



CAPÍTULO XII.

LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—RAMOS DE PAREJA.— MARTÍNEZ DE BIZCARGUI.— PEDRO CIRUELO.—FR. JUAN BERMUDO.— FRANCISCO DE SALINAS.—MONTANOS.—CERONE Y SU MELOPEO.—EL REY DE PORTUGAL D. JUAN IV Y SU DEFENSA DE LA MÚSICA MODERNA ¹.—NOTA SOBRE LAS ARTES MENORES Y SECUNDARIAS QUE CONTIENEN ELEMENTOS ESTÉTICOS.

LA singular riqueza y exuberancia de la literatura musical española de los dos siglos de oro, iguala, si no excede, á la de la preceptiva literaria, y contrasta de un modo ventajosísimo con la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo, impresas en nuestra patria durante esas dos centurias. Entre libros prácticos y libros especulativos, entre tratados

¹ Extraño yo, por mi desgracia, á la teoría y á la práctica del arte divino de la Música (en esto sólo me parezco al gran Hegel), no hubiera podido llevar á término este trabajo, ó hubiera tenido que limitarme á puntos de vista generales, á no ser por el eficaz auxilio del insigne compositor español y docto bibliófilo D. Francisco Asenjo Barbieri, el cual, con la generosidad que enaltece siempre al verdadero mérito y á la erudición sólida, me ha franqueado las puertas de su Biblioteca de libros

de música religiosa y tratados de música profana, entre artes de canto-llano, canto de órgano y contrapunto y artes de vihuela ó de guitarra, entre declaraciones de instrumentos y libros de filosofía del arte más ó menos escolástica ó matemática, se cuentan en el siglo xvi más de cuarenta autores, y otros veinte, por lo menos, en el siguiente. Toda la literatura junta de las artes plásticas, aun incluyendo los manuscritos, no se acerca, ni con mucho, á este número, y la extrañeza sube de punto cuando, entrando en la comparación interna de los unos y de los otros, se repara que mientras los Sagredos, Villalpandos, Arphes, Guevaras, Carduchos y Pachecos siguen afanosos y tímidos las huellas de los italianos y de los antiguos, y obedecen de tal modo al imperio del dogmatismo clásico que no rara vez aparecen en abierta contradicción sus principios técnicos con el arte de su época, y con el que ellos mismos practicaban, los preceptistas de música proceden con harta más independencia y con espíritu más científico, se mueven en un círculo mucho más amplio, tienen más alta idea y estimación de su arte, y si bien en lo especulativo suelen permanecer aferrados á la doc-

españoles de música, sin rival en el mundo, ayudándome, además, con sus propios apuntes y consejos, no menos preciosos que sus libros. Lo que haya de nuevo y de importante en este capítulo, al Sr. Barbieri se deberá. Á mí sólo me corresponde la responsabilidad de los errores de interpretación en que podré haber incurrido, como todo el que se ve obligado á tratar, aunque sea de soslayo y superficialmente, materias que no le son familiares.

trina de Boecio, la modifican y atenúan con notables interpretaciones, arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical, de la misma manera que lo hacían en el terreno literario los apologistas de nuestro teatro del siglo xvii. Así, mientras en el admirable tratado de Francisco de Salinas vemos resplandecer en toda su pureza la clásica doctrina de los Ptolomeos, Aristoxénos, Nicómácos y Aristides, la corriente nueva se inicia en algunos oscuros tratados de canto llano, y se dilata poderosísima en el libro de Ramos de Pareja, en el de Francisco de Montanos y en la *Defensa de la música moderna* del rey de Portugal D. Juan IV.

Á primera vista no se alcanzan las causas de este contradictorio fenómeno. Si ilustres cultivadores tenía la música, (en especial, si no exclusivamente, la música religiosa) en el siglo de los Cristóbal de Morales y Tomás Luís de Victoria, Francisco Soto y otros émulos de Palestrina, no era menos viva la luz que difundían las artes del diseño en las obras de los Egas, Siloes, Borgoñas, Berruguetes y Becerras, de los Toledos y Herreras, de los Navarretes y Juanes, de los Vargas y Céspedes, de los Velázquez, Riberas y Murillos. Si fuera verdad que al mayor desarrollo artístico corre sponde siempre un desarrollo científico, el mismo impulso de creación que levantaba la técnica de unas artes, debía levantar la de las otras. Y, sin embargo, la diferencia es notable. ¿Qué oculta razón es la que infundía audacia á

los preceptistas de música y hacía medrosos y adocenados á los de pintura y arquitectura?

Una sola, en verdad: la distinta consideración social y científica en que eran tenidas unas y otras artes en un mundo intelectual tan reglamentado, y que tanto se pagaba de estas distinciones jerárquicas. Sabemos que á las artes del dibujo se les negaba por muchos, con singular insistencia, hasta en los tribunales y para los efectos de la ley, el calificativo pomposo de artes liberales, y no faltaba quien las equiparase con los oficios mecánicos y serviles, todo ello á poder de citas del Derecho romano y de Séneca. Ya hemos visto cuán larga y dudosa batalla tuvo que sostener el arte pictórico contra tan absurdas pretensiones, amparadas las más de las veces por el interés de los oficiales del Fisco, pero que no dejaban de encontrar eco en las mismas universidades, entre los teólogos y los legistas. Por el contrario, la buena suerte de la Música había hecho que desde la antigüedad más remota se la mirase, bajo cierto aspecto racional y científico, y que, trasladada la clasificación de las artes de Grecia á Roma y de Roma á los doctores de la Edad Media, fuese la Música universalmente recibida entre las artes liberales, formando parte del llamado *quadrivium*, juntamente con las tres disciplinas matemáticas, Aritmética, Geometría y Astronomía, que sucedían á las tres del *trivium*, Gramática, Retórica y Dialéctica, como lo declara aquel verso

Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra.

Autorizado el carácter matemático de la Música y su puesto entre las disciplinas liberales, primero por Boecio y luego por San Isidoro, dos de los grandes institutores de la Edad Media, logró el arte del sonido penetrar desde muy temprano en las escuelas episcopales y monásticas, y luego en las famosas universidades, donde nunca tuvieron asiento el arte de la *mazonería* ni el de la *imaginería*, á pesar de los portentos que cada día creaban.

Enseñóse, pues, en todas las aulas de Europa, no sólo la música especulativa, sino también la práctica, como parte esencialísima de la educación liberal, y hubo adscriptos á las facultades de *artes* (donde también se enseñaban la Lógica, las Matemáticas y la preceptiva literaria), catedráticos de Música y hasta Doctores en Música, hasta tiempos relativamente muy modernos. Todo esto acrecentaba en los músicos la satisfacción de sí propios y de su arte, hasta el punto que nos lo muestran los preliminares de todos los libros técnicos españoles, que comienzan indefectiblemente por una introducción filosófica, de sabor marcadamente platónico, ó más bien pitagórico, en que los autores se remontan á la armonía universal, á la teoría de los números, y al concierto musical de las esferas, que los hombres no podemos oír con los sentidos corporales, por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne.

El mismo sentido observamos en las más antiguas enciclopedias que comenzaron la educa-

ción del mundo moderno : en San Isidoro , en Vicente de Beauvais , en el *De proprietatibus rerum* , en la *Visión Delectable* del Bachiller Alfonso de la Torre : «Ya habéis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonía , así las conmixtas (conviene , á saber , las congeladas) , como todas las otras complexionadas et organizadas , pues , como los elementos sean ligados por esta manera , et los cuerpos de todas las cosas compuestas , necesario fué el artificio de saber las proporciones semejantes. Tanta es la necesidad mía que *sin mí no se sabría alguna sciencia ó disciplina perfectamente*. Aun la esfera voluble de todo el universo por una armonía de sonos es traída , et yo soy refeción et nutrimento singular del alma , del corazón et de los sentidos , et por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas , y se animan et provocan á causas arduas y fuertes ; por mí son librados et relevados los corazones penosos de la tristura , y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar á Dios supremo et glorioso , et por mí se levanta la fuerza intelectual á pensar trascendiendo las cosas espirituales , bienaventuradas y eternas.»

Las palabras del Bachiller Alfonso de la Torre , intérprete autorizado de la ciencia oficial del siglo xv , nos dan la medida de la estimación que había conservado la Música desde los tiempos de Boccio hasta los albores del Renacimiento.

Este concepto científico de la Música , si es cierto que la realzaba sobre sus hermanas injustamente desheredadas , traía consigo el peligro , muy temible para la Música misma , de ver olvidada y sacrificada su verdadera importancia estética en aras de fantásticos idealismos ó de un vano y pedantesco aparato geométrico , que acabase por encadenar su teoría á un dogmatismo gastado y estéril. Los matemáticos del tiempo , que en general valían poco , y andaban muy fuera del sendero de la verdadera metodología , se apoderaron de la música , y la trataron muy *especulativa* , es decir , muy inútilmente , *subalternándola* , como ellos decían , á la Aritmética , porque trataba de números y proporciones.

Por fortuna , y como reacción y contrapeso á estos indigestos libros especulativos , que ni eran de Música ni de Matemáticas , erizados con aquellos horribidos términos de *Diapente* y *Diatessaron* , los cantores y músicos prácticos , los organistas y maestros de capilla de las iglesias , comenzaron á imprimir ciertos epítomes ó cartillas , casi enteramente libres (como advierte el matemático Pedro Ciruelo) de la influencia de la música especulativa : cuadernos puramente prácticos , sumas de canto llano y canto de órgano ¹. Así , Guillermo Despuig , al comenzar sus

¹ Ahí va la descripción bibliográfica de los más curiosos é importantes de estos rarísimos libros de canto llano , canto de órgano y contrapunto. Casi todos figuran en la selecta colección del Sr. Barbieri. Los pondré por orden cronológico. La mayor parte fueron desconocidos para el ilustre Fetis , que es

Comentarios de Música, nos declara que lo que le movió á escribirlos, fué principalmente el con- hasta la fecha el más diligente historiador de la literatura musical :

Domingo Marcos Durán.

1.—*Este es un excelente tratado de la música, llamado «Lux Bella,» que trata muy largamente del arte de | canto llano bien | emendado y corregido.*

Aunque el libro está en castellano, tiene este encabezamiento latino :

Ars cantus plani, composita brevissimo compendio, Lux Bella nuncupata, per Baccalaarium dominicum durandum et clarissimo domino Petro Ximénio Cauriensi episcopo nuncupata....

Colof. «Esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro Señor de 1492.»

El Sr. Barbieri posee una reimpresión de Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1518. 4.º, gótico.

2.—*Comienza una Glosa del bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legítimo de Juan Marcos é de Isabel Fernandes, cuya naturaleza es la villa de Alconétar, sobre el arte de canto llano, compuesta por el mesmo, llamada «Lux Bella.» Va endereçada al muy virtuoso cavallero magnífico señor Don Alfonso de Fonseca.*

Colof. «Esta obra fué emprimida en Salamanca, á XVII de Junio, el año de nuestro Señor de mill é quatrocientos y noventa y ocho años.» 4.º, gót.

3.—*Súmula de canto | de órgano : contrapunto y composición vocal y instrumental : práctica y speculativa.*

Al principio dice : *Siguessse una sümula del canto de órgano, contrapunto y composición vocal é instrumental, con su theórica et práctica, compuesta por el bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legítimo de Juan Marcos é Isabel Fernández, que ayán santa gloria, cuya naturaleza es la noble villa que se dize de alconetar ó de las Garrovillas. Va dirigida al reverendísimo y muy magnífico señor Don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, mi señor.*

Colof. «Esta obra, vista é examinada, mandó imprimir el muy reverendo, noble é virtuoso señor Don Alonso de Castilla, rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca.»

4.º gót. La edición es indudablemente de los últimos años del siglo xv, ó de los primeros del xvi.

siderar que aquella institución musical singular y divina de Boecio, no sólo era difícil y oscura

—Guillermo de Podio (Despuig).

«Guillermi de Podio presbyteri commentariorum musicarum ad reverendissimum illustrissimumque Alphonsum de Aragonia Episcopum Derivatum Incipit prologus.»

Fol., lxx hojas, y 3 de indice.

Colof. «Finit opus praeclarum dictum «Ars Musicorum:» editum | per Reverendum Guillelmum de Podio presbyterum. | Summa cum diligentia perfectum necnon correctum. Et impressum in inclitya urbe Valentina Impensis | magnifici domini Jacobi de Villa : per ingeniosos ac artis impressoriae expertos, Petrum Hagembach et Leonardum Hutz, alemanos. | Anno incarnationis Salva-toris domini nostri Jesuchristi MCCCCXCV, die | vero undecima mensis Aprilis.»

—Alonso Spañón.

«Esta es una introducción muy útil é breve de canto llano, dirigida al muy magnífico señor Don Juan de Fonseca, Obispo de Córdoba, compuesta por el bachiller Alonso Spañón.

»Vista é examinada la presente obra por el reverendo señor doctor hernando de la Fuente, provisor é veeedor de las obras que se imprimen en el Arzobispado de Sevilla. Emprimida por Pedro Brún.» 4.º gót. Impreso, sin duda, en la misma época que los anteriores.

Siguió á este *Arte de canto llano*, otro anónimo, impreso sin lugar ni año, en 8.º gótico, de 16 hojas.

—Gaspar de Aguilar.

«*Arte de principios de canto llano en español, nuevamente emendado y corregido por Gaspar de Aguilar, con otras muchas reglas necesarias para perfectamente cantar, dirigido al muy ilustre señor Don Pedro Manrique, Obispo de Ciudad-Rodrigo, y capellán mayor de la capilla de los Reyes Nuevos de la santa iglesia de Toledo.*» (Biblioteca Colombina.)

8.º gót., de 16 hs. sin foliar, con una estampita.

—Diego del Puerto.

«*Ars cantus plani Portus musicae vocata sive organici cum proportionibus seu contrapuncti cum duodecim gammis sive compositionibus trium vel quatuor vocum cum intonationibus psalmodiarum officiorum seu responsionum aut manualis cum duabus figuris sphae-*

para muchos por falta de maestro, siño que, como se apoyaba principalmente sobre la contempla-

ricis, composita per Didacum a Portu cantorem Capellanum collegii novi divi Bartholomei... beneficiatum in Ecclesia Sanctae Mariae oppidi de Laredo burgensis diocesis, correcta seu emendata per reverendissimum dominum Alphonsum de Castilia...»

Colof.:

«Á gloria de Dios muy omnipotente
Y del su amado hijo iesu christo
Y del sancto espíritu de quien sea bien quisto,
Acabada es la obra quanto al presente,
Otrossi ruego muy humilmente
Á su madre Sancta de flores gran huerto,
Con Sant Sebastian, Sant Jorge y Clemente,
Que rueguen á Dios por Diego de Puerto.

Impressum fuit hoc opus Salamanticae pridie Kalendas Septembris, anno a Nativitate Domini MCCCCIII.»

(En latin y castellano).

—Bartolomé de Molina.

«Arte de canto llano «Lux videntis» dicha. Compuesta por el egregio frey Bartholomé de Molina, de la orden de los menores: bachiller en Sancta Theologia. Dirigida al muy reverendo y magnifico señor el señor D. Pedro de rivera, Obispo de Lugo, y por el dicho señor Obispo aprobada.»

Colof. «Fué emprendida la presente arte en la noble villa de Valladolid, por Diego de Gumiel, á XXV dias del mes de Noviembre, Año del Señor de Mill quinientos é VI años. 4.º gót.

—Gonzalo Martinez de Bizcargui.

«Arte de canto llano e con- | trapunto e canto de órgano con pro- | porciones e modos brevemente com- | puesta por Gonzalo Martinez de Bizcargui: endrezada al muy magni- | fico é Reverendo señor don Fray Pas- | cual Obispo de Burgos mi señor.»

Colof. «Esta presente arte de canto llano nuevamente corrigida e añadidas ciertas consonancias, signos e mutaciones por el mesmo Gonzalo Martinez de Bizcargui, Fué impressa en la muy noble y leal cibdad de Burgos, por Fadrique Alemán de Basilea, á III dias de Abril. Año de nuestro Salvador jesu xpto de mill y D y XI años.»

ción de la verdad y la especulación, era casi enteramente inútil para el arte de cantar ¹.

—Juan de Espinosa.

«Tractado breve de principios de canto llano. Nuevamente compuesto por Joannes Despinosa: racionero en la sancta yglesia de Toledo. Dirigido al muy reverendo é muy magnifico señor el señor don Martin de Mendoza, Arcediano de Talavera y Guadaluara.» 8.º gót., sin a. ni l. (Se cree posterior á 1520.) 24 hs. sin foliar (Biblioteca que fué de Salvá).

—Juan Martínez.

«Arte de canto llano... puesta y reducida nuevamente en entera perfection, según la práctica del canto llano. Va en cada una de las reglas su exemplo puntado con las intonaciones puntadas. Ordenado por Juan Martínez.»

La primera edición parece ser la de Alcalá de Henares de 1532. Se cita otra de Sevilla, 1560.

—Juan Francisco Cervera.

«Arte y suma de canto llano, compuesta y adornada de algunas curiosidades, por Juan Francisco Cervera, valenciano. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1595.» 8.º, 8 hs. prls., 141 pp., y una hoja grabada.

—Francisco Correa de Araujo.

«Libro de tientos y discursos de musica práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica: con el qual y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobre todo teniendo buen natural. Compuesto por Francisco Correa de Araujo. Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626.» Folio.

Al principio hay unos dísticos latinos del Liedo. Juan Álvarez de Alanis, en alabanza del autor.

—Andrés de Monserrate.

«Arte Breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano. Compuesta por Andrés de Monserrate. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614.» 4.º, 124 pp.

¹ Cogitanti mihi saepenumero singularem illam ac plane divinam Boetii Severini principis nostri musicae descriptionem ita institutam ut sine praevio ductore et monstrante semitam pluribus,

Por tan sencillos términos y tan modesta manera, venían estos hombres prácticos á poner de manifiesto la nulidad artística de las teorías musicales recibidas entre los escolásticos. La tradición de este género de libros de canto (por lo común en lengua vulgar), era muy antigua en España. Manuscrito se conserva uno, no menos que de principios del siglo xv, intitulado *Reglas de canto plano é de contrapunto é de canto de órgano, fechas é ordenadas para informacion y declaracion de los inorantes que por ellas estudiar quieren; por Fernando Esteban, sacristan de la capilla de Sant Clement de la cibdad de Sevilla, Maestro del sobredicho Arte*: su fecha el primero día de Marzo de 1410¹. Su autor, aunque sigue la tradición gregoriana y de Boecio, «é Albertus de Rosa, é Mosen Filipo de Vitriaco, é Guillelmus de Mascadio, é Egidius de Morino,» se manifiesta inclinado á las novedades de un «su maestro, el cual había nombre Ramón de Cacio.... É maestro le puedo decir á este sobredicho facedor sobre este arte, porque muy muchas cosas fizó nuevas, fundándose sobre lo antiguo.... Mu-

non modo ad intelligendum difficilem, verum etiam cum praecipue in veritatis contemplatione vel speculatione consistat, quantum ad actum cantandi minime aut parum utilem esse et modernorum quorundam inepta insipidaque....

¹ MS. de la Biblioteca provincial de Toledo. Portada de letra de Palomares. Posee una copia el Sr. Barbieri. También le extractó Gallardo. (Vid. el segundo tomo de su *Ensayo*, cols. 966 y 967.)

chas cosas le vi facer, las cuales cosas nunca jamás vi en ome que deste arte supiese.»

Á fines del siglo xv y primeros años del xvi, se multiplican extraordinariamente estas reglas de canto llano, generalmente de pocas hojas, y predestinadas por esto y por el continuo uso que de ellas debía hacerse entre los maestros de capilla, á convertirse, como hoy lo están, en singulares rarezas bibliográficas. Entre sus autores descuellan Domingo Marcos Durán, autor del célebre tratado *Lux Bella*, que él mismo comentó, Guillermo de Podio ó Despuig, Mosén Francisco Tovar, Alfonso Spañón, Gaspar de Aguilar, Alfonso del Castillo, el montañés Diego de Puerto, que tituló su obra *Portus Musicae*, Fr. Bartolomé de Molina, Juan de Espinosa, Juan Martínez, y en tiempos posteriores Loyola Guevara, Juan Francisco Cervera, Correa de Arauxo y Andrés de Monserrate, alcanzando los dos últimos al siglo xvii. Pero entre todos el más original é independiente es, á no dudarlo, Gonzalo Martínez de Bizcargui, que en 1511 imprimió en Burgos su *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano*, sustentando en él, entre otras audaces proposiciones que escandalizaron á los músicos sus contemporáneos, que «todo semitono de *mi á fa*, así cromático como diatónico, es mayor é cantable, é todo menor incantable.» Lo cual promovió una enérgica ó más bien desaforada impugnación de Juan de Espinosa, defensor ardiente de la ortodoxia musical de la escuela de Boecio contra las *entonaciones corregidas al uso de los modernos*.

Véase en qué términos se desata contra Bizcargui en su rarísimo *Tractado de principios de música práctica é théorica*: «Pues calle, calle ya é haya vergüenza Gonzalo Martínez de Bizcargui, capellán en la Iglesia de Burgos, é cesse ya su *barbárica é venenosa lengua* en porfía de enseñar é poner en escripto *herejías* formales en Música, contradiciendo al Boecio é á Guillermo señaladamente, é yo añado á estos todos cuantos autores antes dellos é en su tiempo han escripto de esta *matemática.... cosa por cierto diabólica é de gran blasphemia.*» Y concluye llamando *siervos de la música* á los meros tañedores, ajenos á la ciencia y disciplina especulativa.

¡Qué no hubiera dicho el buen Joanes de Spinosa, y qué clamores no habría levantado hasta las estrellas, si hubiesen llegado á sus manos los libros *De Música* con que desde 1482, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja se había hecho famoso en la universidad de Bolonia, produciendo una verdadera revolución en el arte con su doctrina del *temperamento*, que inició nueva tonalidad, y levantó nueva escala contra el hexacordo tradicional! «Los antiguos (dice el abate Andrés, guiado en esta parte por Eximeno) no conocían más que tonos mayores en razón de $\frac{9}{8}$ como es ahora la que hay entre cuarta y quinta, ó *fa, sol*, es decir, $\frac{32}{30}$: por consiguiente, las terceras eran disonantes para ellos, como lo serían también para nosotros, si nos atuviésemos á aquellas razones. Pero era fácil reflexionar que algún *temperamento* en aquel sistema de tonos

podía producir mucho acrecentamiento en la armonía, y esto es lo que intentó Tolomeo, aunque, si hemos de estar al dicho de Porphyrio, tomó sus más útiles enseñanzas de un libro en que Dídimo Alejandrino, famoso gramático del tiempo de Nerón, trataba de la diferencia entre la música pitagórica y la aristoxénica. La innovación de Dídimo consistía en introducir en la escala el tono menor, y hacer así la tercera verdaderamente armónica y consonante. Tolomeo supo aprovecharse de esta idea luminosa, y fundó en ella su sistema. Dídimo colocaba en la escala, después del semitono mayor $\frac{16}{15}$, el tono menor $\frac{10}{9}$, y después el tono mayor $\frac{9}{8}$. Tolomeo cambió este orden, poniendo el tono mayor después del semitono, y después del tono mayor el menor, para tener de este modo el menor número posible de terceras alteradas. Parece que Tolomeo estaba poseído del intenso deseo de formar nuevas escalas, y de cambiar las de los músicos anteriores, porque dejó hasta ocho formas diferentes de la escala diatónica, añadiendo tres suyas, é introduciendo muchas novedades en las otras cinco recibidas por los músicos anteriores. El número de los tonos fué también reformado por él, y de trece ó quince que se contaban en su tiempo, los redujo á siete, creyendo que sería más cómodo el hacer tantos cuantas son las especies de la octava. Estas y otras verdades formaron el sistema músico de Tolomeo, que fué en algunas partes abandonado, pero que tuvo en otras casi tantos secua-

ces como el sistema astronómico del mismo ¹.»

El principio del temperamento que constituye la gloria de Ramos de Pareja, es el mismo que el del sistema *tolemáico*, esto es, introducir alguna alteración en los intervalos; pero el músico de Baeza acertó á desarrollarle con extraordinaria originalidad, suponiendo necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables. Esta proposición levantó inmensa polvareda entre los músicos italianos: salieron á impugnarla Gaffurio y Nicolás Borcio, este último con un libelo *Adversus quemdam Hispanum veritatis praevaricatorem*; y tuvieron que pasar más de cien años para que, vencida ó desalentada la oposición de los músicos neopitagóricos ó aristoxénicos, fructificase el principio de Ramos, así en la teoría como en la práctica, adoptándole y desenvolviéndole Fogliani y Zarlino, á quien sólo por esto llama Tiraboschi «el primer restaurador de la Música después de Guido Aretino ².» La influencia de la música espa-

¹ *Dell' origine, progressi ed stato attuale d' ogni letteratura* (ed. de Bodoni, tomo IV, pp. 252 y 253). Todo lo que Andrés dice sobre la música, es trasunto de las opiniones de Eximeno.

² Los siguientes extractos de Bartolomé Ramos de Pareja mostrarán todo el plan riguroso y científico de la obra:

«Hunc nostrum librum Musicae in duos partiales libros dividimus de modis musicis sensualiter deprehensis: secundus rationis investigationem clare docebit.

—Primus liber de parte judiciali musicae, quae ad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita.

Canon primus. Vocum musicabilium cognitionem et distinctionem primum praemittere.

ñola en Italia durante todo aquel siglo, fué poderosa y decisiva. Más de treinta nombres españoles figuran en la lista de los maestros y cantores

Canon secundus. Universarum clavium Latinarum ordinem in genere diatonico conscribere.

Canon tertius. Singulos modos musicos modo restat enumerare.

Canon quartus. Omnimodas tonorum cognitiones ac eorundem distinctiones breviter declarare.

Canon quintus. Verum modum salmisandi brevibus regulis docere.

Canon sextus. Universarum consonantiarum permixtiones ostendere.

Secundus liber.

Musicae Hypommematum omnium quae in Musica considerantur clarissime pandet.

Prima pars particulatim ea quae demonstrationes pandunt clare docebit.

Prima propositio. Proportionum investigationes secundum eorum genera et species primum ostendere.

Propositio secunda. Omnis proportio extremorum ex omnibus infra mediis est composita.

Propositio III. Proportionem rationalem proportioni rationali addere.

Propositio IV. Proportionem rationalem a rationali subtrahere.

Propositio V. Additionem proportionum tam rationalium quam surdarum geometricè ostendere.

Propositio VI. Singularium propositionum subtractionem in quantitate... declarare.

Propositio VII. De proportionibus surdis modo restat quaedam praeambula praemittere.

Propositio VIII. Tabellam proportionum huic nostro negotio necessariam continuare.

Propositio IX. Si sumitur fractio alicujus proportionis numerata ab alio numero quam ab unitate, eam ad unitatem reducere.

de la capilla Sixtina, y entre estos nombres están el de Morales, el de Soto y el de Victoria.

Delos matemáticos que trataron la música como

Propositio X. Proprissimum denominatorem proportionis irrationalis extrahere.

Propositio XI. Proportionem surdam proportioni rationali seu etiam proportioni surdae addere.

Propositio XII. Proportionem surdam á rationali itemque rationalem a surda et surdam a surda subtrahere.

Propositio XIII. Arithmeticae medietatis junctiones primum docere.

Propositio XIV. Medietatem geometricam mox restat in suis terminis investigare.

Propositio XV. Armonicae medietatis terminos restat, postremo invenire.

Propositio XVI. Quancumque proportionem propositam in minimis terminis quantum libet continuare.

Principium secundae partis.

Propositio XVII. Quae fuit radix inventionis omnium consonantiarum breviter narrare.

Propositio XVIII. Duplicem esse hujus modi investigationem, puta viam compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XIX. Primum modum investigandi qui est modus compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XX. Modum investigandi per viam resolutionis pandere.

Propositio XXI. Investigationes converso modo in ambabus praemissis ostendere.

Propositio XXII. Hanc secundam investigationem ex medietate Armonica dicere.

Propositio XXIII. Habitis dyapason, diapente et diatessaron consonantis toni proportionem veraciter extrahere.

Propositio XXIV. An tonus in duo aequalia vel in duo inaequalia possit dividi declarare.

Propositio XXV. An semitonium per praemissam inventum musicae considerationis sit ostendere.

Propositio XXVI. Semitonium musicum non esse medietatem toni ostendere.

objeto especulativo, apenas es digno de mención otro que el darocense Pedro Ciruelo, catedrático insigne de Alcalá, el cual al fin de su *Cur-*

Propositio XXVII. Dato semitonio minori, semitonium majus investigare. Hinc palam comatis proportio dabitur.

Propositio XXVIII. Proportionem utriusque tertiae sive ditoni et semiditoni inquirere.

Propositio XXIX. Utriusque sextae proportionem subjungere.

Propositio XXX. Perfectas consonantias duplices in unum ostendere.

Propositio XXXI. Et hoc idem in consonantiis duplicibus imperfectis breviter investigare.

Propositio XXXII. Quarum consonantiarum proportiones mediae consonantias efficiunt et quarum non, docere.

Propositio XXXIII. Proportionem Ambarum tertiarum semiditoni videlicet et di toni in duas aequas proportiones dividere.

Propositio XXXIV. Consonantiam diatessaron non in consonantias aequas, sed proportionem tonus in duas proportiones aequales dividere.

Propositio XXXV. Proportionem consonantiae diapente in proportiones duas aequales non aequas consonantias partire.

Propositio XXXVI. Utriusque sextae majoris sive et minoris proportionem in duas proportiones aequas secare.

Propositio XXXVII. Proportionem dyapason consonantiae in duas aequas proportiones partire.

Propositio XXXVIII. In duplici diatessaron divisionem in duas aequas proportiones ostendere.

Propositio XXXIX. Et proportionem duplicis diapente in duas aequas proportiones secare.

Propositio XL. Septimo proportionem duplicis dyapason in duas aequas proportiones rationabiliter dividere.

Propositio XLI. Singulas reliquas divisiones modorum triplicium uno modo breviter concludere.

Propositio XLII. Praeambula quaedam relationibus sequentibus necessaria primum praemittere.

sus quatuor Mathematicarum Artium (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música), compilación estampada por primera vez en 1526, reprodujo

Propositio XLIII. Continuationes propositio nostro deservientes breviter pandere.

Propositio XLIV. Septem tonos majores esse sexquialtera geminata ostendere.

Propositio XLV. In quibus minimis numeris differentia inter septem tonos et *diapente* geminatum sit invenire. Hinc patet eam esse sicut sex tonorum et *dyapason* : quae differentia *coma* dicitur.

Propositio XLVI. Comparationem *diatessaron* consonantiae ac quinque tonos pandere.

Propositio XLVII. Hoc idem quod praemissa demonstravit ad minimos numeros reducere.

Propositio XLVIII. Comparationem *diesis* ad *comata* ostendere.

Propositio XLIX. Semitoni majoris ad *comata* comparationem explicare.

Propositio L. Toni comparationem ad *comata* postremo subungere.

Tertia pars hujus libri, tria cantilenarum genera debite discutiet.

Propositio I. Continuationem diatonici generis primum ostendere.

Propositio II. Quinti et sexti continuationem mox subungere.

Propositio III. Complementum sex tonorum, Quinti et sexti tonorum firma continuatione roborare.

Propositio IV. Singula tetracorda cum suis nervis in chromatico genere continuare.

Propositio V. Demum convenit enarmonici generis tetracorda debito modo continuare.

Propositio VI. Comparationem trium semitonorum sive diatonici, cromatici et enarmonici simul una generali regula concludere.

Propositio VII. Modo restat tetracordorum partiones declarare.

íntegros los *Elementa Musicae*, de Jacobo Fabro Stapulense (Le Fevre des Étapes), uno de los comentaristas de Boecio, con un breve prólogo original en que se trata de discernir el puesto que corresponde á la Música en la clasificación de las ciencias, combatiendo el maestro Ciruelo á los que la suponen dependiente de la Física por la teoría de la producción del sonido : «No perte-

Quarta pars et ultima de divisione monocordi et projectionibus omnium tetracordorum in quibus ambo judices Auditus in simul uniantur.

Propositio I. Proposita quaecumque linea eam in tres partes aequales dividere.

Propositio II. Proposita linea recta, Circa eam triangulum aequilaterum describere cujus data linea sit perpendicularis.

Propositio III. Datam lineam in quascumque partes aequales dividere.

Propositio IV. Divisionem monocordi more graccorum divisionibus latinis praeponere.

Propositio V. Monocordum Latinorum in tribus generibus cantilenarum geometrica et numerali partitione ostendere.

Propositio ultima. Cuncta quae in antecedentibus duplici via inquisita sunt chordis pluribus sonorosis indagare. Hinc planum est sensualia prima ab intellectu rapta earundem ad sensum reflexio ipsum reddunt perfectiorem.»

MS. de la Real Biblioteca Berolinense. 4.º, let. del siglo xv, de 87 hojas. Al frente dice:

Ex collectione Georgii Poelchau.

Barthol. Ramis Musica.

MS. adquirido por Cristian Niemeyer en Catania de Sicilia.

Este MS. pasa por autógrafa; pero quizá no lo es, á juzgar por la pulcritud con que está escrito, con tintas de varios colores.

El libro de Ramos se imprimió en 1482.

(Apuntes del Sr. Barbieri.)

neces al músico disputar qué cosa sea el sonido ó la voz, ni si es primario ó sucesivo, ni tampoco si es la misma sustancia del aire ó alguna cualidad que informa el aire y se causa en él de la colisión de dos cuerpos. Esto incumbe al físico, ó más bien al metafísico. Bástale al músico tener la idea confusa y general de que el sonido es el objeto del oído¹.»

¹ «Cursus quatuor Mathe- | maticarum. Artium Libera- | lium : quas collegit | atque correxit ma- | gister Petrus | Ciruelus Daro | censit | Theologus simul et | philosophus. | 1526.» (Ejemplar de mi Biblioteca.)

Debe ser la misma edición que se supone hecha en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía. Sin embargo, no lo dice en parte alguna. El escudo que va en la hoja final es el de su antecesor Arnao Guillén de Brocar, idéntico al que puso en la Políglota.

La descripción que hace Salvá de la edición de 1516 que él tenía, conviene tan exactamente con este ejemplar de 1526, que dudo que sean distintas. Toda la diferencia consiste en que mi edición tiene al fin el escudo del impresor, y la de Salvá en la portada. Yo no dudo que Miguel de Eguía remozó algunos ejemplares de los impresos por Arnao Guillén de Brocar, y voy á decir por qué. El libro que poseo dice en la portada 1526; pero en la suscripción final del tratado de Música está enmendada de pluma la fecha de 1516, para que resulte el libro diez años más moderno. Todo esto me induce á afirmar que no existe más que una sola edición complutense de las Matemáticas de Pedro Ciruelo.

Sin foliatura, pero con signaturas distintas para cada tratado. Láminas en madera. El tratado de música ocupa 24 hojas.

El curso de Pedro Ciruelo abraza: I. Una paráfrasis suya á la Aritmética de Boecio, con cuestiones previas. II. El Compendio de Geometría de Tomás Brawardin. III. Un tratadillo de la cuadratura del círculo, lucubración de un fraile de San Francisco. IV. Otro del francés Carlos Bouvelles sobre la misma

Así debían pensarlo, á juzgar por la absoluta preterición que comenzaban á hacer de las teorías acústicas y matemáticas, los numerosos preceptistas de música práctica, que, no limitándose ya al canto eclesiástico, sino extendiéndose á la declaración de todos los instrumentos, como Fray Juan Bermudo, ó limitándose á alguno en particular, especialmente á la vihuela y á lo que llamaban *Arte de tañer fantasía*, como lo hicieron Luís Milán en *El Maestro*, Enriquez de Valderrábano en *La Selva de Sirenas*, Luís de Narváez en *el Delfín de Música*, Diego Pisador, Fr. Tomás de Santa María, Estéban Daza en su *Parnaso*, Juan Carlos Amat y muchos otros; ya tratando de las glosas, como Diego Ortiz, iban preparando de mil maneras el advenimiento de la libertad artística, y de la música profana¹, cuyo carácter ale-

materia. V. La *Perspectiva*, de Juan de Cantorbey. VI. El *Tratado de Música*.

Pero para completar la Enciclopedia matemática de Ciruelo, hay que añadir su *Opusculum de sphaera mundi Joannis de Sacro Busto* (Alcalá, 1526, por Miguel de Eguía), libro que poseo unido á otros dos no menos peregrinos, la *Theórica de los planetas*, de Jorge Purbach, ó Purbachio, y la *Dialéctica*, del Cardenal Silíceo.

¹ Véase la nota bibliográfica de los libros principales de esta especie, advirtiéndole que el tratado más antiguo que indica el orden de la vihuela es el *Portus Musicae*, ya citado.

Luís Milán.

«Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado *El Maestro*. El qual trabe el mesmo estilo y orden que un maestro trabería con un discipulo principiante : mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra. Compuesto por Don Luys Milán. Dirigido al muy alto é