: Indiana University Press, 2010, pp. 207-246, p. 207. Véase también Berger, Karol. «The Hand and the Art of Memory», *Musica Disciplina*, xxxv (1981), pp. 87-120.

²⁷ Véase la contribución de Giuseppe Fiorentino a este volumen.

²⁸ Martínez, Juan. *Arte de canto llano*. Zaragoza: Viuda de Bartholome de Nagera, 1562, f. B5v.

conectando los nuevos conceptos con los ya aclarados, son los principales rasgos del estilo de Juan Martínez.

Dadas las características didácticas de la obra de Martínez, cabe preguntarse qué influencia tuvo este libro sobre posteriores autores de artes de canto y su conexión con los contenidos de las lecciones de música en los contextos didácticos en que se utilizó. Juan Martínez es citado por casi todos los autores de artes de canto posteriores, pero son los autores que publicaron en Sevilla, como Pedro de Loyola Guevara y Sebastián Vicente Villegas, los que le mencionan reiteradamente²⁹.

Las artes de canto reflejan de modo indirecto el contenido de las lecciones públicas y gratuitas impartidas en las capillas eclesiásticas, en las que estos manuales debieron de utilizarse para facilitar el aprendizaje a un público heterogéneo. Por ejemplo, António Cordeiro, como sochantre de la Sé de Coimbra, debió de desempeñar labores docentes y utilizar como manual el *Arte de canto llano* de Juan Martínez, puesto que lo revisó para su reedición en tres ocasiones. En un principio, Cordeiro debió utilizar en sus lecciones la edición traducida al portugués y ampliada por Afonso Perea Bernal en 1597, ya que las reediciones que preparó contienen tal cual la ampliación escrita por Perea Bernal. A juzgar por la procedencia de los ejemplares conservados y los inventarios de libros conventuales, el libro de Juan Martínez debió tener una importante presencia también en el ámbito monacal.

La proyección del tratado trascendió el ámbito eclesiástico, como evidencia la edición ampliada del libro que preparó Afonso Perea Bernal como catedrático de música de la Universidad de Coimbra. Ribeiro sugiere que Perea Bernal era natural de Sevilla y alumno de Juan Martínez en la Catedral de esa ciudad³⁰; sin embargo, su nombre no aparece en los documentos de esta institución compilados por Stevenson³¹, y los únicos datos fehacientes que tenemos de Afonso Perea Bernal le sitúan en Coimbra, donde publicó al menos en dos ocasiones el *Arte de canto llano* de Juan Martínez (primero traducido al portugués y después también revisado y ampliado), y en cuya Universidad fue nombrado profesor de música en 1553³². Perea Bernal publicó la primera traducción al portugués del manual

²⁹ Guevara, Pedro de Loyola. *Arte para componer canto llano, y para corregir y emendar la Canturia que esta compuesta fuera de Arte, quitando todas las opiniones y dificultades que basta agora à auído, por falta de los que la compusieron*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582; Villegas, Sebastián Vicente. *Suma de todo lo que contiene el Arte de Canto llano: Con muchos importantes avisos assi para saber bien cantar como para regir bien el Coro y para componer en Canto llano. Recopilado de muchos y muy graues auctores, y reduzida a toda claridad. Compuesta por el Bachiler Sebastian Vicente Villegas Clerigo, Maestro en el mesmo arte, y natural de la muy noble y muy leal ciudad de Seuilla*. Sevilla: Juan de León, 1604.

³⁰ Ribeiro, A «*Arte de Cantollano*», de autor desconhecido, p. 26.

³¹ Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla*.

³² Ferreira, Francisco Leitão. *Alphabeto dos lentes da insigne Universidade de Coimbra desde 1537 em diante*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1937 [Manuscrito de 1728], p. 195; Vieira. *Diccionario biographico de musicos portugueses*, vol. 1, p. 101; y Stevenson, Robert. «Bernal, Afonso Perea», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consultado el 10 de julio de 2013, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02839>>. Para un estado de la cuestión detallado, véase Monteiro, Maria do Amparo Carvas. *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-*

de Juan Martínez en 1550, cuando aún no impartía clase en la universidad. Para su traducción, no utilizó la edición sevillana de 1530, sino la impresa en 1532 por Miguel de Eguía, impresor de la Universidad de Alcalá de Henares, lo que conduce a especular sobre la relación de Perea Bernal con la Universidad de Alcalá de Henares, y acerca de la transferencia de materiales didácticos de esta institución a la Universidad de Coimbra.

El examen de la ampliación incluida en la edición de 1597 permite determinar los contenidos que Perea Bernal estimó oportuno incorporar como profesor universitario. La ampliación de Perea Bernal aparece a modo de apéndice, totalmente desgajada del cuerpo del texto, el cual sigue siendo una traducción fiel del libro de Martínez. Frente al carácter teórico de lo que podría esperarse de un tratado destinado a una universidad, la ampliación añade contenidos totalmente prácticos a un manual ya de por sí práctico. Por ejemplo, al comienzo se hace referencia a los pasos concretos a seguir en el momento de comenzar a cantar.

En conclusión, la reconstrucción del *Arte de canto llano* de Juan Martínez pone a disposición del investigador un tratado que supone la continuación de una larga tradición de enseñanza de la música en la Catedral de Sevilla, y que tuvo una extraordinaria difusión cronológica y geográfica, quizá motivada por su calidad didáctica. Como catedrático de la Universidad de Coimbra, Perea Bernal no escribió un libro de música teórico-especulativa como habían hecho en Alcalá de Henares Pedro Ciruelo y en Salamanca Francisco de Salinas, sino que preparó una edición traducida, revisada y ampliada (con más contenidos prácticos) del *Arte de canto llano* de Juan Martínez, lo que quizá refleje el énfasis en la música práctica del programa de estudios de Coimbra. El estudio de este libro supone una importante contribución a la historia de la educación musical, puesto que indica que las artes de canto no eran libros dirigidos exclusivamente a «sacristanes de aldea», como había afirmado Pietro Cerone, sino manuales asequibles para iniciarse en la música en ámbitos docentes diferenciados³³.

2002), Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad de Coimbra, 2002, vol. 1, p. 364 y ss., donde se aportan nuevos datos tomando como fuente las Actas de los Consejos de la Universidad del período 1553-1557.

³³ Cerone, Pietro. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 337.

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.

