

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

CHRISTOPHE DUPRAZ
The erudition of Pedro Cerone:
about some non-musical sources of *El melopeo y maestro* (1613)



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

CHRISTOPHE DUPRAZ

THE ERUDITION
OF PEDRO CERONE:
ABOUT SOME NON-MUSICAL
SOURCES OF *EL MELOPEO Y
MAESTRO* (1613)



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 extremada» 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

13

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

CHRISTOPHE DUPRAZ¹
christophe.dupraz@ens.fr
École normale supérieure, Paris
Université Paris-Sorbonne

YEAR 2013 marks a double anniversary for Spanish musical theory: on the one hand, the fifth centenary of the birth of Francisco de Salinas (1513–1590) which is the focal point of this volume²; on the other hand, the fourth centenary of the publication of a monumental work entitled *El melopeo y maestro*; its author, Pedro Cerone, had it printed in Naples—in Spanish—in 1613³.

¹ Pierre Bourhis has greatly improved the English version of this text. The author alone bears full responsibility for any remaining errors.

² For bibliographical references, see the other contributions to the present volume.

³ *El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, esta repartido en xxxii. Libros.* Naples: G. B. Gargano & L. Nucci, 1613. Facsimile editions: Cerone, Pedro. *El Melopeo Tractado de Musica Theorica y Pratica*. Introd. F. A. Gallo, 2 vol., Bibliotheca Musica Bononiensis II/25, Bologne: Forni Editore, 1969; Cerone, Pedro. *El Melopeo y Maestro*. Ed. A. Ezquerro Esteban, 2 vol., Monumentos de la Música Española 74, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007. Online access, for instance, on the website of the World Digital Library (www.wdl.org/en/item/10633) or directly through the Biblioteca Digital Hispánica (bdh.bne.es/bnesearch/detalle/3512912).

Salinas, who held the chair of theoretical and practical music at the Universidad de Salamanca, is the author of a *De Musica libri septem* (1577) which marked a milestone in the history of the theory and even conception of music in the 16th century. Cerone's work is different: it does not aim at individuality but rather makes up a comprehensive survey of the field of music theory which somehow signals the symbolical ending of the Renaissance⁴.

Thus it is hardly surprising that the name of the Salamanca master should be listed among the sources of Cerone who presents him, along with Boethius, as the very epitome of speculative music⁵. In his *Historia de la música española*, however, Samuel Rubio notes, at the end of the chapter devoted to Salinas⁶: «Cerone lo incluye en la lista de las autoridades y dicer haberle estudiado, pero no es mucho que le cita.» Perhaps Rubio's remark actually ought to be somewhat qualified: that there should be so few references to Salinas's *De Musica libri septem* in Cerone's *El melopeo* is partly due to the fact that they seem to be few and far between, when they are set against the huge flow of quotations, authors and sources which Cerone involves in the more than 1160 pages of his disquisition. This impressive erudition—the references that Cerone calls upon, now explicitly, now implicitly, sometimes as straightforward examples, sometimes for their instrumental function as authorities (*auctoritates*) to back up his arguments—has never, to our knowledge, undergone a systematical census and identification. Inventorying this documentary material is precisely what we attempt to achieve—rashly perhaps—within the scope of a scholarly edition of *El melopeo* that should appear online alongside with other Spanish (as well as Italian) musical treatises in a website devised and designed to this aim⁷.

Pedro Cerone's biographical data are scarce and primarily scattered in his own works. As these are rather well known⁸, we shall not dwell on the travels of this priest from Bergamo to Cittaducale (Abruzzo) and Oristano (Sardinia), on his pilgrimage to Santiago de Compostela in 1592, and on his return to Italy a dozen years later, more precisely to the Viceroyalty of Naples where he gives, in Italian,

⁴ Arias, Enrique A. «Cerone and his Enigmas», *Anuario Musical*, 44 (1989), pp. 85–114: «Pietro Cerone must be considered one of the great synthesizers in the history of musical theory. His originality lay not so much in his thoughts as in their thorough presentation. Almost like a writer of a parody mass, he took the materials of the major theorists of his day and transformed and developed them.» (p. 101).

⁵ Book II, Chapter 84 (p. 336): «[...] verdad es que no todos [los escritores] (aunque todos tratan de Musica y de cosas musicales) escriben de una manera; pues unos escribieron solamente para los Philosophos y Musicos especulativos, como Boecio y Salinas [...]».

⁶ Rubio, Samuel. *Historia de la música española, 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Alianza música, Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 263.

⁷ It is called TRÉMiR (www.tremir.fr), a French acronym standing for *Édition et Indexation de Traités Musicaux Romans de la Renaissance* or 'Publication and Indexation of Musical Treatises in Romance Languages from the Renaissance'.

⁸ Baselga Esteve, Ramón. «Pedro Cerone de Bérgamo, Estudio biobibliográfico», *Tesoro Sacro Musical*, 54 (1971), pp. 8-15, 40-48, 71-79, 99-102, and 55 (1972), pp. 3-6, 35-41; Stevenson, Robert M. «Pedro Cerone (1566-1625): Imposter or Defender of the Faith», *Inter-American Music Review*, 16 (1997), pp. 1-27; Arias, Enrique A. «Cerone as historian», *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 87-110.

Le regole più necessarie per l'introduktione del canto fermo (1609)⁹ and, in Spanish, *El melopeo y maestro*, a title aptly translated into English by Gary Towne as 'The composer and teacher'¹⁰. A few words, though, about the latter work itself¹¹. As we know, this is not the output of a genuine theoretician; it might not even be, properly speaking, a treatise on musical theory¹². Its very purport, as described in the first chapters of Book I, indeed proves to be of a different nature: Cerone actually publishes *El melopeo* with an overtly pedagogical intention. Gary Towne has shown how Cerone, within a general framework that exceeds the confines of music, develops his ideas about education in itself and the relationship of a master with his disciples¹³. More broadly even, this *magnum opus*, as the outcome of twenty years of hard work, ambitions to cover all the elements required for the moral and spiritual training of the perfect musician (*perfecto musico*). And Cerone induces us to understand this expression on two levels: a man who certainly understands the technical secrets and philosophical stakes of musical science in the Renaissance; and also—mostly maybe—a man whose moral standards, life and essence *are* harmony, as he makes clear in his *Conclusion de toda la obra*¹⁴:

Cerone (p. 1142): Y porque tambien la concordia, la compostura del cuerpo, y la correspondencia de las virtudes y buenas costumbres, es Consonancia y Harmonia musical; pero, para concluyr mas à proposito, digo con Tapia, que el perfecto y verdadero Musico, no solamente ha de usar diligencia y mucha vigilancia en componer y ordenar la Musica numeral de sus Motetes y Missas; pero tambien, deve ordenar y componer la Musica espiritual de su persona; limpiando su conciencia; y alegrando su anima con Musica divina.

With this undertaking in mind—a conception of music presented as a means of redemption and salvation, and a conception of musical practice as a kind of

⁹ This small plainchant tutor (Naples: G. B. Gargano & L. Nucci, 1609) is already available on TRÉMIR.

¹⁰ Towne, Gary. «The Good Maestro: Pietro Cerone on the Pedagogical Relationship», in *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed. R. E. Murray, Jr., S. F. Weiss & C. J. Cyrus, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010, pp. 324-344.

¹¹ The most extensive study to date of Cerone's publication remains García, Francisco. *Pietro Cerone's El Melopeo y Maestro: A Synthesis of Sixteenth-Century Musical Theory*. Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1978.

¹² When compared, for example, to Gioseffo Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (1558).

¹³ Towne, *op. cit.*

¹⁴ The subordination—under the sign of harmony—of musical work to human life is no original theme: this demand for virtue, whose Christian overtones are obvious in the works of the priest from Bergamo, is a permanent feature of Renaissance humanism. Cerone, anyhow, admits to simply developing an idea borrowed from the *Vergel de música spiritual, speculativa y activa* by Martín de Tapia (1570), though he shifts this idea to the conclusion of his work—restating it in a most personal manner—while it is featured in the first pages of Tapia's treatise (*Preambulo en el qual demuestra el Autor el motivo que tubo a esta obra*). Facsimile: Tapia, Martín de. *Vergel de música*. Introd. J. Subirá, Joyas Bibliográficas 11, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1954.

THE ERUDITION OF PEDRO CERONE: ABOUT SOME NON-MUSICAL SOURCES
CHRISTOPHE DUPRAZ

‘spiritual exercise’ (no reference to Ignatius of Loyola)—Cerone places a documentary and argumentative apparatus which is totally unmatched within the theoretical sources of music in the Renaissance. The author is first and foremost a tremendous reader, and, furthermore, a talented compiler who has turned to his profit much of what had been written about music until the late 16th century¹⁵, as well as an impressive number of works that fall within the provinces of philosophy, rhetoric, morals, theology, history, literature, astronomy and astrology, natural sciences or even medicine. Considering the vast scope of material gathered by Cerone, which stretches from the authors of classical or Christian antiquity to his contemporaries, from the anthologies of commonplace books that fed the whole of *studiae humanitatis* to the musical works and theoretical treatises of his time, *El melopeo* can be seen, at the dawn of the 17th century, in the field of music, as a most accomplished example of the pedagogical tradition which had been, for almost two centuries, that of Humanism in the Renaissance.

With a view to doing justice to Cerone’s preparatory work, we have set about studying *El melopeo* not for its theoretical and musical contents—not from a statutory musicological viewpoint—but *as a text* which, according to the common practice of the time, is the repository of a number of previously written texts through its author’s readings—and reading notes¹⁶. Our aims are twofold:

1/ getting the measure of Cerone’s erudition by identifying, as far as possible, his textual sources¹⁷; musical sources but also, and crucially, because they are less easy to identify and have been less directly investigated, philosophical, literary, historical sources, etc.;

2/ giving the extent of this scholarly background by devising a critical edition of *El melopeo* that would highlight Cerone’s quotations and borrowings; in short, the system of *auctoritates* whose function is to exemplify and to justify his views.

Although the edition of such a kaleidoscopic work as *El melopeo* is a long-term venture, it now seems that the task, though still at the stage of ‘work in progress’, has made enough headway for us to afford a preliminary outline, then to investigate a few cases and possibly sketch some tentative conclusions.

To provide a insight into the general conception of our project, we start from a page picked out at random—actually, not quite at random—from *El melopeo*: page 204, the beginning of the first chapter from Book II, *Que es de las Curiosidades y antiguallas en Musica* (see Figure). The author displays his erudition in two ways:

¹⁵ With a few noteworthy exceptions, though, among which the works of the Spanish theoretician Fray Juan Bermudo. About Cerone, Tapia and Bermudo, cf. *infra*.

¹⁶ See, e. g., Darnton, Robert. *The Case for Books: Past, Present, and Future*. New York: NY Public Affairs, 2009.

¹⁷ For a project of similar nature regarding the theoretical sources of Bermudo, cf. Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del Libro primero (1549) a la Declaración de los instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.



Quienescriue
començar de
ue de la diffi-
nición. 1. off.

Tex. 2.

Pf. uisp. diff.
Plat.

Diffinición
uniuersal de
la Musica.

Sap. cap. 11.

Diffin. parii-
cular.

Libr. 1. sua
Mus.

Lib. 1. cap. 1.

In Gorgia.

In problem.
Microlo.

No puede
auer canto sin
mouimiento.

Lib. 3. Ethim.
cap. 14.

Fin que los discursos y demostraciones que se han de hazer cerca à las cosas de Musica, hayan de ser hechas con aquella orden, claridad y distincion, que deuen ser todas las cosas que en si tienen qualque dificultad, y deuen ser ordenadas. Primero que proceda mas adelante, quiero començar con el consejo que nos da M. T. Ciceron, el qual en el primero de los Officios dize; *Omnis, quæ à ratione suscipitur de aliqua re institutio, debet à Diffinitione proficisci, vt melior intelligatur, quid sit id, de quo disputetur.* Dize que tractandose de alguna cosa, se ha de començar de la Diffinicion para entender mejor lo que se habla: Estando que conforme al dicho del Philosopho: *Principia demonstrationum sunt diffinitiones.* Porque segun Platon dize; *Definitio est oratio ex genere, differentiaque composita.* Y Calepino dize. *Diffinitio est oratio demonstrans cuius modi est illud de quo fit sermo.* *Diffinitio est oratio, id esse quod est monstrans: est oratio, que declarationem & intelligentiam rei demonstrat & elucidat.* Y assi hauiendose de tractar de Musica, sera bien digamos primero que cosa es Musica.

Diffiniendo la Musica en el mas vniuersal modo que se puede (esto digo porquanto ay tres maneras de Diffiniciones; es à sauer, materiales, formales, y finales) digo que *la Musica otra cosa no es que vna consonante harmonia de tantas y diuersas cosas proporcionadas y bien miradas: en la qual segun Empedocles, se encluye la amistad, los mouimietos que hazen las estrellas y Cielos, y todas àquellas cosas que son con proporcionadas medidas y ordenes, texidas y ordenadas; naturales ò artificiales que sean.* Conueniente que en toda cosa aya Musica, si no Musica resonante à lomenos numeral ò mensural, es à sauer, que sea hecha con conuenientes proporciones y medidas: porquanto (como dize el Sauio) *Omnia in numero, pondere & mensura:* No ay cosa dize, en la qual no se halle numero, peso, y medida. Mas nosotros ya que deucemos tractar de Musica, presuponiendo en nuestros razonamietos la Musica resonante y real, dexaremos à parte los discursos Arithmeticos, Mathematicos y Philosophicos, y diremos: *Musica est ars Deo placens ac hominibus: omne quod canitur discernens ac diudicans.* O como la defenesce aquel otro, el qual dize; *Musica est ars spectabilis & suaui; cuius sonus in celo & in terra modulis percipitur.* Parece que esta segunda aya fida formada à imitacion de la que haze el melifluo Bernardo el qual dize assi: *Musica est ars humana spectabilis & suaui: cuius sonus in celo & in terra modulatur.* Mas dexamos estas y pongamos otras diffiniciones, mas apropiadas à nuestra materia, diziendo con Boecio: *Musica est scientia potestatem canendi subministrans.* La mesma haze Censorino, diziendo: *Musica est scientia bene modulandi:* y Platon dixo; *Musica in melodia perfectione versatur.* Aristide Musico principal entre Griegos; en el principio de su Musica dize assi: *Musica est modulandi & eorum que ad modulandum pertinent scientia:* la qual diffinicion no se aparta mucho de la que haze Sant Augustin, en el primero de su Musica. Y Apuleyo escriuió; *Musica ex longis ac breuibus, acutis & grauioribus sonis constat; & ex vocibus tam diuersis ac dissonis harmoniam consonam reddit.* Mas Guido monje como mas pratico dize en esta manera: *Musica est scientia que docet veraciter cantare, & ad omnem perfectionem cantus est via recta, facilis & aperta.* Haze otra mejor en otra parte, diziendo: *Musica est motus vocum per artem & thesim:* y con buena razon dixo esto; porque, *Si nota essent in vna linea vel spacio, non confurgeret cantare, sed potius ululare.* Dize Sant Ysidoro, *Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens:* dize que la Musica es ciencia de harmonia medida, la qual consiste en fonido y canto. Franquino declarando esta diffinicion dize, *Consiste la Musica en fonido, por la que hazen los cielos; (y pone) y en canto, por incluyr la que nosotros hazemos y usamos.* Tambien podemos dezir que *la Musica otra cosa no es que vna modulacion de voces hecha con razon y juyzio:* ò como dize Iuan Maria Lan-

1/ through a substantial set of marginal annotations that comment on the text; as usual, their function is often, somewhat like our modern footnotes, to provide 'bibliographic' indications specifying the references displayed by Cerone in the body of the text;

2/ through a number of quotations that appear in print in italics. Page 204 provides us with no less than 26 quotations from 19 different authors: Cicero, Aristotle, Plato (actually Speusippus), Calepino, Empedocles, 'El Sabio' (Ecclesiastes), saint Bernard, Boethius, Censorinus, Plato, Aristides Quintilianus, saint Augustine, Apuleius, Guido of Arezzo, saint Isidore, Gaffurius, Lanfranco, Gaffurius again, Pietro Aaron, 'Otro autor mas antiguo' (who turns out to be Biagio Rossetti), and Aristotle again.

A work aiming to characterise Cerone's sources will endeavour to identify or check at the very least all the quotations, and to reference them. This should lead to the elaboration of a two-part critical apparatus:

1/ a general index gathering all names of authors and characters—whether historical or fictional—and place names as well as book titles and incipits of musical works—whether plainsong or polyphony—mentioned in *El melopeo*. Such an index is an essential tool, both synchronically, for this inventory of Cerone's *auctoritates*, and diachronically, in the study of *El melopeo* as an intermediary in the transmission of the intellectual tradition of the Renaissance;

2/ a catalogue of all the quotations that pepper the writings of the Bergamasque priest. For each of them, we aim at providing the following data: name of the author, source and original text of the quotation, and, if available, its French translation, in a contemporary version whenever possible (Plato's *Timaeus*, for example, as translated into French by Louis Le Roy in 1551¹⁸).

Interactive facilities will be available and enable the user to move back and forth inside the 22 books and 849 chapters of *El melopeo*—as well as the introductory and concluding material—and the various entries and items of the critical apparatus¹⁹.

Before addressing a few questions that the text itself specifically confronts us with, let us disclose some overall results of our investigation into Cerone's documentary material—a still ongoing investigation, which only deals with the first two thirds of the work. We shall give three figures:

1/ the index already amounts to over a thousand entries. This figure only pertains to already identified characters or places; more than a hundred entries are names of as yet unidentified characters. Moreover, it does not include the incipits or titles of musical works and collections. The authorities most often called upon by Cerone are: Aristotle, Boethius, Cicero, King David, Ecclesiastes, Gaffurius, pope

¹⁸ *Le Timee de Platon... traduité de grec en françois... par Loys le Roy*. Paris: M. de Vascosan, 1551.

¹⁹ This apparatus appears online alongside with the text itself, as one may already see on TRÉMiR for Pietro Pontio's two treatises: *Ragionamento di musica* (1588) and *Dialogo di musica* (1595).

THE ERUDITION OF PEDRO CERONE: ABOUT SOME NON-MUSICAL SOURCES
CHRISTOPHE DUPRAZ

Gregory I, Guido of Arezzo, Homer, Horace, Ovid, Plato, Pliny the Elder, Plutarch, Pythagoras, Rossetti, saint Augustine, saint Bernard, saint Isidore, saint Jerome, Solomon, Seneca, Virgil, Zarlino. Very few surprises among this list: it features the main poets or philosophers of classical Antiquity, a few great figures from the Bible and Christendom, as well as two outstanding theorists of music from the Renaissance, Gaffurius and Zarlino; more unexpected, possibly, is the name of the minor theoretician Biagio Rossetti²⁰.

2/ to date, the list of works mentioned by Cerone—except for musical ones—numbers about four hundred and fifty units. Yet again this remains provisional, since the identification of a title often given in abbreviation in a marginal annotation is usually much more problematic than the identification of its author. Here are a few sources that one might not expect to come across in *El melopeo*, as they do not deal with musical theory. Since this list—which is very partial—gathers books written (mostly by Spanish and Italian authors) and printed in the 16th century, we may sensibly surmise that Cerone knew them first-hand:

Alessandri, Alessandro. *Dies geniales* (1522)
Annius de Viterbe (Giovanni Nanni). *Antiquitatum libri v* (1545)
Apianus, Petrus. *Inscriptiones sacrosanctae vetustati* (1534)
Astete, Gaspar de. *Institución... de la juventud cristiana* (1592)
Baronio, Cesare. *Annales ecclesiastici* (1588–1607)
Cagnazzo, Giovanni (Johannes Tabiensis). *Summa summarum quae Tabiena dicitur* (1517)
Calepino, Ambrogio. *Dictionarium* (1502)
Castiglione, Baldassare. *Il cortegiano* (1528)
Dubois, François (Franciscus Sylvius). *Commentarium in Griphon Ausonii* (1561)
Folengo, Teofilo (Merlin Coccaïe). *Macaronicæ* (1517–20)
Fulvio, Andrea. *Antichità di Roma* (1543, 1588)
Guazzo, Stefano. *La civil conversatione* (1574)
Hera y de la Varra, Bartolomé Valentín de la. *Repertorio del mundo particular* (1584)
Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias* (1575)
Mexía, Pedro. *Silva de varia lección* (1540)
Pasqualigo, Alvise. *Gl'intricati* (1581)
Pereyra, Benito. *De communibus omnium rerum naturalium principijs et affectionibus* (1576)
Pierius Valerian, Jan. *Hieroglyphica* (1556)
Pinto, Hector. *Imagen de la vida christiana* (1571–80)

²⁰ Author of a *Libellus de rudimentis musices*. Verona: S. & fratelli Nicolini da Sabbio, 1529.

Reisch, Gregor. *Margarita philosophica* (1503)
 Ricchieri, Lodovico. *Lectionum antiquarum libri xxx* (1542)
 Santa Cruz de Dueñas, Melchor de. *Floresta española* (1574)
 Selva, Lorenzo. *Della metamorfosi cioè trasformazione* (1582)
 Toscanella, Orazio. *Elucidario poetico* (1561)
 Villegas, Alonso de. *Flos sanctorum tercera parte* (1588)
 Volterrano, Raffaello (Raffaello Maffei). *Commentariorum urbanorum libri xxxviii* (1506)
 Ximénez Arias, Diego. *Lexicon ecclesiasticum latino-hispanicum* (1566)

This catalogue assembles in particular encyclopaedic compilations such as the Renaissance relished, among which the *Margarita philosophica* of Gregor Reisch which was a major best-selling book; religious or spiritual works, as we may expect from a cleric such as Cerone; scientific or esoteric treatises (the famous *Hieroglyphica* of Jan Pierius Valerian); courtesy books—*Il libro del cortegiano* by Baldassare Castiglione or *La civil conversatione* by Stefano Guazzo; or again such collections of edifying or entertaining anecdotes as Pedro Mexía's *Silva de varia lección* or Melchor de Santa Cruz's *Floresta española*²¹. A thematic classification, which would show in which way Cerone relates to the diverse fields of knowledge that make up, broadly speaking, the 'cultural fabric' of the civilisation of the Renaissance, still has to be achieved.

3/ lastly, the number of quotations detected in the first 760 pages of Cerone's treatise already adds up to 2,500. Their identification runs into numerous problems. One of them deserves to be mentioned here, for it impedes our inquiry at various stages. The Greek authors from classical Antiquity (Plato, Aristotle) or from the Byzantine period (the Suda, for instance) are always quoted in a Latin translation: there are no Greek types in *El melopeo*. Hence, not only do we have to look for the original text, but the identification of a quotation from its Greek source has to go through the previous identification of that of the available Latin translations which Cerone may or must have had at his disposal.

We should now go from the general to the particular and present a few results regarding specific texts Cerone made use of when preparing *El melopeo*. As said before, we avoid the field of music proper, since several scholars have already brought to light the many items borrowed by Cerone from the Renaissance tradition of musical theory²². Hence we shall draw our examples from the first two parts of *El melopeo*:

²¹ Cf. *infra*.

²² Among them—not to mention the sources that Cerone puts to use without naming the authors such as, for instance, Andreas Ornithoparchus's *Musice active micrologus* (Leipzig, 1517): Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona, 1529), Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Venice, 1558),

THE ERUDITION OF PEDRO CERONE: ABOUT SOME NON-MUSICAL SOURCES

CHRISTOPHE DUPRAZ

Book I: *Que es de los Atavios, y consonancias morales*

Book II: *Que es de las Curiosidades y antiguallas en Musica*

Due to the generality of their purport—really technical matters only start from Book III—and their weight—they make up about one third of the whole publication—these allow Cerone to give free rein to the broad diversity of his erudition.

First, what may strike most in Cerone's work is the overabundant occurrence of references to the great philosophers and moralists of classical Antiquity: Aristotle and Plato, obviously, but also Cicero, Seneca or Plutarch. We list here Aristotle and Plato's works that are quoted in *El melopeo*:

Aristotle (including apocryphal works)

- most parts of the Logic (*Organon*): *Categories, De interpretatione, Posterior Analytics, Topics, Sophistical Refutations*;
- Physics (Study of Nature): *Physics, De cælo et mundo, De generatione et corruptione, De anima, De memoria et reminiscencia, De somno et vigilia, De generatione animalium, De mirabilibus auscultationibus, Problems*;
- the *Metaphysics*;
- Ethics and Politics: *Nicomachean Ethics, Eudemian Ethics, Politics, Economics*;
- Rhetoric and Poetics: *Rhetoric, Rhetoric to Alexander, Poetics*;
- the *Secretum secretorum*, letter to Aristotle's former disciple Alexander the Great.

Plato

<i>Crito</i>	<i>Phaedo</i>	<i>Cratylus</i>	<i>Theaetetus</i>
<i>Sophist</i>	<i>Statesman</i>	<i>Philebus</i>	<i>Symposium</i>
<i>Phaedrus</i>	<i>First (or Second) Alcibiades</i>	<i>Laches</i>	
<i>Protagoras</i>	<i>Gorgias</i>	<i>Republic</i>	<i>Timaeus</i>
<i>Laus</i>	<i>7th and 9th Epistles.</i>		

The length of this list is impressive and, in a way, astonishing. Is it likely at all that Cerone, who was a hard worker and relentless reader but no first-rate

Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma, 1588),

Francisco de Montanos, *Arte de Musica theorica y pratica* (Valladolid, 1592).

Cf. the references cited above and also (among others): Fellerer, Karl Gustav, «Zu Cerones musiktheoretischen Quellen», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 11 (1955), pp. 175-178; Lockwood, Lewis. «On 'Parody' as Term and Concept in 16th Century Music», in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Ed. J. LaRue, New York: W. W. Norton, 1966, pp. 570-572; Armstrong, James. «How to Compose a Psalm: Ponzio and Cerone Compared», *Studi musicali*, 7 (1978), pp. 103-139.

luminary in the intellectual world of the late Renaissance, should have had first-hand knowledge of all the works that make it up?

We should rather suggest another lead. Ann Moss has demonstrated the strategic role of what goes, in the English-speaking world, by the name of *commonplace books* for the construction, conservation and transmission of the humanistic culture of the Renaissance²³. These are anthologies of sentences drawn from the works of great classical *auctoritates* whom Renaissance humanists placed at the heart of their educational scheme. Some of them, printed in small formats so as to ensure their handiness, are entitled *Dicta notabilia*, some others *Sententiae* or *Exempla*, or even *Memorabilia*, that is to say ‘things worth telling’, which epitomises the nature of their intellectual purport. Their ambition to provide the reader’s memory, as efficiently as possible, with an easy access to the whole body of philosophical and theological knowledge, to the moral standards and wisdom of the Ancients. The reader is thus spared the effort of actually reading difficult works and understanding systems of thought that may exceed his ability: no doubt these anthologies of *loci communes*, in the 16th century, constituted a common library stock for students and provided many a reference for the *curioso lector* that Cerone obviously was.

Two of these collections will illustrate their formal diversity. The first one was compiled in the Iberian peninsula by the Portuguese Dominican Lucius Andreas Resendius (c.1500–1573). It was first published in Lyons (1557) in two parts, the first one entitled *Sententiae & exempla*, the second *Exemplorum memorabilium*, and reprinted several times in the course of the century²⁴. These volumes offer a substantial material, sacred—the Church Fathers—as well as secular—classical poets and prose writers—, and are organised on a thematical basis: for each *locus communis*²⁵, the compiler successively provides sentences in Latin from Greek (*ex græcis*), Latin (*ex latinis*) and Christian (*ex sacris*) authors. Keywords (*Index locorum communium*) and surnames (*Index copiosissimus omnium nominum*) are alphabetically indexed, which makes for quick and precise research: by resorting to such an anthology, Cerone might have easily built up a stock of quotations that could efficiently feed and illustrate the developments in *El melopeo*.

Entitled *Dicta notabilia*, the second collection was published anonymously in 1532 and later reprinted with or without additional material²⁶. Though the title page mentions Plato, ‘the Commentator’ (that is, Averroes), Porphyry, Boethius,

²³ Moss, Ann. *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

²⁴ 1/ *Sententiae, & exempla ex probatissimis quibusque scriptoribus collecta, & per locos communes digesta*, 2/ *Exemplorum memorabilium cum ethnicorum, tum christianorum è quibusque probatissimis scriptoribus... selectorum* (Lyon: T. Payen, 1557).

²⁵ Such as *aberratio*, *abjectio sui*, *absentia*, *absolutio*, *abstinentia*, *abundantia*, etc.

²⁶ *Dicta notabilia, et in thesaurum memorie reponenda, Platonis, Aristotelis, Commentatoris, Porphyrii, Gilberti poretani, Boetii, Senece, Apuleii*. Venice: S. Vincentius, 1532. Both commonplace books are easily available online.

Seneca and Apuleius²⁷, the bulk of the work is made up of sayings drawn from the set of Aristotle's treatises handled more or less systematically one after the other. A single glance reveals that the quotations succeed one another almost uninterruptedly: this easily breeds confusion between those from, say, Aristotle's *Economics* and Plato's *Timaeus* which follows it. This type of confusion could explain some of the mistaken attributions that seem to have been spotted in *El melopeo*. In the marginalia, for instance, it could account for the ascription by Cerone to Plutarch of a 'lib. 1. De Alim.' which should be identified, most probably, as Galen's *De alimentorum facultatibus*, or the assignment of a 'lib. 4. de loc. aff.' to Avicenna while it is, in all likelihood, the *De locis affectis* by the same Galen. But in these matters we are allowed no degree of certainty, only more or less plausible conjectures.

It is possible, however, to prove quite indisputably the explicit usage made by Cerone of the most famous collection of commonplaces from the Renaissance: the *Adagia* of Erasmus. In the first two parts of *El melopeo*, over a hundred quotations are presented under the generic term of *proverbio* (or sometimes *refran*). They all appear in Latin, even those that are originally Greek, and most of them go back to classical Antiquity. It does not take much checking to discover that most of these sentences—some of which are still proverbial to us today—feature among the 4,151 adages gathered and commented on by Erasmus. This collection, first published in 1500 and constantly reworked and expanded down to the final edition printed in Basel in the year of his death (1536), was a constant companion to the Dutch humanist all through his life²⁸. It was not only his most successful publishing venture but also, as Jean-Christophe Saladin wrote in the preface to his recent French translation, his masterpiece. What does Erasmus offer his reader? Memorable lessons drawn from the writings—and experience—of the Ancients, rules of behaviour, practical or moral guidelines, perhaps even pessimistic comments about life. Maxim, aphorism or epigram, each adage is fitted with a more or less detailed commentary which may contain yet more adages that amplify, correct, supplement or qualify the title-adage. Erasmus thus reveals himself as one of the most encyclopaedic minds, or better perhaps one of the greatest and most brilliant readers of his time. He never aims to go into raptures over the beauties of the ancient writers, but rather tries to teach how to re-use their formulations, how to build up in the reader an inner capacity of self-expression.

²⁷ The name of Gilbertus Poretanus (Gilbert de la Porrée), a French 12th-century theologian and philosopher, adds to the list.

²⁸ The first edition included 820 adages only: *Collectanea adagiorum*. Paris: J. Philippe, 1500. The 1536 edition is issued as a beautiful folio under the title *Adagiorum chiliades Des. Erasmi Roterdami* by the humanist publisher and printer Johannes Frobenius of Basel, a close friend of Erasmus's. Latin text and French translation: Érasme de Rotterdam. *Les Adages*, ed. J.-C. Saladin, 5 vol., Le Miroir des Humanistes. Paris: Les Belles Lettres, 2011; English translation: Erasmus, Desiderius. *Adages*. Ed. M. M. Phillips, R. A. B. Mynors et al., 6 vol., Collected Works of Erasmus 31-36, Toronto: University of Toronto Press, 1982-2006.

THE ERUDITION OF PEDRO CERONE: ABOUT SOME NON-MUSICAL SOURCES
CHRISTOPHE DUPRAZ

Learning how to re-use the formulations of the Ancients: Cerone can be said to have perfectly understood the lesson. A total of over three hundred adages are indeed quoted in *El melopeo*. Erasmus's and Cerone's versions are often strictly identical:

1/ Book I, Chapter 14

Erasmus, Adage 1243 (II, III, 43): *Jucundi acti labores*
Cerone (p. 37): Para confirmacion desto pusieron en uso los sabios este dicho: *Jucundi acti labores*: entre los quales ay Ciceron, el qual en el 2. de finib. bonorum & malorum, dize [...]

2/ Book I, Chapter 35

Erasmus, Adage 3459 (IV, v, 59): *Obedientia felicitatis mater*
Cerone (p. 95): Finalmente advierta que à hijo obediente nunca le faltò el pan; siendo que; *Obedientia felicitatis mater*; segun la sentencia de los sabios de Grecia.

This however does not imply that the Bergamasque priest came across these sentences in Erasmus's work: they were, after all, in the public domain since the Antiquity and many an author, especially in the Age of Humanism, could be the source of his erudition²⁹. That all of Cerone's *proverbios* do not originate in the Erasmian model is supported by the fact that in many cases the formulation is not strictly identical: the quotation is not quite accurate, or the spelling and word-order are different. Here, for instance, the sequence of dicta brings to mind the above-mentioned collections of commonplaces rather than Erasmus's masterpiece:

3/ Book I, Chapter 10

Cerone (p. 24): Dixo aquel sabio, *Virtuti omnia parent*. Aquel otro dixo, *Virtutis pedissæque sunt divitiæ*. Dixo el tercero, *Virtus est melior qualibet arte*. El quarto dixo, *Sola virtus nos felices facere potest*. Dixo el quinto, *Propter virtutes homines dicuntur Dii*. Dixo el sexto, *Virtus superastra collocat mortales*. Mas el septimo dixo, *Nibil amabilius summum bonum*. Y desta manera podriamos yr siguiendo, y diziendo otras mil alabanças de las virtudes.

In several cases, though, there is no doubt whatsoever that Erasmus's *Adagia* was indeed Cerone's source—when the author of *El melopeo* translates into Spanish a more or less developed fragment from the Erasmian original:

²⁹ Cf. *infra*.

4/ Book I, Chapter 11; the first six quotations that Erasmus includes in his Adage 1213, *Argenti fontes*, are transcribed together with a substantial part of the corresponding commentary³⁰:

Erasmus, Adage 1213 (II, III, 13): Ἀργύρου κρῆναι λαλοῦσιν, id est *Argenti fontes loquuntur*. Hoc adagio notabantur ii, qui stolide quidem atque indocte, sed arroganter tamen et confidenter loquerentur, opibus videlicet suis freti. Vulgus enim divitum dulci, ut ait Horatius, fortuna ebrium hoc quoque putat suis divitiis deberi, ut quidquid dixerint, id protinus velut eruditum omnes suspiciant et approbent. Quod notans Flaccus *Meae, inquit, contendere noli, / Stultitiam patiuntur opes*. Item alibi:

*Et quidquid volet, hoc veluti virtute paratum
Speravit magnae laudi fore.*

Huc pertinet et mimus ille neutiquam invenustus:

Fortuna quem nimium fovet, stultum facit

Item illud ex Antiphane apud Stobaeum:

Ὁ δὲ πλοῦτος ἡμᾶς, καθάπερ ἰατρὸς κακός,
Συφλούς, βλέποντας παραλαβών, πάντας ποιεῖ, id est,
*Opes enim nos, sicuti medicus malus,
Ubi ceperint, reddunt videntes ilico
Caecos.*

In eandem sententiam Menander in Seipsum lugente: Συφλὸς ὁ πλοῦτος καὶ τυφλὸς / ἐμβλέποντας εἰς αὐτὸν δείκνυσιν, id est *Caecae divitiae atque eos, qui se intuentur, caecos reddunt*. Rursum illud ejusdem:

Ἵπερῆφανόν που γίγνεται λίαν τρυφή,
Ὅτε πλοῦτος ἐξώκειλε τὸν κεκτημένον
Εἰς ἕτερον ἦθος, οὐκ ἐν ᾧ τὸ πρόσθεν ἦν, id est
*Nimis insolens tum redditur lascivia,
Quoties, opes qui possidet, mores repens
Mutat in alienos, pristinis contrarios.*

Cerone (p. 29): Porque las riquezas son la madre de las blanduras, de la pereza, y de los deleytes sensuales: los deleytes, la pereza, y las blanduras causan iñorancia: y assi entre los muchos proverbios que ay, tenemos uno à este proposito que dize; *Argenti fontes loquuntur*: el qual alude à los que iñorantemente hablan, mas con arrogancia y confiança; confiandose en las riquezas que tienen; casi que les convenga dezir todo lo que ellos quisieren: presumiendo, que todo sea dicho à proposito. Lo qual nota Oracio el poeta, diziendo assi.

*Meæ (inquit) contendere noli,
Stultitiam patiuntur opes*

³⁰ Yet Cerone's translation betrays a cursory reading or a limited comprehension of the work of Erasmus. Thus the adjective *invenustus* is misread as 'in venustus' and *venustus* turned into the title of a work that Cerone abridges into 'venust.'. Further on, Erasmus quotes a line from the Athenian comic poet Antiphanes as he reads it in Stobaeus (*Item illud ex Antiphane apud Stobaeum*); Cerone turns Erasmus's phrasing into: *y aquel otro en el antipha acerca de Stobeeo*.

y en otro lugar dize:

*Et quidquid volet, hoc veluti virtute paratum,
Speravit magnæ laudi fore...*

mas Mimo in venust. dize mas claro, y es:

Fortuna quem nimium fovet, stultum facit.

y aquel otro en el antipha acerca de Stobeo, dixo

*Opes enim nos sicuti medicus malus,
Ubi receperint reddunt videntes illico cæcos.*

En esta mesma sentençia esta diziendo Menandro. *Cæcæ divitiæ, atque eos qui se intuentur, cæcos reddunt:* y en otra ocasion dize:

*Nimis insolens tum redditur lascivia,
Quoties opes qui possidet, mores repens
Mutat in alienis pristinis contrarios.*

Yet Cerone is not making use of an ‘authorised version’ certified by the author of the *Adagia*. In 1559, in the wake of the Council of Trent and of the nascent Counter-Reformation, Erasmus’s good fortune comes to a standstill. The Roman Catholic Church blames him for having ‘laid the egg that Luther hatched’³¹: his output is now listed in the *Index librorum prohibitorum* and no-one is allowed to own any of the Dutch master’s works without the express permission of a bishop. Erasmus’s books are removed from all Catholic institutions; the few remaining copies are heavily crossed out so as to rid them of any trace of potentially heretical thought³². However, in order to avoid robbing the Catholic printing industry of a lucrative market, due to the unrelenting interest of the European Catholic intelligentsia in Erasmus’s works, the Council of Trent commissions the Venetian printer Paulus Manutius to revise and expurgate Erasmus’s collection of adages³³. Manutius complies and takes advantage of the opportunity to add a few sentences of his own in an *Appendix adagiorum, quæ addita sunt*. The revised Manutian version of the *Adagia* comes out posthumously in 1575³⁴. Cerone draws on one of

³¹ See, e. g., Reynolds, Terrence M. ‘Was Erasmus Responsible for Luther? A Study of the Relationship of the Two Reformers and Their Clash Over the Question of the Will’, *Concordia Theological Quarterly*, 41 (1977), pp. 18-34.

³² The copy of Erasmus’s *Adagia* held in the library of the Universidad de Salamanca may illustrate our point. Margarita Becedas, in her *Tesoros de la Antigua Librería de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002), displays a page (p. 19, featuring Adages 4117-19) that has been almost entirely crossed out: ‘[...] cada ejemplar era luego sometido a revisiones permanentes, de acuerdo con los sucesivos índices expurgatorios o de libros prohibidos. Ésta es la razón por la que [...] la portada lleva varias firmas de revisión inquisitorial y, en el caso de la obra de Erasmo, su texto interior ha sido víctima de varios tipos de censura-tachaduras, recortes, etc.—, llevada a cabo en diferentes años.’

³³ Paulus Manutius, or Paolo Manuzio (1512-1574), is the third son (and heir) of Aldus Manutius, the founder of the Aldine Press in Venice at the end of the 15th century.

³⁴ The title page of course does not name Erasmus: *Adagia quæcumque ad banc diem exierunt, Paulli Manutii studio, atque industria, doctissimorum Theologorum consilio, atque ope, ab omnibus mendis vindicata, quæ pium, et veritatis Catholicæ studiosum lectorera poterant offendere...* Florence:

the editions of this emended version, as is unequivocally attested by the presence, in *El melopeo*, of several *proverbios* drawn from Manutius's *Appendix adagiorum*:

Manutius, *Adagia* (1603 edition, p. 1395): *Qui honorat, se ipsum honorat.*
Vulgo dicitur honorem non esse apud honoratum, sed apud honorantem. Aristoteles.
Cerone, Book I, Chapter 37 (p. 105):
Honorem non esse apud honoratum (dize el Philosopho) *sed apud honorantem*: de donde sacaron à luz el refran tan trito: *Qui honorat, seipsum honorat.*

In summary, be it in their original form or in the revised Catholic version, Erasmus's adages are a crucially important documentary source for Cerone. Important, indeed, as it allows the author of *El melopeo* to display his wide erudition in the course of his arguments with a claim to the wisdom—hence to the *auctoritas*—of the Ancients. Important, most of all, because Cerone's *proverbios* and *refranes* constitute a precious example of explicit and confirmed usage of Erasmus's *Adagia* in accordance with the very function that their author had ascribed to them.

Yet, the name of Erasmus hardly appears in *El melopeo*: only two occurrences in the first two books of Cerone's work, neither of them pointing to the *Adagia*³⁵. But Erasmus is not the only author whose works Cerone put to use in such a manner, appropriating fragments and variably-developed elements of them but neglecting all the while to acknowledge his debt by making his borrowings explicit. We should now like to bring up the case of Tommaso Garzoni de Bagnocavallo (1549–1589), an Italian polygraph whose extravagantly-titled publications were hugely successful at the end of the 16th century, to such a point that they were soon to be translated and circulate throughout Europe³⁶:

Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani (1583)
La piazza universale di tutte le professioni del mondo (1585)
L'ospidale de' pazzi incurabili (1586)
La sinagoga degli ignoranti (1589), etc.

Eclectic and written in downright picturesque style, in which the Italian humanist displays a dazzlingly luxurious erudition, these works are meant to be

Giunta, 1575. We refer to the 1603 edition by C. Sutor which is available online (www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/manuzio.html).

³⁵ References are to Erasmus's *Apophthegms* (Book I, Chapter 37, p. 101) and to his *Christiani matrimonii institutio* (Book I, Chapter 67, p. 195).

³⁶ For a modern edition of these four works, cf. Garzoni, Tomaso. *Opere*, ed. P. Cherchi, *Classici italiani minori* 18 (Ravenna: Longo Editore, 1993).

³⁷ This will be translated or, rather, adapted in Spanish in 1630.

encyclopaedic surveys of Italy at the end of the Renaissance, where classical Antiquity was both a model and a mirror.

One may wonder why we should evoke this author whose name or work titles are *never* mentioned in *El melopeo*. This is where perseverance and sometimes good fortune play a role. We have indeed been able to bring to light the presence of Garzoni's writings within the documentary apparatus of Cerone, who turns to his profit several passages from *L'ospidale de' pazzi incurabili* and from *La sinagoga degli ignoranti*. These borrowings consist of a translation or, to put it more exactly, a rephrasing of the original Italian in Spanish. We choose our one example because it is in keeping with the single quotation of a 'proverbio de Manucio'—and, to our knowledge, the only mention of Manutius—in *El melopeo*. Here is what Cerone gives us to read:

Cerone, Book I, Chapter 10 (p. 24):
Digo que muy à menudo respueden con terminos semejantes à los de aquel otro batajo de calabaca seca; el qual, pidiendole un vezino suyo le prestase la hoz, respondiò que no tenia hachuela en su casa: cuya respuesta desapropositada tocaron Suyda y Zenodoto, diziendo; *Falces petebam, at hi ligones denegant*. Destas tales caydas habla Geronimo Santo en la Epist. ad Ruffin. adonde dize; *Manum peteris, & pedem porrigis*; quiere dezir, uno tepide la mano, y tu ledas el pie. Tambien el proverbio de Manucio habla con uno destos Cicerones en conserva, y le dize: *Ego de aliis loquor, tu respondes de caepis*: yo hablo de ajos, (dize) y tu respuedes de cebollas.

To check but the first dictum quoted—in italics, as usual—in this passage, Cerone seems to call in Suidas (the Suda) and Zenodotus, two Greek authors, the former from the Byzantine period, the latter from Antiquity. Yet, although the Bergamasque priest is here speaking in the first person, the paternity of this quotation cannot be ascribed to him—nor, as a consequence, that of the single reference to Manutius. Cerone indeed contents himself with an almost word-for-word transcription of a passage from Garzoni's *La sinagoga de gl'ignoranti*:

Garzoni, *La sinagoga de gl'ignoranti*, Discorso I (p. 9):
A cui il rozo ingegno rispose, e le ocche sbattono l'ali, quando si vuol mutar il tempo, lasciando il Piovano irresoluto, con questa risposta impertinente, simile à quella di colui, che dimandò la falce al vicino in presto, & ei rispose di non haver manaia, ò secure in casa: laqual cosa toccano Suida, & Zenodoto in quel senario.
Falces petebam, at hi ligones denegant.
Et di questi tali ragiona il Proverbio presso à Paulo Manutio, che dice.
Ego tibi de alliis loquor, tu respondes de caepis.
Cioè. Io ti parlo d'agli, e tu mi rispondi di cevole. Et quello, che si trova presso à Hieronimo, nella Epistola à Ruffino.
Manum peteris, & pedem porrigis.
Cioè. Uno ti dimanda la mano, e tu porgi il piede.

Our example clearly illustrates the complexity of our investigation and, more broadly, an aspect of the difficulties involved in any kind of philological research into the documentary sources of the writers of the Renaissance. (It is in no way a specific feature of Renaissance authors.) The three proverbs quoted by Garzoni are references to Erasmus himself, for the first two, and, for the last one, to Manutius in his appendix to Erasmus's work:

Adage 1149 (II, II, 49): *Falces postulabam;*
 Adage 2335 (III, IV, 35): *Ego tibi de alliis loquor, tu respondes de cepis;*
Appendix adagiorum: Manum peteris et pedem porrigis.

The likeness between the Spanish text and the Italian original—Cerone practically only switches the references to Manutius and saint Jerome³⁸—therefore brings evidence that we deal here with a chain of quotations on five levels: Suidas and Zenodotus are quoted in Erasmus's Adage 1149, which is taken over by Manutius in his revised version of the *Adagia*; Manutius is cited by Garzoni (as the last quotation demonstrates) who is eventually paraphrased by Cerone. Each link is logically required in the chain of quotations, which goes to show that Cerone's model—Tommaso Garzoni de Bagnocavallo—is, to the reader of *El melopeo*, the most invisible of these five levels: if we had not, by a fortunate stroke of serendipity, brought this model to light, wouldn't we have been tempted to state that Cerone himself had read or consulted the Suda and Zenodotus?

This is the situation that we are confronted with. Sizing up Cerone's erudition does not only mean identifying the authors and works that he presents to us in *El melopeo*. It now seems to be a triple task, even a task of threefold complexity. First, we have to try and identify the sources mentioned by the priest from Bergamo; in our example, for instance, the *Epistola a Ruffino* of saint Jerome³⁹. Then we must attempt to identify the texts that Cerone *actually* used in the preparation of his treatise, even though they never appear as documentary material. Lastly, we have to try and trace the intermediary sources and reconstruct the chains of quotations as we have just done⁴⁰.

The task is of varying difficulty. Some of Cerone's sources remain implicit but can be easily identified: this is particularly the case with most theoretical and musical sources of *El melopeo*. However, problems tend to become inextricable the

³⁸ Cerone rarely keeps the original phrasing of the texts he borrows for his own disquisition. As a rule, he makes free use of inversions, shiftings or deletions of sentences or clauses. Besides, he usually resorts to the rhetorical device of augmentation —with no fear of sounding bombastic— or yet again adds quotations and authorities to those provided by his models.

³⁹ Actually the *Contra Joannem Hierosolymitanum ad Pammachium liber unus*. Cf. *Sancti Eusebii Hieronymi... opera omnia... tomus secundus*, in *Patrologiæ cursus completus*. Ed. J.-P. Migne, Patrologia latina 23, Paris: Garnier, 1883, col. 386b.

⁴⁰ And we wouldn't swear that there is no missing link —still left out by us— between, say, Zenodotus and Erasmus.

moment we leave the field of music for other areas of knowledge. Occasionally drawing our attention to some work or other, a marginal note in *El melopeo* will invite us to undertake a systematic search for similarities and correlations with Cerone's work. In other cases, though, like Garzoni's for instance, the reader-investigator is offered no clue: only chance and luck—intuition at best, and the fact that an ever-growing number of editions kept in libraries all over the world are being gradually digitised and made available through the internet for plain-text research—can put him or her on the right track to locate one of Cerone's sources. As a consequence, this is what we must come to terms with: we have started by describing our endeavour as a 'work in progress'; it may now seem that it could be doomed to stay for a long time, if not more, at the stage of 'work in progress'.

In order not to give too much weight to this pessimistic note—however exciting the corresponding inquiry and its intricate twists and turns actually are—we should like to offer another, literary, example. This one is about a book published in Toledo in 1574 by an author named Melchor de Santa Cruz de Dueñas, about whom we have few biographical data. The *Floresta española de apotegmas y sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles*—thus does its title read—is an anthology of apophthegms that will remain very successful until the end of the 18th century⁴¹. Originally, apophthegms were short anecdotes that were easy to read, memorize and meditate. With Santa Cruz, the anecdote does not always result in a moral sentence: it is often presented as a joke or a trick that ends up with a 'witticism' which is called *agudeza* in Spanish⁴². Still it may be this dual value, both of entertainment and edification, that made for the enduring success of the *Floresta española*.

These apophthegms appear to be given pride of place in the rhetorical strategy of the author of *El melopeo*: on the one hand, they contribute, by way of analogies that are more or less appropriate, to illustrate and back up a given aspect of his argumentation; on the other hand, their brilliance and the way they often unexpectedly crop up in Cerone's developments help to keep the reader entertained and to revive flagging attention. We shall give an example which shows how Cerone can amplify a quotation so as to give it a more rhetorical turn:

⁴¹ Santa Cruz, Melchor de. *Floresta española*. Ed. M. P. Cuartero & M. Chevalier, Biblioteca Clásica 40, Barcelona: Crítica, 1997.

⁴² And *pointe* in French.

Santa Cruz. *Floresta española*, IV, VIII, 7:

Mandaron a un estudiante, yendo a caçar, que no hablasse, porque espantaria los conejos. Y dixo quando los vio, Ecce cuniculi multi. Y como se espantassen, & le riñessen, respondió, quien avia de pensar, que los conejos saben Latin.

Cerone, Book I, Chapter 37 (p. 104):

[...] como aquel otro estudiante dixo, al qual mandaron yendo à caçar, que no hablasse que espantaria los conejos; y el quando los vio dixo: *Ecce ecce cuniculi multi*, y como los conejos del oyr dezir tales palabras se espantassen por el sonido y ribombo de la boz que hizo en pronunciarlas, y por esto los compañeros le riñessen, respondió con mucha gracia y con grande admiracion; *Valgame Dios, y quien havia de pensar que los conejos sabian latin?*

In the preamble to his *Libro primero*, Cerone provides an interesting justification for the inclusion of such anecdotes in *El melopeo* and presumably, in a broader way, for his constant resorting to an erudition that includes sources as diverse as, for instance, the moral writings of Seneca or Plutarch and the *Floresta española*⁴³:

Cerone (p. 6): Finalmente puedo dezir, que tambien tuve atencion en enxerir unas digressiones, y unas historias y fabulas, porque hay muchos, que saben mucho en Musica, mas estando en conversacion con otras personas, enmudecen y no sirven sino de oyentes. Sucede esto unas vezes porque no han tenido tiempo para leer semejantes cosas; otras, porque les parece tiempo no bien gastado; y aun otras, porque hallan mal à comprar tales libros, ò les falta con que comprarlos: à estos pues les doy aqui las manos llenas, pues uno que lea con cuydado y diligencia las dos primeras partes, que estan puestas debaxo del nombre de Atavios [Book I], y de Curiosydades en Musica [Book II], podra parecer sin afrenta delante de Musicos muy leydos, y aun de todo genero de personas, que se precian saber poco ò mucho de letras; porque para todos puede sacar dellas provision.

Be that as it may, Cerone was fond enough of Santa Cruz's apophthegms to include about twenty of them in the first two books of *El melopeo*—their colourful style would be out of place in the following sections of the treatise. Here is the inventory, subject to potential additions:

⁴³ With a marginal annotation that reads: «La causa porque muchas digressiones, Historias, fabulas, y sentencias van enxertas en la presente obra».

THE ERUDITION OF PEDRO CERONE: ABOUT SOME NON-MUSICAL SOURCES
CHRISTOPHE DUPRAZ

<i>Floresta española</i>	<i>El melopeo y maestro</i>
I, v (<i>De clérigos</i>), 3	I, 36 (p. 100)
II, vi (<i>De pajes</i>), 8	I, 36 (p. 100)
IV, ii (<i>De letrados</i>), 2	I, 16 (p. 43)
IV, ii (<i>De letrados</i>), 7	I, 18 (p. 46)
IV, ii (<i>De letrados</i>), 9	II, 8 (p. 213)
IV, ii (<i>De letrados</i>), 11	II, 8 (p. 213)
IV, vii (<i>De médicos y cirujanos</i>), 9	I, 22 (p. 65)
IV, viii (<i>De estudiantes</i>), 1	I, 22 (p. 65)
IV, viii (<i>De estudiantes</i>), 3	II, 11 (p. 217)
IV, viii (<i>De estudiantes</i>), 7	I, 37 (p. 104)
IV, viii (<i>De estudiantes</i>), 8	I, 49 (p. 138)
V, i (<i>De vizcaínos</i>), 13	I, 43 (p. 120)
V, iv (<i>De labradores</i>), 6	I, 52 (p. 147)
V, v (<i>De pobres</i>), 9	I, 35 (p. 95)
VI, ii (<i>De música</i>), 3	I, 25 (p. 71)
VI, ii (<i>De música</i>), 6	I, 7 (p. 18)
VI, viii (<i>De mesa</i>), 4	I, 35 (p. 96)
VI, viii (<i>De mesa</i>), 6	I, 58 (p. 169)
IX, i (<i>De burlas y dislates</i>), 8	I, 62 (p. 179)

The title of the collection only appears twice in *El melopeo*, in Chapters 6 and 58 of Book I; as for the author, Melchor de Santa Cruz de Dueñas, his name is conspicuously absent from Cerone's work. Perhaps Cerone has deemed that the *Floresta española* was part and parcel of the stock of literary knowledge of every educated Spanish reader in the early 17th century.

We should like to conclude on a musical note by reverting to the *Vergel de música spiritual, speculativa y activa* of 'Bachiller Martín Tapia Numantino' (1570). This work is important in many respects. First and foremost—this has been known for a long time⁴⁴—because it is the only access that Cerone had to the work of the Spanish theorist Juan Bermudo, whose *Libro primero de la declaración de instrumentos* (1549) Tapia took up almost literally. No doubt that the frame which marks off the title page of *El melopeo* with verses from Psalms 32, 67, 95 and 149 mirrors the one the reader of the *Vergel de música* discovers. But there is a more important point. In a foreword where he expounds on the double nature—conventional at the Renaissance—of music, sometimes a road to salvation, sometimes a road to perdition, Tapia uses the classical image of the *scala guidonis*; in either case, he climbs up the musical scale towards the redemption or downfall of the sinner, associating each tone of the hexachord, from [ut] to [la], to a verse of the Bible that starts with the same syllable⁴⁵. Cerone takes up the double metaphor. However

⁴⁴ Cf. Stevenson, *op. cit.*, and León Tello, Francisco José. «Un caso extraordinario de plagio en el siglo XVI: El Bachiller Martín Tapia Numantino», *Clavileño*, 32 (1955), pp. 25-30.

⁴⁵ Road to salvation:

Utinam dirigantur vice mee, ad custodiendas justificationes tuas. Psalmus. 118.
Recogitabo tibi omnes annos meos, in amaritudine anime mee. Esaias. 38.

THE ERUDITION OF PEDRO CERONE: ABOUT SOME NON-MUSICAL SOURCES
CHRISTOPHE DUPRAZ

he chooses to insert it not in the preamble but in the conclusion to his work, as the final culmination of his musical quest, like an educational concern that would provide his venture with a full moral purpose, a genuine spiritual value. And he grants this kind of ‘musical soteriology’ a potency far stronger than his model: if the rising order [ut re mi fa sol la] is kept for the road to salvation, the sequence is turned upside down [la sol fa mi re ut] when symbolically depicting the downfall of anyone who indulges in a music of perdition⁴⁶. Conversant as he may be with the humanistic culture of the Renaissance, Cerone might be a naïve compiler or a clumsy synthesiser of the writings that nurture his wide erudition; but the priest from Bergamo sometimes transfigures what he borrows from other people...

Mibi autem absit gloriari, nisi in cruce domini nostri Jesu christi. ad galatas. Cap. 6.

Faciem tuam illumina super servum tuum, et doce me justificationes tuas. Psal. 118.

Solve vincula colli tui, captiva filia syon. Esa. Cap. 52.

Laudabo nomen dei cum cantico, et magnificabo eum in laude. psal. 68.

Road to perdition:

Utinam consumptus essem, ne oculus me videret. Job. 10.

Repleta est malis anima mea (repleti sumus despectione) psal. 87. & 122.

Miserabiliores facti sumus omnibus hominibus. 1. corin. 15.

Faciem meam operuit caligo (facies mea intumuit a fletu.) Job. cap. 16. & 23.

Sol intelligentie non est ortus nobis, & in malignitate nostra consumpti sumus. sap. cap. 5.

Lassati sumus in via iniquitatis & perditionis (vel, lassis, non dabatur requies.) sap. cap. 5. & Jeremi. cap. 4.

⁴⁶ The image is so potent that it will be taken up word for word, over a half-century later, by a theorist of music whose editorial project, though, owes a great deal to that of the Bergamasque: as a conclusion (p. 689) to the treatise entitled *El porqué de la música* by the Spaniard Andrés Lorente (1672). Facsimile: Lorente, Andrés. *El por qué de la música, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672*. Ed. J. V. González Valle, Barcelona: Instituto Milá y Fontanals, 2002.

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.

