

VISLUMBRES DE CABEZÓN: ALGUNAS REFLEXIONES Y RECEPCIÓN NOVOHISPANA DE *OBRAS DE MÚSICA*

GLIMPSES OF CABEZON: SOME REFLECTIONS AND THE NOVOHISPANIC RECEPTION OF OBRAS DE MÚSICA

Gustavo Mauleón

Edward C. Pepe

Seminario de Estudio de Órganos
Tubulares Históricas de México
(CNCPC-ENCRyM/INAH)

Resumen:

Comentarios y reflexiones misceláneas relativos al músico de tecla y compositor Antonio de Cabezón, al tipo de órganos europeos y españoles prevalecientes en su momento, tocando la participación de su hijo Hernando en la compilación y edición final del libro *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, con lecturas acerca de algunas partes preliminares a dicho impreso. Se aborda la recepción del libro en el ámbito americano de la Nueva España en el propio siglo XVI, dentro de un contexto de distribución comercial y circulación cultural de impresos de música teórico-prácticos que alcanza temporalmente la primera mitad del siglo XVII, particularmente de obras de tipo instrumental.

Palabras clave:

Antonio, Hernando, Cabezón, Obras de música, Felipe II, órgano, organería, Nueva España (México).

Abstract:

Commentaries and miscellaneous reflections are offered on themes related to the keyboard musician and composer Antonio de Cabezón including the state of the organ in Europe and the Hispanic world in his time, the participation of his son Hernando in the compilation and final editing of *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, and the nature and authorship of certain of the introductory sections. Also treated are the reception of *Obras* in New Spain in the 16th century, within a context of commercial distribution and cultural circulation of theoretical-practical music texts that extended into the 17th century, especially of instrumental music.

Key words:

Antonio, Hernando, Cabezón, Obras de Música, Philip II of Spain, organ, organ building, New Spain (Mexico).

ORGANERÍA EN EL ÁMBITO DE BRUSELAS

En el año de 1561, por recomendación de Antonio de Cabezón (*1510c; †1566), al constructor de órganos Jean Crinon natural de Mons (Hainaut), le fue encomendada la construcción de dos órganos portátiles para la casa de Felipe II en España¹. El propio Antonio había tenido muchas oportunidades de familiarizarse con el órgano

también de Crinon construido desde 1537 para la catedral de Bruselas, instrumento que estaba ubicado a sólo unas pocas calles del viejo palacio Coudenberg en la corte de los duques de Borgoña, por cierto, lugar donde Cabezón pasó largos periodos entre los años 1549-50, mientras Felipe visitaba a su padre Carlos. La corte real también había pasado tiempo en Mons –precisamente donde Crinon tenía su taller–, así como en Saint-Omer donde éste había construido otro órgano (¿se trata acaso del órgano de Crinon aludido en la crónica de Juan Calvete de Estrella (*1520c; †1593) cuando escribió que “la iglesia de

¹ BORDAS, 1992: 51-57.

San Omer [... tiene] unos órganos los mejores que hay en aquellos Estados”?)².

Por razones desconocidas Crinon rechazó el encargo y finalmente Gillis Brebos construyó en su lugar los pequeños órganos para el rey Felipe. Gillis también tenía alguna conexión indirecta con Bruselas: cuando viajó por vez primera a Amberes desde de su natal Lier, Gillis fue contratado por la afamada familia Mors³. Precisamente Antonius Mors dio a menudo mantenimiento al órgano del castillo de Coudenberg e incluso le añadió un registro al órgano, poco después de que Cabezón estuviera en Bruselas⁴ (¿acaso por sugerencia de Antonio?). Para entonces Gillis rápidamente ya se estaba haciendo de un nombre propio –tras la partida de Mors de Amberes– mediante un instrumento construido para la Onze-Lieve-Vrouwekerk en 1557-58, que fue tan apreciado que llegó a convertirse en el modelo para otros órganos construidos en la región. Los portativos para Felipe fueron examinados en Amberes el 26 de julio de 1561 por cuatro autoridades competentes: el organista de Felipe Michel Bocq, quien había sido enviado a comprarlos, el organista ciego Louys Brooman, Sevais du Moulin, organista en la Onze-Lieve-Vrouwekerk, que para entonces se dice era ya admirador de Gillis, así como el organista Jacques Baudewyns. Los instrumentos resultaron ser “...bons et excellens de son netz de fahon et en tous manieres sans reproche macule ou faulte...”⁵. Un órgano fue colocado en el coro alto de la Capilla Real en Madrid en octubre de 1562 (y el otro al parecer fue utilizado para los viajes). Felipe Pedrell en su discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid durante su recepción a la misma en 1895, ya evocaba de manera enfática algo sobre los constructores Brebos, haciendo notar la relevancia histórica de sus instrumentos con relación a la música de los Cabezón:

[...] por un momento trasladados al suntuoso y magnífico templo erigido para perpetuar la memoria de un triunfo de la patria y haceros oír aquellos célebres órganos construidos por los famosos Brebos en los cuales Hernando, instado por el rey y la corte, ejercitaría sus propias composiciones y las de su glorioso padre: pudiese hacerlos pulsar por su amante hijo para que, absorta el alma, oyeseis resonar bajo las bóvedas del gigantesco edificio, las nostalgias llenas de anhelo del hombre privado de la luz, aquellas composiciones, trenos de desterrado eterno, que no se hallan en su libro de cifra, aquellas que,

principalmente, Hernando conservaría en su memoria porque podían *revelar todo lo que sabía el maestro*⁶.

ÓRGANOS Y LA MÚSICA DE ÓRGANO EN TIEMPOS DE CABEZÓN

Mientras acompañaba a Felipe por regiones de la moderna Italia, Austria, Alemania y Luxemburgo, en el viaje que los llevó a Bruselas, y posteriormente, mientras viajaban por Bélgica, Francia y los Países Bajos, Cabezón se encontró con órganos de muchos tipos.

De hecho el órgano renacentista –más que ser una entidad fija–, puede ser caracterizado como fluido y fuertemente experimental con claras raíces en el órgano gótico, pero también muy enfocado al cambio para su época. El siglo XV ya había visto un desarrollo fuera del estricto tipo del órgano gótico o *Blockwerk*, que había sido caracterizado por una falta de hileras de tubos individualmente disponibles (y por lo tanto con un solo sonido), una uniformidad en la forma de los distintos caños (principalmente tubos labiales de proporción angosta), una creciente repetición de hileras mientras se sube en el teclado, y la falta de reiteraciones en las hileras individuales,⁷ todas estas características desaparecerían paulatinamente de los órganos más modernos. En los Países Bajos por ejemplo, estaban siendo construidas divisiones secundarias que ofrecían la posibilidad de tocar el *Prinzipal* ya fuera solo o con la *Mixtur* (ya fuera por medio de dos secretos con válvulas de bloqueo y admisión o a través de tiradores)⁸ y éstas podían también incluir unos registros de Flauta; hacia finales del siglo los italianos ya estaban construyendo órganos –como el magnífico órgano de Lorenzo de Prato en Bolonia (1492)– que estaban totalmente divididos en registros individuales. Por otra parte, alrededor del año 1500 la región de Colonia tomó el liderazgo en la introducción de nuevas formas de tubos que comprendían una variedad de lengüetas y flautas, las novedades que aparecieron se difundieron rápidamente a través de Europa del norte y más allá. Mientras tanto las extensiones del teclado fueron abandonando el antiguo fundamento del Fa para extenderse hacia abajo hasta Do (o más lejos) y hacia arriba hasta el do3 (DO-do3), entonces el órgano empezó a separarse de la estricta hegemonía del repertorio vocal y de sus extensiones⁹.

6 PEDRELL, 1895a: 37-38.

7 WYLY, 1967: 22.

8 VENTE, 1958: 15.

9 Para una discusión del antiguo Blockwerk y una breve delimitación de las maneras en las cuales algunos órganos más tardíos diferían, véase PEPE, 2004, 33: 91-137.

2 CUENCA MUÑOZ, 2001: 235.

3 VENTE, 1966: 41.

4 STELLFELD, 1942: 81.

5 PERSOONS, 1981, 43, 32: 158.

En pocas palabras el viaje de Cabezón resultó ser una gran oportunidad para atestiguar de primera mano el desarrollo y la transformación del órgano renacentista, mientras se presentaba en variedades tipológicas regionales a través de Europa. Sabemos incluso que Antonio tocaba instrumentos hechos por constructores que hoy consideramos excepcionales: el órgano de Kaspar Zimmermann en Trento (¿fue el pago que se menciona le dieron a Cabezón en Trento para probar el órgano? ¿Y quizá participó en ello Luis de Narváez?),¹⁰ así como los órganos recién construidos por Hendrik Niehoff para la iglesia vieja (Oude Kerk) de Ámsterdam, por ejemplo. Sin embargo, fue Crinon –constructor hoy en día casi desconocido– quien como sabemos fue elegido para realizar aquellos portativos. Desafortunadamente ningún ejemplo de la obra de Crinon se ha conservado, y otros instrumentos de esta región y época tampoco han sobrevivido, lo que hace imposible escucharlos o estudiarlos.

En la misma época en España el proceso de transformación del órgano gótico había sido también echado andar en el siglo XV, por un no pequeño grupo de constructores emigrantes, la mayoría alemanes al principio, y después flamencos¹¹. Como en otros lugares, la introducción de registros separados y con ello de una multiplicidad de combinaciones de registros, ocurrió a diferentes ritmos en lugares diversos y con distintos constructores. A pesar de que un órgano hecho por Jacobus Ponç y por el alemán Juan Spindelnoguer en 1489 para la iglesia de Santo Tomás en Valencia, tenía sólo dos posibilidades de registros, el instrumento construido veinte años después por Andrés Teixidor y Diego Ortiz para la catedral de la ciudad, tenía tres teclados manuales con cinco combinaciones de registros, sin embargo el otro, hecho en 1493 para la iglesia dominicana de Huesca por Lope de Lepe, ya ofrecía siete combinaciones; a mediados del siglo XVI los órganos habían cambiado considerablemente como aquel construido para Santa María de Mar en Barcelona que tenía doce registros individuales en el órgano principal y ocho en la “cadereta”, ofreciendo por lo tanto un entendimiento “moderno” del órgano, cuyos registros están construidos de manera separada y se combinan a voluntad o al menos según prácticas convencionales¹².

Con todo y que los órganos renacentistas de la época de Cabezón difirieran mucho de los órganos góticos, estaban aún muy lejos de ser órganos clásicos españoles. De hecho, ninguno de los elementos característicos de este instrumento habían aparecido. Los registros partidos comenzaron a

añadirse gradualmente hacia el momento de la muerte de Antonio, y las trompetas externas no hicieron su aparición sino hacia un siglo después; asimismo, la Corneta aún no había adquirido su forma final,¹³ y las tecnologías del “Eco” aún no existían. Si el siglo XVI se puede considerar como una época que dio la bienvenida a la innovación y ensanchó las posibilidades tímbricas de los órganos españoles, al contrario el siglo XVII fue un periodo de consolidación, y muchas novedades anteriores (incluyendo formas de tubos) fueron rechazadas, mientras que varios tipos básicos continuaron desarrollándose: en términos muy generales el tipo catalano/valenciano y el castellano, aunque esa forma de agruparlos no haga justicia a variantes regionales importantes que aparecieron en los numerosos centros de la organería ibérica que crecieron y decrecieron en importancia a través de los años¹⁴. Más adelante en el mismo Siglo de Oro comenzó un periodo de experimentación renovada en el cual muchas de las características de órgano clásico español fueron finalmente añadidas. Como la mayoría de los órganos antiguos que sobreviven hoy en día fueron construidos en el siglo XVIII o más tarde, o si son más viejos fueron reconstruidos o por lo menos modificados en esa época (y/o hacia el siglo XVII), puede ser difícil de encontrar un órgano histórico sobreviviente que se parezca a uno de los que conoció Cabezón.

La obra para tecla de Antonio de Cabezón también es totalmente renacentista en su naturaleza o quizá incluso también conservadora. Hablando en términos de extensión, por ejemplo, muchas piezas para órgano de Cabezón –en particular la parte litúrgica, incluyendo a los *Glosados* que estaban basados y fundados en piezas vocales sacras– todavía caben en la extensión de 38 notas de Fa, Sol, La, sol2, la2 o se podría fácilmente arreglar para que entraran en ese rango (a través del uso de contras para los bordones o la simple octavación de las notas cadenciales, etcétera). Por el contrario, las variaciones sobre temas seculares son más osadas y “requieren” la octava corta en el bajo (DO, FA, ^{RE}, SOL, ^{MI}, LA, ^{SIb}, SI) que fue introducida en la época de Cabezón –por ejemplo, la extensión de 42 notas (DO a la2) que aparece en el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa,¹⁵ o la de 45 notas (DO a do3) que vendría a prevalecer en el siglo XVIII¹⁶. (Los órganos construidos para uso doméstico eran pequeños y eran mucho más fácilmente reemplazables con

10 CUENCA MUÑOZ, 2001: CXXII.

11 JAMBOU, 2011, 34, 2: 33-35.

12 GARCÍA LLOVERA, 2009: 144-145. Véase también WYLY, 1967:11-13, 28-29.

13 DE LA LAMA, 1995: 393-394.

14 JAMBOU, 1988, vol. 1: 149-150.

15 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557.

16 Agradecemos al profesor Javier Artigas Pina, sus amables comentarios acerca de la utilización de nomenclaturas españolas antiguas y modernas para las extensiones del teclado.

modelos modernos que con sus congéneres de mayores dimensiones para la iglesia).

Es importante subrayar –así como en el caso de Johann Sebastian Bach– que Cabezón vivió y trabajó en una cúspide: las obras de ambos maestros representan más bien el apogeo de un estilo, que la introducción de uno nuevo. Kastner dijo acerca de Francisco Correa de Araujo (*1584; †1654): “Brotó el arte de Correa en una época de transición estilística, con un pie está todavía vinculado al Renacimiento; con el otro, en cambio, atravesó los umbrales del barroco”¹⁷. La transición ya había comenzado antes, e incluso si estos cambios hubiesen comenzado en cualquier otro lugar es importante resaltar que España no estaba aislada. En el caso de Cabezón la manera de escribir para tecla, que hoy, en ocasiones, se indica como “idiomática”, ya estaba circulando a la par del crecimiento y ascendencia de la música instrumental (no en vano, adviértase que en la propia “Declaración” a las *Obras de música* se alude con claridad al aprovechamiento que del libro también pueden hacer “los curiosos menestres” para tañer también con instrumentos). En cuanto a demeritar hoy en día la música de Cabezón, por no reflejar el estilo ornamental exhibido, por ejemplo, por los virginalistas ingleses o por Sweelinck, demuestra una falta de entendimiento del momento histórico de Antonio y de su situación particular, no obstante es atinado observar que también un cambio de estilo estaba ocurriendo. De hecho, por el tiempo en que *Obras de música* fue finalmente publicado, la naturaleza “conservadora” de la música de Antonio podría ya haber sido un problema y quizá incluso, uno de los que haya contribuido a su relativamente lenta comercialización. Y aunque Correa en su época haya reconocido a Cabezón y claramente haya entendido la calidad o maestría de su música, él seguramente tenía conciencia de que ya estaba “pasada de moda” –por ejemplo, no hay piezas para teclado partido, un género que incluía amplios adornos en el solo, y aunque Correa seguía pensando o concibiendo las voces restantes de manera polifónica, ya funcionaban como mero acompañamiento.

HERNANDO DE CABEZÓN *OEDIPUS*, Y EL “PROEMIO” A LAS *OBRAS DE MÚSICA*

Hernando de Cabezón (*1541; † 1602) sobrevivió a su padre casi cuatro décadas, y seguramente debe haber atestiguado cambios importantes tanto en la construcción de los órganos como en el repertorio de tecla. Por lo tanto,

podemos imaginar que la actitud frente a la música de su padre haya variado a través del tiempo: de hecho sería extraño si no hubiese sido así. No tenemos una fecha específica de las piezas de Hernando en las *Obras de música* –en teoría él habría podido insertarlas en cualquier momento hasta el día que el manuscrito estuviese listo para ser entregado a la imprenta–, asimismo falta un análisis detallado de las diferencias estilísticas que existen entre ellas y las de su padre, tampoco tenemos ejemplos de la obra de Hernando de sus últimos años, a través de los cuales pudiéramos reconstruir su desarrollo. De hecho Hernando ha recibido relativamente poca atención independiente en la literatura musicológica o académica por lo que merecería una mirada renovada.

El “Proemio al lector en loor de la música” a las *Obras de música* ha sido ampliamente reconocido como una joya tanto de la erudición renacentista, como de la literatura humanística escritura en torno a la música en general y sobre la naturaleza del órgano en particular, siendo pues el resultado de una epistemología la cual resulta fascinante contrastar, por ejemplo, con aquella que sostiene el pensamiento ya totalmente barroco de un autor como Pablo Nassarre¹⁸. Como es bien sabido su autor no está identificado y tampoco se manifiesta a través del texto como lo hace Hernando más adelante en la “Declaración”, citando a “mi padre” etcétera. Aunque tradicionalmente se ha atribuido a Hernando la autoría, también es cierto que por mucho tiempo se ha discutido si él fue verdaderamente capaz de escribir el “Proemio” a *Obras de música*, considerando el carácter y nivel de erudición de este texto¹⁹. Es interesante constatar que aún en los años ochenta del siglo XX, Samuel Rubio, por ejemplo, mantenía su postura en dicha discusión:

[...] como demostramos en otra parte extensamente con variedad de argumentos, no pudo ser Hernando el autor, por esta razón fundamental: en las secciones que son sin duda suyas, como la carta al rey pidiéndole permiso para publicar el libro, y en la explicación de la cifra, siempre que cita a Antonio le da el título de padre. Por el contrario al final del “Proemio” no lo hace nunca a pesar de las magníficas ocasiones que tiene para ello; es más: aquí le da una vez el calificativo de maestro, tratamiento impropio de un hijo. Por otro lado, este discurso está redactado en tercera persona: los que profesan y tratan la música, en lugar de los que la profesamos y tratamos, que hubiera dicho Hernando, en el supuesto de que fuera suyo [...]”²⁰.

17 KASTNER, citado por ANGLÉS, 1966, vol. XXI: 91.

18 PEPE, 2013: 97-127.

19 RUBIO, 1981, citado por SIERRA PÉREZ, 2010: 63.

20 RUBIO, 1983, vol. 2: 240.

Por otra parte, sabemos que las tendencias de exaltación en la historiografía musicológica del siglo XIX y comienzos del XX podían producir lagunas muy importantes. Por ejemplo, según Macario S. Kastner, el hecho de que Hernando de Cabezón se hubiese encargado de reemplazar a su padre indica de forma muy clara, tanto la singular habilidad de Hernando en jugar el papel de Antonio, como el aprecio del rey Felipe por Hernando²¹. Sin embargo ahora podemos ver que hay algunas razones por lo menos para cuestionar tal posición y tal vez afinarla. De hecho una consulta y revisión de los documentos revela poco sobre la manera en que el propio Felipe II o en la corte se llegaría a elogiar a Hernando. Desde luego que sólo uno de ellos podía ser el “único” –es decir Antonio– pero nunca se lee acerca de Hernando como un “segundo Antonio” o como “igual a su padre”, de hecho si se buscan expresiones de aprobación hacia Hernando, generalmente suele identificarse como el hijo de Antonio, resultando evidentemente que es Antonio quien es elogiado, lo que lleva a preguntarse si el hijo vivió a la sombra de su padre. Por supuesto que el mismo Hernando sigue invocando la memoria del padre, lo que sugiere que esta situación no le llegó a importar en absoluto.

Los niños que siguen los pasos de un individuo particularmente dotado y brillante, tienen una ventaja en términos de ambiente propicio y de temprano adiestramiento, pero al final de su desarrollo aún dependen de su habilidad, actitud, ambición etcétera; de hecho la probabilidad de que el niño sea tan excepcional como el padre sería quizá un poco mayor, en todo caso, de lo que sería para cualquier otra persona alejada de ese medio. Las probabilidades de que él o ella sobrepasen al padre son muy relativas e incluso parece injusto esperar que lo hagan. En este sentido, ni siquiera uno de los hijos de Hernando llegó a ser músico y muchos menos uno destacado. Sería muy interesante imaginar cómo habría podido ser la carrera de Hernando si él no hubiese sido hijo de Antonio y no lo hubiesen llamado a trabajar a la Capilla Real después de la muerte de su padre. El único otro cargo al cual se sabe que fue llamado, fue en la catedral de Sigüenza. El hecho que Hernando constituyera una tercera opción para ocupar un cargo después de Francisco Fernández Palero y Francisco Salinas, nos habla muy bien del organista profesional, pero el hecho sigue siendo que él no fue la primera opción. La catedral de Sigüenza por otro lado, no habría sido la preferida por ninguno de los tres (de hecho Fernández Palero rechazó el cargo, y aunque Salinas en teoría lo aceptó, nunca atendió sus deberes y acabó trabajando en otro lugar)²².

Aunque haya sido nombrado para suceder a su padre, tal vez esto no deba ser tan visto como un reconocimiento a cualesquiera otras habilidades sobresalientes por parte de Hernando, sino como resultado del aprecio, predilección o consideración a Antonio. El salario de Hernando, por ejemplo, fue establecido en poco más que la mitad que de su padre y no fue aumentado al mismo nivel sino hasta el año de 1574²³. A juzgar por las cuentas, la vida de Hernando en la corte, después de su nombramiento formal, parece haber sido mucho menos espectacular, o por lo menos mucho más tranquila que la de su padre, asimismo se registran unos cuantos viajes,²⁴ sin embargo ninguno de éstos fue tan destacado como los largos viajes en los que su padre tomó parte, mismos que ofrecieron la manera de mostrar las habilidades de Antonio como tañedor ante Felipe. No sabemos por qué razón el rey no quiso llevar a Hernando en el viaje a Guadalupe para el encuentro en 1576 con el rey Sebastián de Portugal (como Kastner subraya de inmediato, Sebastián también decidió no traer consigo a Antonio Carreira). No obstante, cuando Felipe llamó a Hernando a Lisboa –tras la anexión de Portugal en 1581– el propio Felipe no expresa que la razón fuese que “él era mejor que los otros organistas talentosos de aquí”, sino que no había ningún otro “que supiera tocar bien”, lo que no es lo mismo. La decisión era claramente un voto a Cabezón, pero difícilmente no el apoyo contundente que pudo haber sido, y en todo caso, resulta complicado ver en ello el sentido de lo personal como lo hace Kastner²⁵. Este biógrafo de Cabezón también interpreta como una cortesía a Hernando el hecho de que Felipe no contratara a nadie para reemplazar a Michel Bocq o a Cipriano de Soto, después de sus decesos;²⁶ claramente esta decisión y otras podrían haber sido tomadas basándose en otros factores, incluyendo los financieros. En realidad el hecho que Felipe haya tenido múltiples organistas durante el servicio de Antonio se podría leer o argumentar como contrario a la interpretación que hace Kastner.

La opinión de Hernando hacia sí mismo, es aquí tan importante o quizá más importante que las visiones de otros hacia a él. Como ya hemos mencionado Hernando continuaría a lo largo de toda su vida –incluso en su última voluntad y testamento– a invocar la memoria de su padre y el servicio de su padre al rey. Tal vez Hernando sólo fue muy hábil con lo que a esto respecta y supo jugar sus cartas políticamente para mejorar su posición en la corte. Con invocar el nombre de su padre, Hernando podría haber desatado de forma cons-

21 KASTNER, 2000: 292-93.

22 KASTNER, 2000: 292-296.

23 KASTNER, 2000: 334.

24 KASTNER, 2000: 333.

25 KASTNER, 2000: 339.

26 KASTNER, 2000: 350.

ciente o inconsciente una actitud psicológica: tenemos que recordar que Antonio vivió alrededor de la tercera parte de su vida en la corte al servicio de la primera esposa de Carlos V, y luego de sus hijos, antes de ser asignado exclusivamente al servicio del príncipe Felipe. La manera de interactuar de Felipe con los Cabezón, tuvo que haber estado en cierta forma teñida por una actitud de compromiso con sus padres, quizá por resultar adecuado a la tarea de ser hijo de Carlos, y, desde luego, por tratarse de una familia de sirvientes que conoció desde siempre. Naturalmente se debe considerar también la innegable declinación económica de España en la segunda mitad del siglo XVI, las consecuencias que esto haya tenido para la casa y arcas reales y el peso que ello añadió sobre Felipe. Por otro lado las continuas menciones a su padre por parte de Hernando sugieren una persistente y prolongada dependencia de su figura, así como un respeto de la misma.

Además de la recepción de Hernando y sus propias predisposiciones psicológicas, debemos también intentar examinar objetivamente sus habilidades como organista, compositor, hombre de negocios, escritor, editor, etcétera, sin dar por sentado que él fuese sobresaliente en cualquiera de ellas simplemente por ser el hijo de Antonio. Las autoridades de la catedral de México, por ejemplo, fueron quizá excepcionalmente francas en declarar que otro organista Antonio, el hijo del gran Manuel Rodríguez, carecía tanto de la ética en el trabajo que su padre tenía, como de su erudición, pero la sentencia demuestra que tal situación puede en efecto ocurrir²⁷. Ciertamente, no han salido a la luz juicios explícitamente negativos con respecto a Hernando, claro que ello no es la cuestión aquí. Sin embargo, objetivamente podemos preguntarnos si Hernando alguna vez llegó a ser igual que su padre como sugiere Kastner –según las palabras del propio Hernando, no lo fue, en la dedicatoria al rey, aunque de manera necesaria, expresa por ejemplo: “y aunque quedamos con el título destas dos herencias este libro y yo, quedamos tan lejos de igualar a mi padre, que fue necesario dexarnos el encomendados a la Real clemencia y liberalidad de V. M.”– y cuáles fueron en realidad sus logros.

La “Declaración” contenida en los preliminares de *Obras de música*, es sin duda un producto legítimo del trabajo de Hernando, un examen de este texto puede decirnos mucho en torno a Hernando, si comparamos sus esfuerzos, por ejemplo, con los de Francisco Correa de Araujo en su libro de *Tientos*, la “Declaración” de Hernando se ve claramente disminuida. Los comentarios de Correa sobre la cifra, por

ejemplo, llegan a ser alrededor de 900 con ejemplos, a pesar de que ese sistema de representación ya circulara desde algún tiempo atrás y realmente no requiriera de mayor explicación teórica. En comparación, los comentarios de Hernando se limitan a 600 palabras con ejemplos en una época en la cual la cifra era relativamente nueva; asimismo los comentarios de Correa en torno a la ornamentación se extienden hasta alrededor de 1,100 palabras describiendo cuatro tipos, en tanto que los de Hernando están limitados a sólo 80 y solamente tratan de un tipo de ornamentación. Pero es en la sección sobre la digitación en la cual Correa supera mucho más a Hernando, contando con unas 3,200 palabras aproximadamente, mientras que Hernando escribió solamente 150.

Resulta interesante contrastar la brevedad de la comparación a la extendida longitud del “Proemio” y el tono y redacción notablemente distintos de ambos ensayos. Esto podría ser leído como un signo de pereza, descuido, o falta de habilidad (pero también positivamente hablando, de una buena capacidad de síntesis). La explicación también podría encontrarse en cualquier otro lugar. Quizá a Hernando le pareció simplemente innecesario repetir el trabajo que otros ya habían hecho, aunque podríamos pensar que *Obras de música* podría ser más rescatable si contuviera, por ejemplo, instrucciones detalladas para su ejecución, especialmente unas provenientes del hijo de Antonio. O también una vez más, la explicación podría encontrarse en la relación con su padre. En *Obras de música* y en cualquier otro lugar Hernando siempre expresó respeto para Antonio y no existen razones para dudar de su sinceridad. En lugar de ello, la cuestión podría haber sido que Hernando fuera demasiado respetuoso de su padre: los hijos de individuos excepcionales pueden encontrarse como atropellados o sobrepasados por la competencia de aquellos, y asumen que jamás serán iguales o mejores. Podría ser por esta razón que Hernando no intentó producir una guía definitiva o avisos de la manera de tañer el órgano, o por lo menos mejor. Incluso otra posibilidad, es que Hernando estaba tomando a la letra el ejemplo de su padre invidente, quien en su vida nunca tuvo la necesidad de producir un texto didáctico para ser publicado. Después de todo, Hernando nos dice que la música misma había beneficiado a los estudiantes de Antonio (como testigo e incluyéndose quizá él mismo) y la postura de Antonio al respecto podría haber sido que la música misma era la mejor maestra y Hernando podría haberla adoptado o asumido en ese mismo sentido²⁸.

²⁷ Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (ACMM), AC, vol. 4, ff. 290r-290v (4 de enero de 1603).

²⁸ Naturalmente que aquí también necesitaríamos tomar en cuenta la personalidad de Correa de Araujo. Dado el “difícil” carácter de Correa, sería fácil imaginar que tenía todo el control, creyendo que él era el único que tocaba correctamente. Quizás Hernando era simplemente más tranquilo de ánimo que Francisco.

¿Y cómo resultó Hernando ser editor y hombre de negocios? A pesar de que sólo tenemos detalles parciales en lo que concierne a la publicación de *Obras de música*, sabemos que el proceso no fue tan simple, si es que fue culpa de Hernando o lo fue de su presunto coeditor, el todavía misterioso Pedro Blanco, o de otras circunstancias aún desconocidas, eso sigue siendo incierto. En cualquier caso el hecho de que Pedro Blanco se hubiese retirado del proyecto cinco años después de la firma del contrato, pudo ser quizá perjudicial para la edición y, tal vez, la probable razón por la cual Hernando intentó presionar al impresor para que terminara la edición rápidamente. Por supuesto, la situación conlleva la pregunta de quién tuvo por vez primera la idea de publicar el libro con las “obras de música” reunidas (o el inicial “Compendio de música”), si Hernando, Pedro Blanco o alguien más. Pero si vemos a Hernando, como el principal –y natural– promotor detrás del proyecto o incluso como la persona que eventualmente se hizo cargo, entonces realmente tendríamos que considerarlo como responsable de los avances del mismo.

Que la edición tiene defectos es bien sabido²⁹. Desde luego, algunas inconsistencias generales fueron avisadas ya en las “Erratas”. En efecto, Hernando figura ahí pidiendo disculpas, sin embargo Venegas también había mencionado errores en su edición, como era lo más común; manifestar modestia también era una práctica necesaria cuando ya no se podía modificar nada o casi nada, incluso advirtiendo los estados del impreso. Es interesante observar, sin embargo, que Hernando se deslinda de la culpa de dos de los problemas –que las notas que se extienden a través de la barra de compás aparezcan a veces como pausas y que las notas en el bajo no estén siempre en su octava correcta– de la impresión (¿Pero acaso la edición no era finalmente su responsabilidad?). Asimismo la afirmación de Hernando cuando declara que publicar las *Obras* le requirió “mucho trabajo”, esto quizá parece extraño: ¿habría esperado que fuera de otra manera?

De cualquier manera, si consideramos las piezas del propio Hernando incluidas en *Obras de música*, hemos de llegar a la conclusión de que se trata un buen compositor. Por ejemplo su arreglo de *Je prens en gres* no sufre en lo más mínimo en comparación con el de su padre. Incluso los filtros a través de los que tuvieron que pasar las composi-

ciones de Antonio antes de aparecer en *Obras de música* han sido analizados y discutidos de forma muy extensa, y sugieren que Hernando jugó un papel mucho más importante que el de mero compilador y editor de *todas* las piezas contenidas en el impreso³⁰. ¿Habrían sido la versión final de estas piezas transcritas y anotadas en la época de Antonio? (Si así fue ¿por qué se requirió de un trabajo tan arduo para producir el volumen y porqué hay tantos errores?) ¿O son en realidad estas piezas lo que Hernando recordaba de las composiciones de su padre? ¿Serían sus versiones favoritas? ¿O son de hecho su propia versión/interpretación (tal vez incluso modernización o actualización) de ellas? Entonces resulta interesante observar que Hernando no hizo posteriormente el esfuerzo de publicar mucho más de su música (bajo su propio nombre). Naturalmente las escasas ventas del libro impreso podrían haber desalentado a Hernando a proyectar otras ediciones como lo fue en el caso de otros editores como Venegas de Henestrosa. Quizá la razón también podría haber tenido que ver, ya sea con la falta de ambición o de energía de su parte, o también al sentimiento de resultar en algo inadecuado con respecto a su padre, como lo hemos comentado.

Mientras tanto, una manera de aproximarnos a la cuestión sobre la autoría del “Proemio” –asunto discutible aún hoy día–, podría ser preguntándonos: ¿si Hernando no es el autor, entonces quién podría ser? El lugar más lógico dónde buscar sería en los círculos asociados con las personas involucradas en el compendio y producción del libro *Obras de música* o de los que se supone hayan estado involucrados –es decir Hernando de Cabezón y Pedro Blanco. Ya en el señor y patrón de Pedro Blanco, don Rodrigo de Castro Osorio (*1523; †1600) –entonces obispo de Zamora y a partir de 1578 de Cuenca–, tendríamos un candidato razonable. Rodrigo había acompañado a su hermano Pedro de Castro Lemos (*1506; †1561) –a la sazón obispo de Salamanca y primer capellán del príncipe– en el viaje de Felipe de 1548, y después en 1554 Rodrigo también había formado parte de la comitiva real en el viaje a Inglaterra. Pedro, y con seguridad también su hermano menor, estuvieron presentes en funciones religiosas privadas para Felipe en las cuales Antonio de Cabezón tocaba el órgano. (Calvete de Estrella hace clara referencia en su crónica al obispo capellán y al organista real, y veintiocho años después, también tuvo el gusto o la deferencia de dedicar versos laudatorios al propio Cabezón y publicarlos en *Obras de música*; resulta evidente –y es bien sabido– que todos ellos formaron parte de un cenáculo de intelectuales y artistas muy cercano a Felipe).

²⁹ Ejemplos de pasajes cuestionables o incluso obras completas son fáciles de encontrar, el *Pavana glosada*, por ejemplo, hace poco sentido en términos de número de medidas (“harmonic-structural framework”). DODERER, y RIPOLL, 2010, vol. 3. Para una revisión crítica más exhaustiva de todas las piezas contenidas en *Obras de música*, así como sus incidencias a partir de dos ejemplares originales del impreso de 1578, véase ARTIGAS PINA, *et alii*, 2010.

³⁰ REIMANN, 1966: 29-30.

Los dos hermanos fueron bien conocidos por su erudición, obras y carácter humanísticos. A la luz de la mención –entre otros tantos asuntos– a las *Leyes* de Cicerón, por ejemplo, y otras referencias a temas de derecho comentadas en el “Proemio”, tenemos que considerar entre sus méritos que Rodrigo había estudiado derecho canónico en Salamanca entre 1545 y 1553, y que en 1559 fue promovido a chantre de la catedral de Cuenca³¹. (Por cierto, entre sus parientes figuraría después don Pedro Fernández de Castro y Andrade (*1576; †1622), VII Conde de Lemos, como es bien sabido, gran mecenas bajo cuya protección llegarían a figurar también Luis de Góngora, el propio Miguel de Cervantes o el cantor y gran tratadista musical bergamasco Pietro Cerone, etcétera). Demostrar que este personaje haya sido el autor del “Proemio”, podría ser imposible y de todos modos, por lo pronto, queda fuera de los objetivos de esta contribución. Sin embargo, la idea quizá merecería una exploración más exhaustiva.

CIERTOS LIBROS DE MÚSICA EN EL CONTEXTO NOVOHISPANO

Recientes investigaciones y nuevas lecturas han arrojado mayor luz acerca de la recepción en la Nueva España, desde el propio siglo XVI, de algunos de los tratados teórico-musicales y manuales de música práctica propiamente instrumental (algunos de los cuales también recogen arreglos para canto e instrumento, de obras con origen en la polifonía vocal). Fue precisamente fray Juan Bermudo (*1510c; †1560p), de la “orden de frailes menores de observancia”, quien en su tratado de 1555, daba un interesante aviso a sus lectores, en el cual hacía referencia a cierta música para tañer tecla que desde las Indias le habían solicitado:

Bien tengo entendido aver en España mucha y buena música de la cual se pueden los tañedores aprovechar, y assí no se avía necesidad de la mía: **pero he sido importunado de amigos, que imprimiese alguna [obra de música] hecha aposta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ellas**, y pareciome cosa justa hazerlo. Digo esta música ser hecha para tañer, y no

para cantar, y que se ha de tañer por donde va puntada: porque a mudarse una vez saltarán teclas, y otra vez manos. Las señales de teclas negras llevan puestas. El punto que tuviere señal se porna en la tecla negra, y el otro no: aunque estén en un signo³².

Este conocido fragmento, con el que concluye el texto del libro cuarto, fue utilizado por el musicólogo norteamericano Robert Stevenson (*1916; †2012) para sugerir el destino hacia Nuevo Mundo de uno o varios ejemplares de este impreso, dada la cercana relación de fray Juan Bermudo con el destacado humanista y “aficionado a la música” Francisco Cervantes de Salazar (*1514c; †1575), quien siendo aún catedrático de retórica de la Universidad de Osuna, había escrito previamente una parte preliminar de otro libro de música del tratadista franciscano, se trataba de *Arte Tripharia*, publicado en 1550³³. Para esta edición Cervantes de Salazar no realizó propiamente una “introducción” al libro de Bermudo como se ha escrito³⁴ (ya que el propio fraile hizo para su libro un “Prólogo epistolar del autor” y otro “Prologo al lector”), sino que en realidad escribió una “Carta” (o “Epístola” según Millares Carlo) dirigida a la madre Isabel Pacheco, abadesa del monasterio de Santa Clara de Montilla –religiosa que tuvo que ver con el encargo de ésta y otras obras a Bermudo, y a quien el franciscano dedicó su libro–, misiva que fue incluida también en los preliminares del mismo. Podemos advertir que al momento de dicha edición nuestros personajes estaban vinculados con el ámbito universitario de Osuna: Cervantes, como hemos visto, era profesor de la universidad, y nótese que el impresor de los libros de Bermudo –Juan de León– trabajaba también para esa misma institución; por ello quizá resulta interesante constatar el vínculo amistoso entre ambos personajes patente en el escrito:

Carta a la ylustre y muy reverenda señora doña Ysabel Pacheco, abadesa del monasterio de Santa Calara de Montilla: Francisco Cervantes de Salazar, catedrático de rhetórica de la Universidad de Ossuna.

Aunque no cognosco a vuestra merced, sino por el buen nombre, que en la religión tiene, fuera de otras grandes calidades que a vuestra merced, aunque no vista, la hazen cognocida; pareciéndome bastante causa ésta, y el amistad que tengo con el padre fray Joan Bermudo, author de esta obra, determiné en recomendación della, como afficionado a la música (una de las siete artes

31 Acerca de la figura de don Rodrigo de Castro Osorio, obispo de Zamora y de Cuenca (1574-1578; 1578-1581, respectivamente), arzobispo de Sevilla y cardenal (1581-1600), existen algunas monografías y bastante bibliografía de tipo general antigua y moderna, nos limitamos a mencionar solamente: MARTIR RIZO, 1629: 185-189, 197-198. ORTIZ DE ZÚÑIGA, 1677, libro XVI: 599-600. COTARELO VALLADOR, 1945. MARTÍNEZ GARCÍA, 2005. MACÍAS ROSENDO, 2010, n.º 9: 51-72.

32 BERMUDO, 1555: cxiiii. El énfasis es nuestro.

33 BERMUDO, 1550.

34 STEVENSON, 1952, 87-90; 1960: 25,-26, 77; 1976: 200; 1986: 49, 50. 1993: 130-131. Véase también el artículo sobre Bermudo de JACOBS, 1999a, vol. 2: 396-398.

liberales), scribe esta a vuestra merced, para que por ella gane yo más en tener ocasión de scribe a vuestra merced, que ganara la obra en ser alavada de quien tampoco como yo la puede levantar a lo que ella merece. Aunque en la verdad todas las cosas de suyo buenas, tienen tal propiedad, que aun de los que menos las siguen y menos saben loarlas, se dexan encarecer. Y assí, a mí al presente no faltaría qué decir, **si no fuesse sospechoso por el amistad que con el author de la obra tengo**. Por tanto, dexando lo que podría dezir para en más que carta, no callaré tres cosas que me parecen que obligan mucho a vuestra merced al reconocimiento deste servicio. La una es aver el padre Bermudo cumplido también lo que vuestra merced le pidió, pues scribiendo tres artes tan breves y tan necessarias, de ellas dio la honra a vuestra merced y el uso y provecho a la señora doña Teresa, su sobrina, en cuyo provecho y en el de muchos, a respecto de su merced, redundará esta obra. De adonde parece clara (que es lo segundo) la voluntad que al servicio de vuestra merced tiene, pues para manifestarla no sólo trabaxó en componer y empremir la dicha obra, mas para ello se ha provecho de los dineros de sus parientes y amigos. El servicio qual sea de suyo, él lo dirá mejor que yo, entre los que de música mucho saben. De las circunstancias y calidades del, que de muy pequeño bastará a le hacer muy grande, porque como testi- [fol. IIII] go de vista lo he ya depuesto, no digo más. Nuestro Señor guarde a vuestra merced y en su servicio conserve, para que de semejantes obras sea causa y principio. Es de Osuna, a 4 de febrero, 1550³⁵.

Poco después Cervantes de Salazar se embarcaba hacia el Nuevo Mundo y en mayo de 1550 ya se encontraba instalado en la Ciudad de México, precisamente ese mismo mes y año –el día de San Bernardino– se había terminado de imprimir el tratado *Arte Tripharia* en Osuna en el que aparecía su “Carta” y era de esperarse que pronto –en principio, vía este humanista– llegaran a la Nueva España ejemplares de la edición.

Cervantes pronunció una oración latina durante los actos de inauguración de la Real y Pontificia Universidad de México el 3 de junio 1553 y, a partir de ese mes, comenzó a leer en la cátedra de retórica de dicha institución hasta 1557, asimismo fungió como rector de la universidad en dos ocasiones entre 1567 y 1573; como se sabe, estuvo también vinculado a la catedral de México y al Santo Oficio hasta su muerte el 14 de noviembre de 1575. La obra de este

personaje ha sido tratada por la historiografía musicológica moderna, principalmente debido a ciertos aspectos litúrgico-musicales que con detalle describió en su crónica de las exequias reales y túmulo imperial de Carlos V efectuados en la ciudad de México en 1559, en la que dejó testimonio de todo aquello que escuchó ejecutar en canto llano y en canto de órgano durante los actos litúrgicos solemnes³⁶.

En caso de que también la *Declaración de instrumentos musicales* del padre Bermudo hubiese llegado después de 1555 a manos de Cervantes de Salazar como un destinatario natural, o de alguien más en el virreinato de la Nueva España (como fue el caso documentado del indio cacique de Michoacán Antonio Huitziméngari),³⁷ tendríamos también en poder de ese lector o lectores, una de las primeras noticias publicadas conocidas en ese lado del Atlántico acerca del entonces ya celebrado “músico de tecla” y compositor Antonio de Cabezón³⁸. A pesar de que ya circulaba desde 1552 la mencionada crónica de Calvete de Estrella (con algunas de las referencias a la figura de Cabezón que, aunque muy breves, se volverían citas recurrentes), fray Juan resulta ser uno de los primeros tratadistas propiamente musicales en mencionarlo al lado de otros músicos y compositores notables, precisamente en los avisos “para los tañedores” al inicio del libro cuarto de su tratado, lo que en parte también refleja cierto ambiente e inclinaciones musicales de su momento:

En teniendo buenas manos, y en entendiendo este libro, podeys comenzar a poner obras en el monachordio. La música que aveys de poner, sea primero unos villancicos del acertado músico Iuan Vazquez, que aunque son fáciles por ser en género de villancicos, no carecen de Música para hazer fundamento. Deso pues poned musica de Iosquin, de Adriano, de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert, y de algunos otros semejantes. Música de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongays (sino fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes fallas. **Ex-** [fol. LXV] **celentes tañedores** llamo a don Iuan racionero en la yglesia de Málaga, al racionero Villada en la yglesia de Sevilla, a Mosen Vila en Barcelona, **a Soto y Antonio de Cabezón tañedores de su magestad**, y a otros semejantes que por no cognocerlos en este no señalo [...]³⁹.

36 Véase también MILLARES CARLO, 1946. O’GORMAN, 1963. Una revisión actualizada sobre aspectos de la vida y obra de Cervantes de Salazar en SANCHÍS AMAT, 2012.

37 JIMÉNEZ, 2002, vol. 23, n.º 91: 133-162.

38 Algunas actualizaciones bio-bibliográficas vigentes sobre Antonio de Cabezón y otros miembros de su familia también músicos en JACOBS, 1999b, vol. 2: 835-839. JAMBOU, 2001, vol. 4: 764-766.

39 BERMUDO, 1555: LXI-LXV. El énfasis es nuestro.

35 BERMUDO, 1550: IIIV-IIIIV. El énfasis es nuestro. Una edición moderna de la “Carta” de Cervantes de Salazar en MILLARES CARLO, 1958, n.º 35: 164-166.

Resulta claro que Antonio de Cabezón es citado aquí como autoridad musical en calidad de organista “de su majestad” junto a Francisco de Soto, pero véase que también entre los “excelentes tañedores”, dada su destreza conocida y, desde luego, por su música —“música de tañedores”—, lo que nos habla claramente de la fortuna que sus composiciones habían alcanzado a pesar de no haber sido publicadas aún las primeras de ellas (¿es que circulaban manuscritas?), hecho que se llevó a cabo tan sólo dos años después (1557), cuando fueron incluidas o compiladas por lo menos 40 obras de “Antonio” por Luis Venegas de Henestrosa en su libro, como bien se sabe, primera obra impresa en España dispuesta en “cifra nueva” para tañer tecla, arpa o vihuela, de la cual —aunque se ha escrito recientemente que un ejemplar figuró en la biblioteca del antiguo convento de San Francisco de México— desafortunadamente no tenemos todavía pruebas documentales fehacientes de su recepción americana durante el Antiguo Régimen⁴⁰.

Por otro lado, protocolos notariales —a ambos lados del Atlántico—, registros de la Casa de Contratación, Archivo General de Indias de Sevilla (AGI), y otros documentos, han constituido también fuentes distintas para la investigación moderna, especialmente sobre listados de cargadores de libros con destino a la Carrera de Indias; asimismo, otras listas e inventarios de bibliotecas civiles y eclesiásticas ordenados levantar más tarde por el Santo Oficio para su control y, en su caso, para su expurgo. Si bien estas fuentes se pueden confrontar, debemos aclarar que en el caso de los documentos inquisitoriales no es muy posible determinar sobre las fechas de la recepción o circulación americana de los títulos comentados, y es que algunas de esas bibliotecas o colecciones tenían mucho tiempo de estarse conformando, por lo que de ellas sólo se puede dar un término *post quem* a partir de haber sido inventariadas y registradas. Dentro de las primeras, nos valemos de ciertas listas de finales del siglo XVI, mismas que fueron comentadas y publicadas en trabajos pioneros de Irving A. Leonard,⁴¹ posteriormente este autor, ampliando algunos de sus datos, daba testimonio de la llegada a la Nueva España de otros libros de música de

tipo litúrgico (canto llano), teórico o práctico y entre cuyos autores se encontraban también Martín Tapia Numantino, Alonso de Castillo y Juan Martínez, así como de algunos títulos propiamente de música para instrumentos.

De esta manera tenemos constancia en 1576 del recibimiento de “2 Fuenllana de Musica de Biguela, folio, a 15 reales”;⁴² y en 1600 de un “Libro de musica para tañer bihuela del Delfin”, así como de un “Libro de musica en cifras para bihuela, por Esteuan Daça. En tres rs”.⁴³ Curiosamente estas obras aparecen en otros registros de libros para el Nuevo Mundo, con algunas coincidencias en los años de su envío, por ejemplo, *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana en 1576, y *Los seis libros del Delphin de música* de Luis de Narváez en 1600, no obstante, *El Parnaso* de Esteban Daza es registrado en distintas fuentes en 1586, pero también en 1600.⁴⁴ Podemos destacar que del año de 1586 data uno de los primeros listados publicados por Irving A. Leonard, en el que daba a conocer el registro de algunos ejemplares enviados a la Ciudad de México del libro *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón, utilizando como fuente el legajo 1082 (AGI, Contratación), documento en el cual sólo se registran efectivamente tres ejemplares, sin embargo, no serían los únicos de esta obra enviados en las mismas remesas como veremos adelante⁴⁵.

En otras hojas de registro de envíos con cargas de libros de música en la primera mitad del siglo XVII con destino a Veracruz y otros puertos americanos, se mencionan algunas obras de interés para nuestro tema. No obstante, por su relevancia, cabe mencionar que en 1621 fueron remitidos libros de polifonía sacra, la mayoría con destino a Puebla de los Ángeles, en cuyas listas aparecen obras de Alonso Lobo,

40 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557. Higinio ANGLÉS, 1944, II. Véase también el resumen de LLORENS CISTERÓ, 2002, vol. 10: 805-806. Se dice que un ejemplar de dicho libro que al parecer procedía de la biblioteca del convento de San Francisco de la ciudad de México, tenía anotaciones manuscritas marginales —prueba de su uso y copia—, afirmándose además que dicho impreso constituyó “un libro sumamente útil que no pasó desapercibido por los evangelizadores ya que fue muy apreciado en la docencia”; asimismo se menciona un ejemplar conservado en la actualidad en una colección privada de México, lamentablemente sin permiso de difusión: GUZMÁN BRAVO, 2007: 24.

41 LEONARD, 1933: 217-371. GREEN, y LEONARD, 1941, vol. 9: 1-40.

42 FUENLLANA, 1554. Registrado en “Pagaré de Alfonso Losa, mercader de libros”, Archivo de Notarías, México, D. F., Protocolos de Antonio Alonso, (México, 22 de diciembre de 1576), en LEONARD, 1996: 282. Miguel Bernal Jiménez anotó en su artículo sobre la música en los archivos de Morelia, Michoacán, la existencia de un ejemplar del libro de Fuenllana en un archivo privado michoacano y publicó una fotografía de la portada: “2) La ‘Orphenica lyra’ de Miguel Fuenllana. Tratado de vihuela, impreso en España en 1554, sumamente valioso y raro”. Asimismo localizó otro impreso musical importante pero de tipo teórico y reprodujo también una imagen de la portada: “3) ‘Le Institutioni armoniche’ de Zarlino, editadas en Venecia en 1562. Uno de los primeros tratados de composición que salieron a la luz pública”. BERNAL JIMÉNEZ, 1952: 5-16.

43 NARVÁEZ, 1538. DAZA, 1576. Registrado en “Registro de Luis de Padilla”, Archivo General de Indias, Sevilla, Contratación, leg. 1135, ff. 153r-169v), en LEONARD, 1996: 309, 327.

44 GESUALDO, 1961: 13, citado por CORONA ALCALDE, 1993, n.º 3: 1371. Para otros registros y fuentes véase TORRE REVELLO, 1957, 7, 4: 372-380. SARNO, 1986, vol. XVI: 95-108. Asimismo la interesante visión/revisión de conjunto de GEMBERO USTÁRROZ, 2007: 147-179.

45 LEONARD, 1933: 269, 271.

Francisco Guerrero, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cristóbal de Morales, Francisco de Vitoria, así como obras litúrgicas impresas del canto de la pasión en “canto toledano”, etcétera (AGI, Contratación, leg. 1170B); en el otro registro del mismo año, Sebastián Aguilera de Heredia y “cincuenta villancicos” de fray Francisco de Santiago (AGI, Contratación, leg. 1171)⁴⁶.

Por otra parte entre los manuales prácticos, en 1608 se registra “1 Parnaso de musica de viguela fo” (AGI, Contratación, leg. 1150); en 1609 otro libro de vihuela no identificado: “1 de musica de viguela de a fo” (AGI, Contratación, leg. 1154B);⁴⁷ y en 1645 tres registros idénticos de “4 Musica de órgano de correa” cada uno (AGI, Contratación, leg. 1189)⁴⁸. El caso de este sorprendente número de ejemplares de *Facultad orgánica* de Correa de Araujo enviados al Nuevo Mundo,⁴⁹ nos interesa particularmente: por una parte muestra la creciente necesidad que se tenía en el caso de la Nueva España de música organística o para tecla durante esta época –y más allá inclusive–, coincidiendo con un índice importante en la demanda y construcción de órganos para catedrales y parroquias;⁵⁰ por otra parte, se daban a conocer a los lectores, músicos profesionales, estudiantes o aficionados –que no serían tan escasos– otras interesantes referencias y comentarios sobre Antonio y Hernando de Cabezón escritos, como se sabe, por dicho autor. Con base en estas informaciones, cabe mencionar que en la literatura moderna también se ha considerado a Correa dentro del grupo de compositores jóvenes que en su momento “se referían con preferencia a la autoridad del organista Real [Antonio de Cabezón] a la hora de justificar cualquier osadía teórica o algo inhabitual, nuevo en sus obras”⁵¹.

Como parte de las “memorias” de libros presentadas al Santo Oficio tenemos unos casos aislados, por ejemplo,

46 Registros localizados en AGI por el doctor Pedro Rueda Ramírez a quien agradecemos su generosa comunicación (2005).

47 Dado el formato de este título (Folio) que consta claramente en la lista, podría tratarse de cualquiera de estos libros impresos de música para vihuela: MILÁN, 1536. VALDERRÁBANO, 1547. FUENLLANA, 1554.

48 Acerca de éstos y otros registros véase RUEDA RAMÍREZ, 2005: 488-489, 500-501; 2010: 155-177.

49 CORREA DE ARAUXO, 1626. Véase JACOBS, 1968, vol. CXII: 282; 1973: 10-19.

50 En el ámbito novohispano es muy posible que, entre los músicos y organistas, incluso hayan circulado copias completas o fragmentos de este libro, por ejemplo, en la colección de Gabriel Saldívar Silva se conservaron algunos fragmentos manuscritos del s. XVII con tablaturas para órgano al parecer provenientes de una compilación miscelánea más amplia, donde se hace alguna mención al propio Correa de Araujo: “tiento de cuarto tono medio Registro tiple del Maestro / Fco Correa y son muy elegante sus obras deste Maestro” (Ms. conocido como “Código Saldívar I”, fue dado a conocer y descrito desde julio de 1942 en la *Revista Musical Mexicana*).

51 KASTNER, 2000: 358 y 422.

en una lista de 1614 se mencionan unos “papeles” manuscritos de Luis Lagarto (importante iluminador de origen sevillano, asimismo escritor de chanzonetas y piezas teatrales, que también tuvo a su cargo importantes obras en la fábrica de la librería de coro de la catedral de Puebla entre 1600 y 1611); posteriormente, en 1655 el registro de “960. Fr. Juan navarro. De Música”.⁵² En el caso de obras de música instrumental, aparecen entre los libros escritos “en romance y en latín y en la lengua Toscana” pertenecientes a Simón García Becerril en 1620, varias obras para vihuela (con los números 24 al 27 del propio registro): “24. Música de Vihuela. Por D. Luis Milán”; “25. Música de Vihuela. De Enríquez de Valderrábano”; “26. Música de Vihuela. De Fuenllana”; y “27. Música de Vihuela. De Narváez”⁵³.

En este breve recuento, veamos finalmente el caso tópicico de Melchor Pérez de Soto, aficionado y practicante de la astrología –y la “adivinación”– desde su juventud; este personaje, de profesión arquitecto, había nacido en 1606 en el pueblo de Cholula, en el obispado de Puebla-Tlaxcala, era hijo del arquitecto Juan Pérez de Soto y sobrino, por el lado materno, del arquitecto Diego López Morillo (de una familia de cristianos viejos y al parecer descendientes de conquistadores), aunque Melchor y su familia emigraron pronto a la capital del virreinato, es posible que la biblioteca familiar, que él quizá heredó, ya hubiese comenzado a conformarse tiempo atrás en Cholula por sus familiares arquitectos, aunque como era de esperarse, llegaría a incrementarla notablemente. La historia de este personaje y de sus libros es fascinante y ha merecido bastante atención historiográfica. El Santo Oficio lo investigó e hizo levantar un inventario de su biblioteca, mismo que fue realizado en varias sesiones entre el 18 de enero y el 10 de marzo de 1655 en la Ciudad de México. Entre sus libros de música se encontraba el “*Libro de Música en cifras para vihuela*, por Esteban Dasa”, obra que, como hemos visto, tuvo también éxito en su distribución, ya que fue enviada a la Nueva España en diferentes remesas desde el mismo año de su publicación en 1576. Entre los ítems de interés musical de autores no identificados, se entremezclan también títulos en los que figuran autoridades como Dámaso Artufel, Juan Martínez, José Valdivieso, Tapia Numantino, Francisco Montanos, Sebastián Vicente Vi-

52 Quizá se trate del impreso novohispano de tipo litúrgico con canto monódico de la Pasión de Navarro, 1604. Libro considerado como uno de los últimos “incunables mexicanos” en el que se utilizaron tipos góticos.

53 Estos títulos corresponden a MILÁN, 1536. VALDERRÁBANO, 1547. FUENLLANA, 1554. NARVÁEZ, 1538. Registrados en “Memoria de los libros que manifiesta Simón García Becerril” (AGN, Ramo Inquisición, t. 289, 1620), en O’GORMAN, 1939, t. 10, n.º 4: 692, 704, 748. Véase también LEONARD, 1996: 124-130.

llegas, Pedro de Robles, Gioseffo Zarlino, Pedro Cerone, o Gregor Reisch⁵⁴. En el caso de Francisco Montanos, se trata de su muy reeditado *Arte de Canto Llano*, aquí también de interés por contener en los preliminares la conocida “Aprobación” a cargo de Hernando de Cabezón que fue suscrita desde 1593; Hernando en su papel de autoridad revisó la obra por comisión del presidente y del Consejo Supremo del rey, aprobándola sucintamente bajo criterios de valor, calidad y utilidad⁵⁵.

RECEPCIÓN DE OBRAS DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA

Algunos autores en estudios relativamente cercanos se han referido no sólo a la difusión, circulación o utilización de *Obras de Música* en países de Europa sino también en el Nuevo Mundo. Kastner, por ejemplo, llegó a escribir que “En la lista de carga de un barco con destino a Méjico del año de 1586 hay incluido un apartado con obras musicales de Antonio de Cabezón. Según todos los indicios fueron enviadas las OBRAS del mismo modo a Santo Domingo, Guatemala, Ecuador y Perú”⁵⁶.

Como hemos apuntado, en realidad es a partir de los listados dados a conocer por Irving A. Leonard en 1933, que se desprende la primera noticia de la llegada de la obra de Cabezón al Nuevo Mundo,⁵⁷ no obstante, fue hasta 1973 cuando la hispanista y mexicanista Helga von Kùgelgen, al revisar y transcribir pacientemente todos los listados de cargadores de libros a la Nueva España de 1586 (AGI, Contratación), encontró 29 registros levantados entre el 7 de junio y el 9 de julio de dicho año, con cerca de 11.677 libros contenidos en 79 cajas, las cuales serían transportadas desde Sevilla hasta el puerto de Veracruz en la flota del capitán general Francisco Novoa Feijó⁵⁸.

54 “Inventario de los libros que se le hallaron a Melchor Pérez de Soto, vecino de esta ciudad, y obrero mayor de ella, los cuales se metieron en la cámara del secreto de este Santo Oficio”, en JIMÉNEZ RUEDA, 1947: 24-78. Véase asimismo LEONARD, 1996: 131-149.

55 Utilizamos la cuarta edición: MONTANOS, 1616. En el fol. A₂v: “Aprobación. / Yo he visto este libro por comisión de los Señores Presidente y del Consejo supremo de su / Magestad, y digo que es de mucha virtud, y muy / digno de su Autor, y me parece que de este género / no ay mejor cosa impressa, y que resultará del à la / República mucho fruto. En Madrid à diez de / Septiembre, de mil y quinientos y noventa y tres / años. / Hernando /de Cabeçón.”

56 KASTNER, 2000: 357.

57 LEONARD, 1933: 269, 271. seguido por STEVENSON, 1952: 158, 171.

58 KROPFINGER-VON KÜGELGEN, 1973: 1-105.

De esta manera la investigadora alemana transcribió e identificó los títulos correspondientes a los “Registros de Ida de Naves” asentados en los legajos 1082 y 1083. Efectivamente, en el legajo 1082 —único legajo de 1586 estudiado por Leonard— fueron registrados sólo tres ejemplares del libro de Cabezón, los cuales en realidad estaban distribuidos en dos cajas diferentes, en las listas de la primera caja aparece anotado “1 Musica de Cabeçon perg a 14”, y en la segunda caja “2 Musicas de Caeçon F pergamino a 16”. Asimismo entre las cajas del legajo 1083, se registraron también por separado “dos Musica de Cabezon perga” y “dos Cabezon de Mus”, es decir que en términos reales, en estas listas de 1586, se encuentran registrados el embarque de siete ejemplares en total del libro *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio y Hernando de Cabezón, y no solamente los únicos tres que se dieron a conocer desde 1933, dato que se ha repetido hasta la actualidad.

Por otro lado en su estudio Helga Kropfnger-von Kùgelgen (Helga von Kùgelgen) consideró anotar solamente el título de los libros identificados, y aunque consignó las claves de la organización general de los títulos y los listados, no vio necesario aclarar en su estudio sobre número total de ejemplares de una misma obra, ya que las listas completas serían publicadas como apéndices, lo cual finalmente no fue posible en el mismo volumen.⁵⁹ Ahora sabemos que las dos primeras cajas (leg. 1082) que contenían los libros de Cabezón —cuya tasa, como podemos apreciar, era de 14 y 16 reales, iban encuadernados en pergamino y se confirma su formato en Folio— fueron enviadas por Diego de Montoya, mercader de libros en Sevilla, a Pedro Ochoa de Ondategui, mercader y librero en México (o en su defecto debían entregarse al doctor de la Fuente, médico y catedrático en México, o a su hijo Marcelo de la Fuente), siendo fletadas en el nave “Santa Marta” de dicha flota. En el caso de las otras cajas (leg. 1083), una fue cargada en el barco “La Trinidad” y fue enviada por Diego de Mexía, librero en Sevilla, para ser recibida por Juan de Treviño, librero en la ciudad de México; y la última se remitió por Juan de Bustinza al mismo librero Treviño y fue fletada en el buque “Nuestra Señora del Rosario”⁶⁰.

Podemos observar que estos ejemplares en realidad fueron llevados al ámbito del circuito trasatlántico de distri-

59 AGI, Contratación, Legs. 1082 y 1083. Agradecemos a la doctora Helga von Kùgelgen sus amables comentarios sobre la distribución de los libros y la organización de las listas en su estudio de 1973 (en su momento el historiador Richard Konetzke (*1897; †1980), por razones que se desconocen, no autorizó la publicación íntegra de los documentos de esta investigación, que estaban ya transcritos y también preparados en versión facsimilar).

60 KROPFINGER-VON KÜGELGEN, 1973: 23-25, 39.

bución del libro, y que el año hasta ahora verificado de su comercialización americana, puede coincidir o ser un indicador de las fechas de su distribución algo lenta o tardía entre los libreros, quienes, como es evidente, los empezaban a colocar en el mercado europeo y en la Carrera de Indias. Circunstancias de la distribución fueron advertidas y comentada por Cristóbal Pérez-Pastor y Felipe Pedrell en estos términos:

La venta de esta edición se debió hacer con bastante lentitud, pues en 5 de mayo del año de 1581 el librero Blas de Robles se hizo cargo de 800 ejemplares de las Obras de Cabezón, obligándose a pagar 8.000 reales en ocho plazos, 1.000 en cada un año; pero esta cobranza tampoco se hizo efectiva á sus plazos, porque en 1586 Blas de Robles era deudor á Hernando de Cabezón por 6.000 reales de la referida obligación.

A pesar de que la tirada de 1.200 ejemplares de las Obras de Cabezón era excepcional para aquella época, no se explica que en 1581 sólo se hubiesen vendido 400 ejemplares, tanto más cuanto que no abundaban los libros de cifra de ese género, verdaderos repertorios de obras de órgano. Añádase á ese dato que Venegas no publicó los seis libros que tenía preparados como continuación del único que dio á luz y que, por unas ú otras causas, no se publicaron tampoco los dos nuevos Libros de Cifra que Hernando tenía dispuestos para imprimir en 1598, año en que dictó su testamento⁶¹.

Se puede determinar claramente que si la tasa para el caso de librero Robles en Madrid, por venta directa de Hernando, era de 10 reales por ejemplar, los libros cargados y embarcados hacia virreinato de la Nueva España, en relación con esa tasa habían incrementado su costo unitario un 40 y un 60% en una primera intermediación de los libreros sevillanos, a esos costos se sumarían sin duda alguna los nuevos porcentajes de los distribuidores novohispanos. Por otro lado es importante reparar, para efectos comerciales o de reimpresión, que en realidad poco antes, en 1585 ya había caducado el privilegio y la licencia para imprimir y vender por sólo diez años –de los treinta solicitados– otorgados por el rey a Hernando (la cédula real respectiva fue emitida en El Pardo a 21 de septiembre de 1575).

Más allá del recibimiento que hicieron en la ciudad de México los mercaderes de libros Pedro Ochoa de Ondategui y Juan de Treviño, de los siete ejemplares de las *Obras de música* de Cabezón, por ahora no tenemos más datos de su paradero, a pesar de alguna labor que hemos emprendido para intentar seguirlo; no obstante, cabe comentar que Ste-

venson al señalar sobre la presencia del portugués Manuel Rodríguez (*1517c; †1595) como organista de la catedral de México en esta época (1566/67-1595), ha sugerido que dicho músico podría haber sido uno de los posibles destinatarios, por otro lado, resulta factible que este importante músico de tecla haya conocido personalmente a alguno de los Cabezón en España y en la corte antes de 1560, ya que, según argumenta Stevenson, su padre el doctor Joao Rodríguez viajó a España en 1527 para atender a la reina Isabel de Portugal, con lo que prueba la existencia de una relación de esta familia con la corte.⁶²

A Manuel Rodríguez lo encontramos como organista en la seo de Puebla de manera intermitente ya entre 1563 y 1567, sin embargo a partir de julio 1566, estando todavía en Puebla, y ante la falta de organista competente en la catedral de México, el cabildo eclesiástico acordó que fuese llamado a la nueva plaza:

[Margen izquierdo: Que se den dozientos pesos de minas a Manuel Rodríguez por organista]. Asimesmo, este mesmo día mes e año susodicho, los dichos señores deán y cabildo, tratando en lo del horganista de la Puebla, Manuel Rodríguez, en que por no aber quien taña el hórmano desta sacnta yglesia, tan bien ni mejor que este dicho Manuel Rodríguez, se trató que sería bien se le diese de salario cada un año, la mayor parte de los dichos señores deán y cabildo vinieron en que se le diesen dozientos pesos de minas. En esta manera [...tachado] que sea obligado a tañer los órganos y adereçarlos si estuvieren dañados o desconcertados, él u otro por él a su costa, y que de todo esto se dé cuenta a su señoría reverendísima para que lo tenga e alle por bien, y que el señor maestrescuela se lo diga, pues a él está cometido este negocio, y escriba al dicho Manuel Rodríguez de la determinación de su señoría y destos señores. Y que Gonçalo Fernández y a Agustín de Santiago, orga- [fol. 89v] nistas, no se les den los treinta pesos de minas que se les solían dar, atento que Manuel Rodríguez está obligado a los adereçar y tañer; y así lo determinaron y acordaron [firmas].

Manuel Rodríguez tomó posesión en la catedral de México oficialmente en enero de 1567 y permaneció en dicha plaza hasta su muerte en 1595, año en que lo sucedió su hijo Antonio Rodríguez⁶³. Se sabe que Manuel también

62 STEVENSON, 1989, vols. 100-101: 21-22; 1986: 52-53.

63 Sobre la presencia previa de Manuel Rodríguez en la catedral de Puebla: Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP), AC, vol. 3, f. 147v. (15.10.1563); f. 168r (12.01.1565); f. 170v (6.02.1565); f. 200r (15.02.1567). Acerca de los organistas Manuel

61 PEDRELL, 1895, vol. III, citado por KASTNER, 2000: 355.

gozaba de fama y prestigio en otras partes del virreinato novohispano, lo que se confirma si atendemos también al testimonio que recoge el cronista fray Diego Basalenque (*1577; †1651), en éste el fraile agustino habla de un organista michoacano de Tiripetío que viajó largamente para hacer oposición a una plaza en la catedral de México, este fragmento nos da un par de detalles técnicos breves pero significativos de un examen de esta naturaleza practicado a finales del siglo XVI en la capital de la Nueva España, y curiosamente también nos recuerda un poco a propósito de la fortuna de algunos organistas hijos de figuras musicales relevantes:

Tiempo hubo, en que salió un organista tan eminente, y científico, llamado Francisco, que aviendo oposición en México entre organistas Españoles, **en ocasión de que el gran maestro Manuel Rodríguez sacó el órgano** [*sic*, por: “vacó el órgano” ?], fue este indio, y dixo, que quería tañer delante de todos, y que bien sabía que por Indio no le avían de dar el órgano, mas que se opponía porque viessen que también ay Indios hábiles: **tañó conforme le pedían, de fantasía, y que siguiese un passo**, y a todos los músicos dexó espantados. A un hijo suyo conocí yo, llamado Matheo, que era organista de la Cathedral de Valladolid [de Michoacán], y tocava como qualquier Español muy diestro; pero todos decían que era som- [fol. 123r] bra, y rasguño, de lo que su Padre tañía⁶⁴.

La hipótesis formulada por Stevenson acerca del notable organista Rodríguez como posible destinatario de uno o varios ejemplares de *Obras de música* en 1586 en el virreinato de la Nueva España, cobra mayor sentido, si se toma en cuenta el carácter y particularidades tan especiales de los materiales para tañer tecla en su momento, sin olvidar sus medios y herramientas didácticos, de las necesidades de los músicos de tecla novohispanos en particular, así como de la existencia de un ambiente organístico que ya se puede empezar a percibir a la luz de nueva documentación⁶⁵. Hemos

Rodríguez y Antonio Rodríguez de Mesa, padre e hijo, en la catedral de México: ACCMM, AC, vol. 2, f. 189r-189v (05.07.1566); f. 209v (28.01.1567); f. 286r (8.01.1574). vol. 3, f. 195r (04.05.1584). vol. 4, f. 14r (31.01.1589); f. 122v (09.06.1595); f. 123r (13.06.1595); ff. 126v-127r (14.07.1595); f. 170v (31.01.1597); f. 219r (26.01.1599); f. 234v (08.02.1600); f. 244v (11.08.1600); f. 267v (04.09.1601); ff. 290r-290v (04.01.1603). vol 5, f. 419r (15.01.1616).

64 BASALENQUE, 1673: fol. 21v. El énfasis es nuestro.

65 Un ejemplar de *Obras de música* de Antonio de Cabezón, hasta hace poco desconocido por la literatura musicológica internacional, se conserva en el fondo antiguo de la Biblioteca histórica “José María Lafragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, (Puebla, México), por lo menos desde el siglo XIX; lleva sello de la “Librería del Colegio del Estado”, antecedente de dicha biblioteca universitaria (con topográfico moderno BL CB046998). El volumen está falto de

tenido un breve itinerario a través de ciertas vías de suministro principalmente de algunos libros de música para la práctica instrumental, que sin duda pudieron influir dentro de un contexto en el desarrollo musical, en este caso regional. En la recepción de estos materiales difícilmente se puede saber o determinar quiénes eran los últimos destinatarios de los libros –aún entre lectores de específicos intereses– dentro de ese complejo tráfico comercial atlántico, muchas veces no iniciado solamente en Sevilla u otro puerto. No obstante, gracias a los registros comentados podemos tener más datos acerca del proceso y circunstancias de carga y embarque de estos libros así como de algunos de sus actores y promotores, lo que también nos puede llevar, por otro lado, a nuevas lecturas sobre los alcances de un amplio circuito cultural y hegemónico del que formaron parte.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, Higinio, *La música en la corte de Carlos V. Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela de Luys Venegas de Henestrosa*, Barcelona, IEM-CSIC, II, 1944. [Transcripción completa del impreso con un estudio histórico-crítico a cargo de H. Anglés].
- ANGLÉS, Higinio (ed.), *Antonio de Cabezón (1510-1566). Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo. Madrid, 1578*. [Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Mons. Higinio Anglés]. 3 vols., Barcelona, IEM-CSIC, Colección “Monumentos de la Música Española” XXVII-XXIX, 1966. [Reimpresión en Madrid, CSIC, 1996].
- ANGLÉS, Higinio, “Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles del siglo XVII”, en *Anuario musical*, 21 (Barcelona, 1966), pp. 87-104.
- ARTIGAS PINA, Javier, *et alii* (eds.), *Antonio de Cabezón (*1510c; †1566). Obras de música para tecla, arpa y vihuela (Madrid, Francisco Sánchez, 1578). Nueva edición crítica completa*. IV vols. Zaragoza, CSIC-IFC, 2010.

preliminares, no obstante la parte de la cifra se encuentra en muy buen estado de conservación. Cabe comentar que en una colección privada de la ciudad de Puebla sin permiso de difusión, se guarda asimismo un manuscrito posiblemente de finales del siglo XVI o principios del XVII, valioso por reunir algunas escrituras teóricas sobre música, entre ellas una copia de las partes preliminares del libro de Cabezón, asimismo lleva marca de propiedad del doctor Juan de Vega (canónigo, maestraescuela, arcediano y deán de la catedral de Puebla entre 1612 y 1654). El ejemplar impreso de *Obras de música* ha sido publicado en una edición facsímil: LIMÓN GONZÁLEZ y MAULEÓN RODRÍGUEZ, 2008.

- BASALENQUE, Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino De Michoacán, del Orden de N. P. S. Agustín. Por el P. M. Fr. Diego Basalenque, hijo de la Provincia de México, del mismo Orden, y asistente en la de Michoacán...*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1673.
- BERMUDO, Juan, *Comiença el arte Tripharia dirigida ala yllustre y muy reuerenda señora Doña Ysabel pacheco, abadessa en el monesterio de sancta Clara de Montilla...*, Ossuna, Juan de León, 1550.
- BERMUDO, Juan, *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales... en el qual hallarán todo lo que en música dessearen y contiene seys libros... examinado y aprouado por los egregios músicos Bernardino de Figueroa, y Christoual de morales*, Osuna, Juan de León, 1555.
- BERNAL JIMÉNEZ, “La Música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, VII, 25, (México, D.F., 1952): 5-16.
- BORDAS, Cristina, “Nuevos datos sobre los organeros Brebos”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1992, pp. 51-57.
- CORONA ALCALDE, Antonio, “La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo”, en *Revista de musicología*, 16, 3 (Madrid, 1993), pp. 1360-1372.
- CORONA ALCALDE, Antonio, “The Fernández de Córdoba Printers and the Vihuela Books from Valladolid”, en *Lute Society of America Quaterly*, 40, 2, 2005, pp. 20-30.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco, *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Theórica de Órgano, intitulado Facultad orgánica...*, Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.
- COTARELO VALLADOR, Armando, *El Cardenal Don Rodrigo de Castro*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1945.
- CUENCA MUÑOZ, Paloma (ed.), *Juan Christóval Calvete de Estrella, El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Phelippe* (Antwerp, Martín Nucio, 1552), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- DAZA, Esteban, *Libro de Música en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diuersidad de Música, assí Motetes, Sonetos, Villanescas, en lengua Castellana, y otras cosas, como Fantasías del Autor...*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.
- DODERER, Gerhard y RIPOLL, Miguel Bernal (eds.), *A. de Cabezón: Selected Works for Keyboard*, vol. 3, Kassel, Bärenreiter Verlag, 2010.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “Prólogo”, en Miguel LIMÓN GONZÁLEZ, y Gustavo MAULEÓN R., (eds.), *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. (Madrid, Francisco Sánchez, 1578). [Edición facsimilar]. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Escuela de Artes-Comisión de Protección y Preservación del Patrimonio Cultural Universitario-H. Consejo Universitario, 2008.
- FUENLLANA, Miguel de, *Libro de música para Vihuela intitulado Orphenica lyra. En el cual se contienen muchas y diversas obras...*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1554.
- GARCÍA LLOVERA, Julio-Miguel, *El órgano gótico español*, Pamplona, Libros Pórtico, 2009.
- GEMBERO USTÁRROZ, María, “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio”, en Iain FENLON y Tess KNIGHTON (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006, pp. 147-179.
- GESUALDO, Vicente, *Historia de la música en Argentina 1536-1851*, Buenos Aires, 1961.
- GREEN, Otis H., y LEONARD, Irving A., “On the Mexican book trade in 1600: a chapter in cultural history”, *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 1-40.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio, *La adoración de los reyes. Reconstrucción musical y escénica de un auto novohispano en lengua náhuatl*, México, UNAM/ENM, 2007.
- JACOBS, Charles, “Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta”, en *Proceedings of the American Philosophical Society*, CXII, 1968, pp. 277-298.
- JACOBS, Charles, *Francisco Correa de Arauxo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.
- JACOBS, Charles, “Bermudo, Juan”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio CASARES RODICIO (dir. y coord. general), Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 396-398.
- JACOBS, Charles, “Cabezón”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio CASARES RODICIO, (dir. y coord. general), Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, pp. 835-839.
- JAMBOU, Louis, *Evolución del órgano español, Siglos XVI-XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, vol. 1, pp. 149-150.
- JAMBOU, “Cabezón [Cabegón]”, en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Oxford-New York, Oxford University Press, 2001 [Segunda edición], vol. 4, pp. 764-766.
- JAMBOU, Louis, “El órgano europeo en tiempos de Cabezón”, en *Revista de Musicología*, 34, 2 (Madrid, 2011),

- pp. 11-42. [Ejemplar dedicado a Antonio de Cabezón en su V centenario (1510-2010)].
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Documentos para la historia de la cultura en México: Una biblioteca del siglo XVII*, México, AGN-UNAM, 1947.
- JIMÉNEZ, Nora, "'Príncipe' indígena y latino. Una compra de libros de Antonio Huitziméngari (1559)", en *Relaciones*, 23, 91, 2002, pp. 133-162.
- KASTNER, M. Santiago, *Antonio y Hernando de Cabezón*. Burgos, Editorial Dossoles, 2000 [1977]. [Traducción castellana y Prólogo de Antonio Baciero].
- KROPFINGER-VON KÜGELGEN, Helga, "Europäischer buchexport von Sevilla nach Neuspanien im Jahre 1586", en *Libros Europeos en la Nueva España a fines del siglo XVI: Una contribución a la estratigrafía cultural*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1973, pp. 1-105.
- LAMA, Jesús de la, *El órgano barroco español, II. Registros (2.a parte)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.
- LAMA, Jesús Ángel de la, "Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566), V Centenario de su nacimiento", en *Nassarre*, 26, 2010, pp. 37-78.
- LEONARD, Irving A., *Romances of chivalry in the Spanish Indies with some registros of shipments of books to the Spanish colonies*, Berkeley/London, University of California, Publications in Modern Philology, XVI, 3, 1933, pp. 217-371.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del Conquistador*, México, FCE, 1996 [1949], p. 282.
- LIMÓN GONZÁLEZ, Miguel y MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo, (eds.), *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. (Madrid, Francisco Sánchez, 1578)*. [Edición facsimilar]. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Escuela de Artes-Comisión de Protección y Preservación del Patrimonio Cultural Universitario-H. Consejo Universitario, 2008. [Prólogo a cargo de Antonio Ezquerro Esteban].
- LLORENS CISTERÓ, José M., "Venegas de Henestrosa, Luis", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio CASARES RODICIO (dir. y coord. general), Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, pp. 805-806.
- MACÍAS ROSENDO, Baldomero, "El ocaso del reinado de Felipe II visto por un confidente de Arias Montano", en *Estudios Humanísticos. Historia*, 9, 2010, pp. 51-72.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Mónica, *Pedro Fernández de Castro, O Gran Conde de Lemos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005.
- MARTIR RIZO, Juan Pablo, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Cuenca*, 1629.
- MAYER BROWN, Howard, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
- MILÁN, Luis, *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro...*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.
- MILLARES CARLO, Agustín (ed.), *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar*, México, 1946. [Introducción, notas y apéndices por Agustín Millares Carlo].
- MILLARES CARLO, Agustín, *Apuntes para un estudio biobibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar (1569- 1575)*, México, UNAM/FFL, 35, 1958, pp. 164-166.
- MONTANOS, Francisco, *Arte de Canto Llano, Con entonaciones comunes de coro y Altar, y otras cosas diversas, como se verá en la Tabla...*, Salamanca, Susana Muñoz Viuda, 1616.
- NARVÁEZ, Luis de, *Los seis libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela...*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538.
- NAVARRO, Juan, *Liber in quatuor passionibus Christi Domini continetur, octo Lamentationes: oratioque Hieremie prophete. [integer littera, & cantu iuxta ritum sancte romane ecclesie]*. Mexici, Apud Didacus López Dávalos, 1604.
- O'GORMAN, Edmundo, "Bibliotecas y librerías coloniales (1585-1694)", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, 10, 4 (México, 1939), pp. 661-1006.
- O'GORMAN, Edmundo, (ed.), *Francisco Cervantes de Salazar. México en 1554 y Tímulo Imperial*, México, Porrúa, 1963. [Edición, Prólogo y Notas de E. O'Gorman].
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales Eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1677.
- PEDRELL, Felipe, y JIMENO DE LERMA, Ildefonso, *Discursos leídos ante la Real Academia de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell el día 10 de marzo de 1895*, Barcelona, Tipografía de Víctor Berdós Felíu, 1895a.
- PEDRELL, Felipe, (ed.), *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*. [Barcelona, J.B. Pujol & Cía. Eds.] Leipzig, Breitkopf & Härtel, vols. III-IV, 1895b; vols. VII-VIII, 1896.
- PEPE, Edward C., "Another look at Oaxaca's Organs", en *The Organ Yearbook*, 33 (2004), pp. 91-137.
- PEPE, Edward Charles, "Las cuatro mulas de Don Tiburcio Sanz: órganos, organistas y constructores de órganos

- en la catedral de la ciudad de México durante el tiempo del órgano de Jorge de Sesma (1692-1735)", en Lourdes TURRENT (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México, 1692-1860*, México, CIESAS, 2013, pp. 97-127.
- PERSOONS, Guido, "De Orgels en de Organisten van de Onze Lieve Vrouwkerk te Antwerpen van 1500 tot 1650", en *Klasse de Schone Kunsten*, 43, 32 (1981).
- REIMANN, Margarete, "Die Überlieferung von Antonio de Cabezóns Klavierwerken and ihre Spiegelung in seinen Diferencias," en *Anuario Musical*, 21 (Barcelona, 1966), pp. 29-30.
- RUBIO CALZÓN, Samuel, *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro, *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, DS/US/CSIC, 2005.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro, "Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España", en Gustavo MAULEÓN R. (ed.), *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010, pp. 155-177.
- SARNO, Jania, "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el comienzo de una investigación", en René de MAEYER (ed.), *Musiques et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amérique Latine du XVIème au XXème siècle*. Brussels, *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, vol. XVI, 1986, pp. 95-108.
- SIERRA PÉREZ, José, *Antonio de Cabezón (1510-1566): Una vista maravillosa del ánimo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.
- STELLFELD, Jean-Auguste, "Bronnen tot de geschiedenis der Antwerpsche Clavecimbel-en Orgelbouwers in de XVIIe en XVIIIe eeuwen", en *Vlaamsch Jaarboek voor Muziek-geschiedenis*, Antwerpen, Drukkerij Ressler, 1942.
- STEVENSON, Robert, *Music in Mexico. A historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1952.
- STEVENSON, Robert, *Juan Bermudo*, La Haya, 1960.
- STEVENSON, Robert, *Music in Aztec & Inca territory*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1976.
- STEVENSON, Robert, *La música en la catedral de México. El siglo de la fundación*, *Heterofonía*, XXI, 100-101, enero-diciembre, 1989 [1979].
- STEVENSON, Robert, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", en Julio ESTRADA (ed.), *La música de México. I. Historia. 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*, México, UNAM/IIIE, 1986, pp. 7-74.
- STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música, 62), 1993 [1961].
- SCHMITT, Stephan, "Antonio de Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico", en *Anuario Musical*, 66 (Barcelona, 2011), pp. 119-136.
- TORRE REVELLO, José, "Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, 7, 4, (1957), pp. 372-380.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el cual se hallará toda diversidad de música...*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1547.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto...*, Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557.
- VENTE, Marteen Albert, *Die Brabanter Orgel*, Amsterdam, H. J. Paris, 1958.
- VENTE, Marteen Albert, "The Family Brebos, Organ Builders form Lier and Antwerp", en *Anuario musical*, 21 (Barcelona, 1966), pp. 39-44.
- WYLY, James, *The Pre-Romantic Spanish Organ: Its Structure, Literature, and Use in Performance*, Ph. D. Thesis, Kansas City, University of Kansas, 1967.

Recibido: 07.12.2013

Aceptado: 13.07.2014