

## LOS MINISTRILES EN *EL MELOPEO Y MAESTRO* DE PEDRO CERONE. ANÁLISIS DE LOS DATOS ORGANOLÓGICOS E INTERPRETATIVOS.

Manuel Quesada Benítez\*

### INTRODUCCIÓN: LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO Y LOS MINISTRILES

Los ministriles eran los ensembles de instrumentos de viento que participaban de manera muy activa en la vida social, cultural y religiosa española desde el s. XI. Según afirma Ruiz Jiménez, «estos conjuntos, asociados a la corte, a la iglesia, o constituidos en compañías con funcionamiento autónomo», estaban compuestos por instrumentos de viento, ya sea de bisel, doble lengüeta o boquilla<sup>1</sup>.

El origen de este vocablo se halla en la palabra latina *ministerium-ministerialis* y a su vez en el derivado francés *menestrie*<sup>2</sup>. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* define la variante «menestril» realizando un paralelismo con el término «manestril», ya que, según él, estos instrumentistas ocupan ambas manos en su labor.

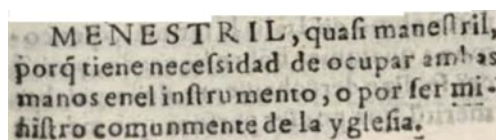


Figura 1: COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, segunda parte, fol. 546 r<sup>3</sup>.

El *Diccionario de autoridades* de la RAE inserta una voz para el conjunto de «ministriles», y otra para el «ministril» como instrumentista.

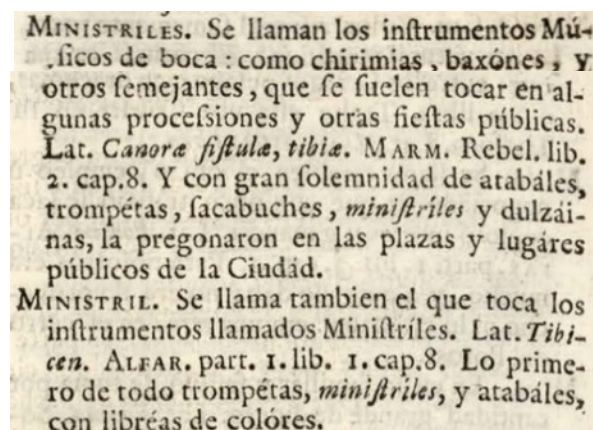


Figura 2: *Diccionario de autoridades*, tomo IV, 1734, p. 572<sup>4</sup>.

La inclusión de estos conjuntos en los diferentes centros religiosos se realizó de manera paulatina a lo largo del s. XVI, aunque se tiene noticia de la contratación de instrumentistas de viento por parte de diferentes instituciones civiles desde el s. XIV. Así pues, Sevilla será la primera institución religiosa en contratarlos de manera estable en 1526, a la que siguen otras catedrales como la de Córdoba (1528), Toledo (1531), Salamanca (1534), Cuenca (1537), Plasencia (1537), Santiago de Compostela (1539), Jaén (antes de 1540), y así sucesivamente durante la segunda mitad del s. XVI, la totalidad de las catedrales españolas<sup>5</sup>.

Estos conjuntos heterogéneos, cuyo número puede variar entre tres y seis miembros aproximadamente según el poder económico de cada centro, podían intervenir en multitud de ocasiones de la vida social y religiosa española de la época. En el ámbito religioso, dentro del templo se usaban para doblar y sustituir a las voces en la polifonía y más posteriormente con parte propia en los villancicos en castellano, mientras que fuera aparecían en las procesiones de más solemnidad. En el plano civil, podían interpretar piezas de manera autónoma en diversos actos de la vida social y municipal.

Toda esta información se extrae de los innumerables documentos contenidos en los diferentes archivos que nos hablan de su actividad. Sin embargo, a día de hoy no se ha realizado un vaciado y estudio sistemático de los datos contenidos en la tratadística teórico-musical española tal como se pretende comenzar a presentar en estas páginas.

#### *EL MELOPEO Y MAESTRO DE PEDRO CERONE*

La abundante producción teórico-musical española ha supuesto un pilar fundamental en el desarrollo de la composición y la interpretación en nuestro país. Estos tratados, generados a partir de la formalización de una práctica musical previa, plasman las diferentes bases teórico-prácticas sobre las que se rige la música en cada momento de la historia. A su vez, estas fuentes nos trasladan importantes datos organológicos relativos a las prácticas instrumentales o la construcción de instrumentos, que a día de hoy han sido parcialmente recogidos y contrastados.

En el presente estudio se ha extraído esta información relativa a los ministriles y los instrumentos que los componen contenida en el tratado *El melopeo y maestro*. Este tratado, publicado por Pedro Cerone<sup>6</sup> en 1613 en la ciudad italiana de Nápoles, bajo el dominio de la Corona de Aragón desde mediados del s. XV, vio la luz tras los diversos viajes realizados por el teórico napolitano a través de la España de finales del s. XVI y principios del XVII, que le permitieron conocer tanto la práctica musical del momento y a diferentes prestigiosos maestros españoles, así como las grandes carencias culturales y musicales de gran parte de la nobleza española<sup>7</sup>. Así pues, Cerone intenta elaborar un tratado lo más completo y didáctico posible para ayudar a paliar todas las faltas de los músicos españoles<sup>8</sup>.



**Figura 3:** CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, p. 8 de la introducción sin numerar.

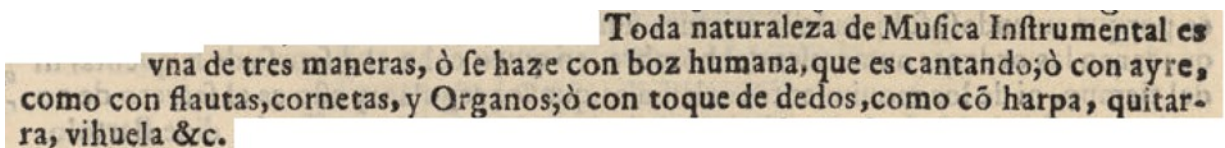
A través del retrato que aparece en su tratado, se sabe que Pedro Cerone nació alrededor del año 1566 en la ciudad italiana de Bérgamo y falleció en Nápoles en 1625. Se forma en distintos centros musicales italianos con importantes maestros hasta que en 1592 desembarca en España, probablemente en Tarragona, recorriendo el camino hasta Santiago de Compostela donde obtiene el jubileo en 1593. Posteriormente se traslada a Madrid, donde accede como cantor de la Capilla Real, entrando en contacto con los más eminentes músicos españoles y flamencos de la época, hasta que en 1608 vuelve a Nápoles donde lleva a impresión el tratado que había confeccionado en su estancia madrileña, empleándose desde 1610 hasta el final de su vida al servicio de la Capilla Real napolitana, entonces bajo el virreinato de Pedro Fernández Castro, segundo conde de Lemos<sup>9</sup>.

En el monumental tratado de Pedro Cerone se observa una profundización mayor que en los anteriores tratados, debido al amplio bagaje y conocimiento de la literatura clásica y los principales tratados musicales del s. XVI. Tal como afirma Palisca, «eligió ese título porque, según decía, la palabra “melopeo” significa músico perfecto, y “maestro” porque el libro serviría de maestro a todos los que hubieran recibido malas enseñanzas de maestros españoles»<sup>10</sup>.

En su libro XXI, dedicado completamente a los instrumentos «en el qual se tracta en particular de los conciertos, y conveniencia de los Instrumentos musicales; y de su temple»<sup>11</sup>, además de en otros muchos puntos de su vasto tratado, Cerone incluye gran cantidad de interesantes datos sobre los instrumentos musicales. Se puede afirmar que es el primer tratadista que se adentra de manera pormenorizada en la descripción técnica de los instrumentos de viento. No obstante, los datos expuestos a continuación aludirán únicamente a los instrumentos de viento que componen los conjuntos de ministriles, aunque en ningún momento aparezca el término «ministril». De este modo, no se analiza la ingente aportación de este tratado sobre otros instrumentos musicales que no formen estos conjuntos, inclusive a la trompeta, que se agrupa junto a los tambores o «atabales», así como no se estudia la práctica musical general de la época.

## LOS MINISTRILES EN LAS DIVERSAS CLASIFICACIONES INSTRUMENTALES

En el libro II de dicho tratado, Cerone realiza una escueta clasificación idéntica a la expuesta anteriormente por Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*<sup>12</sup>, variando únicamente algún instrumento de los que lista el fraile ecijano. En ella, divide los instrumentos en naturales, refiriéndose a las voces humanas, de «ayre», entre los que incluye a los instrumentos de viento como la flauta o la corneta y al órgano, y «de toque de dedos», como dice ser el arpa, la guitarra o la vihuela, es decir, instrumentos de cuerda pulsada.



Toda naturaleza de Musica Instrumental es vna de tres maneras, ò se haze con boz humana, que es cantando; ò con ayre, como con flautas, cornetas, y Organos; ò con toque de dedos, como cõ harpa, guitarra, vihuela &c.

**Figura 4:** CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, libro II, p. 224<sup>13</sup>.

Su libro XXI, que según Palisca se basa en las ideas sobre práctica instrumental propuestas por Bottrigari, Bermudo o Santa María, está dedicado íntegramente a los instrumentos musicales. Esta idea es costatada por Cerone, tal como explica Ezquerro, al afirmar que «los autores en los que dice apoyarse» para la confección de este libro son Pietro Aaron, Giovanni Maria Lanfranco, Gioseffo Zarlino, fray Tomás de Santa María<sup>14</sup>, Lodovico Zacconi, de quien Ezquerro afirma que proviene su clasificación instrumental, y Ercole Bottrigari<sup>15</sup>.

A lo largo de este libro, Cerone modifica y amplía las clasificación propuestas anteriormente, distinguiendo tres categorías dentro de los instrumentos «artificiales»; los «de golpe», donde aglutina a los instrumentos de percusión, los «de viento», que llama igualmente «de soplo», entre los que incluye un extenso listado de instrumentos de viento como la trompeta, el sacabuche, la corneta, la chirimía o la flauta, y los «de cuerda», listando tanto instrumentos de cuerda pulsada como frotada. Entre los instrumentos de viento nombra a la «cornamuda», término ambiguo que se puede entender como una variación lingüística del término «corneta muda», la corneta recta sin forro de sonido más velado, o por la denominación a otro instrumento aerófono.

Margen: «Instrumentos de golpe. De soplo o viento. De cuerdas». Texto: «MVchos y diuersos instrumentos se lee, que ha auido en el Mundo; vnos de los quales son de golpe, otros de viento, y otros de cuerda. *Los de golpe* son, atambor, simphonia, gystro,» [sic: sistro] «crotal, ciembalo, tintinabulo, pandero, y ataua, &c. *Los de viento* son choro, tibia o flauta, sambuca, calamo, sodelina o gayta, syringa o fistula, chirimía, trompeta, sacabuche, corneta, regal, órgano, fagote,» [sic:fagot] «cornamusa, cornamuda, dulçayna, y doblado, &c. *Mas los de cuerdas* son estos, sistro común, psalterio, acetábulo, pandura, dulcemiel, rebequina, o rabel, vihuela, violón, lyra, cythara o cítola, guitarra, laud, tyorba, arpa, monochordio, clauichordio, cymbalo, y spineta, &c. pero no todos estos que dixen, son instrumentos musicales, sino algunos dellos»<sup>16</sup>.

En el margen de este pasaje se halla por primera vez en un tratado español, según se cree, la alusión a los instrumentos de viento como «instrumentos de soplo», refiriéndose a la acción que debían realizar los intérpretes de estos instrumentos, tal como avala el *Diccionario de autoridades*<sup>17</sup>.

De este mismo libro se extrae la definición de lo que Cerone considera «Música instrumental orgánica». Este tipo de música, perteneciente a los instrumentos «artificiales», es la que se ejecuta con instrumentos «de ayre» como la flauta, «dulçayna», corneta, sacabuche, chirimías y órgano, a diferencia de la «Música instrumental rithmica», que se interpreta con instrumentos «de toque» como la vihuela, guitarra, laúd y harpa.

«La Música instrumental Orgánica, es la que pertenesce» [sic: pertenece] «a instrumentos artificiales, o es vna sciencia que perficiona» [sic: perfecciona] «la Música con instrumentos, con mano, y con ayre; diciendo Celio: *Musica Organica est, quae ad instrumenta artificialia expectat: vel est peritia concentum, pulsu, manu, flatu perficiens*. Pero a diferencia, porque la que se perfecciona con instrumentos de ayre, como es la flauta, dulçayna, corneta, sacabuche, chirimías» [sic: chirimías] «y Órgano, &c. propiamente se llama Música instrumental orgánica: a diferencia de la que se perfecciona con instrumentos de toque, como es la vihuela, guitarra, laud, y harpa, &c. que se llama propiamente Música instrumental rithmica: aunque Zarlino a la vna y a la otra indifferentemente llama Música artificiada, que suena, hecha con arte»<sup>18</sup>.

Poco más adelante amplía lo anteriormente dicho refiriéndose a una subcategoría de Música instrumental. De este modo, Cerone divide a la Música en diversos puntos, destacando la de Música práctica, en la que incluye el canto llano y la polifonía, añadiendo otros tipos de músicas según con qué instrumento se ejecutaba, como «Música de flautas, Música de cornetas, Música de guitarras, Música de cheremías».

«Item sepan que no ay más que una Música instrumenal, aunque respecto a las particularidades, efectos y diuisiones, se nombra con nombres particulares de diuersas Músicas, como es a decir; Música instrumental orgániza, Música instrumental rythmica, Música instrumental harmónica: Música rythmica, Música harmónica, Música métrica: Música inspectiua o especulatiua, Música actiua: Música theórica, Música práctica:» [sic: práctica] «Música de Canto llano Música de Canto de órgano. También se dize Música de vihuelas de arco, Música de flautas, Música de cornetas, Música de guitarras,» [sic: guitarras] «Música de cheremías,» [sic: chirimías] «y otras diuersas Músicas; las quales toman el nombre de los instrumentos artificiales, con los quales se haze la Música»<sup>19</sup>.

Cerone también divide a los instrumentos musicales según la manera de producción del sonido, listando dentro de los producidos por acción del viento a los sacabuches, fagotes o bajones, doblados (orlos), flautas, dulzainas, cornetas, cornamusas y «cornamudas»<sup>20</sup>.

...«se puede producir el sonido por vía de viento, de traste, y de arquillo. *Los instrumentos de viento*, que entran en los Conciertos son, Sacabuches, Fagotes o Baxones, doblados, Flautas, dulçaynas, Cornetas, Cornasmusas» [sic: Cornamusas] «y Cornamudas».

Esta cita incluye el término «concierto», que según Cerone significa «unión de varios instrumentos musicales» o «contienda o contraste»<sup>21</sup>, definición secundada por el *Diccionario de autoridades*<sup>22</sup>.

#### ASPECTOS TÉCNICO-CONSTRUCTIVOS

Como ya se ha dicho, Pedro Cerone incluirá el grueso de la información relativa a los instrumentos musicales en su libro XXI. En él, aparte de las distintas clasificaciones y cuantiosos datos interpretativos, aportará interesante información sobre las posibilidades técnicas de estos instrumentos, así como referente a la construcción de los instrumentos de viento, su afinación, registro o ámbito, etc.

Cerone, en su libro II ya muestra su amplio conocimiento organológico cuando describe qué instrumentos son de invención antigua y cuales son más recientes. Cerone afirma que todos los instrumentos que se tienen en su época por nuevos son en realidad antiguos, es decir, que son instrumentos que han podido variar mínimamente o sufrir un cambio en su denominación.

«Finalmente hauemos de saber, que después poco a poco, y en diferentes tiempos, se pusieron en vso otros diuersos instrumentos, como es el *Sacabuche*, *la dulçayna*, *la guitarra*,» [sic: guitarra] «*el bordeleto*, *el rebequín o violino*, *el címbalo*, *la tiorba*, *la sordelina* y otros muchos. Parte de los instrumentos primeramente nombrados oydia se vsan, y otros no se vsan; mas a imitación dellos, el artificio inuentado tiene otros nuevos que son viejos, o viejos que son nuevos. Digo así porque bien considerado, todos los instrumentos que en esta nuestra edad vsamos y teneos por nuevos, son viejos; pues es de creer (aunque no tenemos dello particular memoria) que en otras edades ayan sido vsados, puesto caso que en alguna cosilla fuesen diferentes, y con diferentes nombres nombrados»<sup>23</sup>.

Ya en el libro XXI, Cerone explica qué entiende por instrumentos melódicos y armónicos, aportando varios ejemplos de cada tipo. El teórico afirma que los instrumentos melódicos son los que «tañen una parte», entre los que incluye a los instrumentos aerófonos que poseen orificios en su cuerpo, mientras que los armónicos son los que «las tañen todas», distinguiendo entre ellos a los instrumentos de traste y tecla. Además, entre los instrumentos que pueden interpretar una sola línea enumera a los instrumentos de arco (vihuela de arco y braço), el rabel, las liras o el sacabuche, único aerófono citado en este pasaje.

...«entre los instrumentos musicales ay vnos, que tañen solamente vna parte; y otros, que las tañen todas. Los que tañen solamente una parte sola, son los que forman el sonido por medio de horados o agujeros; y los otros después, que las tañen todas, son los instrumentos de trastadura y tecla. Mas empero hauemos de aduertir, que entre los instrumentos que tañen por via de agujeros vna sola parte, se ponen también aquellos instrumentos que tañen con arquillo como es la Vihuela de braço y de arco, y el Rabel, etc. y esto, porque de las Lyras y de los Arçiuioladas lyras empues (las quales tañen más partes juntamente) todas tañen vna sola parte: lo mesmo» [sic: mismo] «se deue entender del Sacabuche»<sup>24</sup>.

Cerone considera a los instrumentos «de agujeros» como las flautas, chirimías, cornamusas o fagotes como instrumentos de afinación estable o fija. Sin embargo, Cerone aporta una información más que interesante al afirmar que estos instrumentos pueden variar la altura de algunas notas mediante la habilidad del intérprete a base de tapar o destapar los orificios en mayor o menor medida. Además de citar a instrumentos que tradicionalmente eran usados en las capillas musicales de la época, Cerone menciona a otros instrumentos de corte más tradicional como la cornamusa o la dulzaina. Resulta curioso que el teórico en todo momento usa el término italiano fagot para denominar a lo que en España se conoce en esa época como bajón.

Margen: «Eccelencia» [sic: excelencia] «del tañedor». Texto: «De modo que, *las Cornetas, las Chirimías, las Flautas, las Cornamusas, los Fagotes, y los de más instrumentos que tañen mediante agujeros*, son de aquellos instrumentos que tienen el sonido estable y firme; los cuales después de hechos, no se pueden mouer de aquel tono, que tienen; si no que *el arte y habilidad del tañedor que los usa, los puede ayudar en alguna parte*; y esto, no en otra manera, si no que quando tañendo tañendo se sube, lo qual fácilmente se haze: pues en semejante caso, con el cubrir y descubrir algún tanto más o menos aquellos horados, los cuales se deurian» [sic: deberían] «descubrir y cubrir del todo, en tal manera se ayudan, que vienen a acomodarse lo mejor se puede»<sup>25</sup>.

Más adelante vuelve a tratar este asunto, afirmando que los instrumentos de viento con orificios como la corneta o la flauta, poseen la cualidad de poder modificar la altura no sólo mediante abrir o cerrar más estos orificios con los dedos, sino que igualmente puede variarse tirando el aire dentro del mismo instrumento con más o menos velocidad. Asimismo, y gracias a ello, estos instrumentos de afinación estable pero modificable tienen la capacidad de poder tocar junto a otros de afinación completamente estable como el órgano, el clavicémbalo u otros alterables como las vihuelas o laúdes.

Margen: «Concierto 3. *con instrumentos en todo estables, y con los estables alterables. Industria del diligente Tañedor de Vihuela y de Flauta, etc.*» Texto: «Assí mesmo» [sic: mismo] «podranse hazer Conciertos con los instrumentios en todo estables, como Órganos, Monochordios y semejantes, acompañados con los instrumentos estables, como Vihuelas, Laudes» [sic: Laúdes] «y semejantes: y aunque es verdad, que se prouó arriba a plan.1065. que estos, con aquellos instrumentos, no se pueden juntar perfectamente, a causa que se hallan de diuersas especies, siendo desto la mayor ocasión la diferencia de los Semitonos, con todo esto sepan que el eccelente Tañedor, con vna diligente industria, en semejante caso, se va ayudando lo mejor que puede, con poner vn poquito más en alto el dedo sobre

el traste o manija del instrumento, o vn poquito más en baxo, según siente la necesidad. Assí como también se va ayudando, en semejantes ocasiones, el Tañedor de Flautas, Cornetas, y de otros instrumentos de soplo y con horados; con darles digo vn poco más o menos el viento, y con el abrir o cerrar vn poco más o vn poco menos los agujeros del instrumento, según se parece tener necesidad»<sup>26</sup>.

Cerone, sin embargo, no cae en la contradicción y lo desaconseja aludiendo a lo ya expresado por él mismo en dicho libro, donde enumera los yerros más comunes a la hora de concertar instrumentos<sup>27</sup>. De este modo, aunque Cerone cree que los instrumentos estables alterables puedan lograr afinar con los completamente estables, basándose en el hecho de que instrumentos de «diferente especie» no pueden conjuntar debido a su dispar naturaleza tímbrica, disuade de ello.

Margen: «Ojo, ojo». Texto: «Y assí, queriéndose duplicar o triplicar las partes de vn Choro, *tener se ha mucha aduertencia de no acompañar juntamente instrumentos de diuersas especies; es a sauer los de viento y agujeros, con los de cuerdas y trastes:* como por exemplo, si quisiessemos duplicar las partes del Tenor, jamás se deue acompañar vna Flauta o Corneta o otros instrumento de la mesma especie, con vna Vihuela o Laud o con otros instrumento desta especie: siendo que la sobredicha desunión y discordancia, fuera harto manifesta, y en demasiado descubierta»<sup>28</sup>.

Resulta significativo que aunque numerosas fuentes primarias del s. XVI hagan mención a la **corneta**<sup>29</sup>, ningún tratado de este siglo lo haga. No será hasta el s. XVII, cuando por primera vez en la teoría musical española Pedro Cerone hable de ella ampliamente. Este hecho no hace más que demostrar que la práctica solía ir con antelación a la producción teórica, revelando, tal como plasman otras fuentes, que el uso de la corneta se fue instaurando en España de manera paulatina a lo largo del s. XVI, encontrándose asimilado definitivamente en las diferentes capillas musicales en el XVII. Cerone habla ampliamente sobre la corneta, además de aludir al cuerno<sup>30</sup> —instrumento arcaico que autores como Andrés afirman que puede constituir un lejano antecesor<sup>31</sup>— apuntando que un pastor que toque este instrumento no puede ser llamado músico.

La siguiente es probablemente una de las citas que más interés pueda atraer, ya que explica de manera detallada cómo un instrumento como el sacabuche se puede agrupar entre los instrumentos «estables» y los «movibles» en lo que a la afinación se refiere. Cerone lo considera «estable» porque «tiene las limitaciones y las posiciones naturales», formando las «vozes estables» a través de «sus tuertos ordinarios», y «movible» porque gracias a la «ayuda del instrumento y la habilidad del tañedor, se pueden mouer las vozes» por medio de «alargar y retirar la mano en el tocar» y «con ayudar al instrumento mientras que se le da el viento».

Margen: «Sacabuche *instrumento* estable y mouible». Texto: «Ay un instrumento que se puede poner entre los instrumentos estables, y también entre los mouibles. Entre los estables, porque tiene las limitaciones y las posiciones naturales: y entre los mouibles, porque con la ayuda del instrumento y habilidad del Tañedor, se pueden mouer las voces; acrecentándolas auezes, y auezes diminuyénsolas; es asauer, auezes subiéndolas y auezes abaxándolas. Este instrumento que digo, es el Sacabuche; el qual aunque tiene sus tuertos ordinarios, y que por ellos se formen las voces estables, todauia el Tañedor, con alargar y retirar la mano en el tocar las verdaderas posiciones, y con ayudar al insstrumento mientras que le da viento, se acomoda según las necessidades; y según ellas se gouierna, ni más ni menos, si no aquel tanto que la la necessidad lo esfuerça»<sup>32</sup>.

A partir de la cita anterior se entiende que el sacabuche es un instrumento de afinación estable debido a los tonillos que se podían usar para modificar la afinación, y variable gracias al movimiento de su vara corredera y a la destreza del intérprete, que podía ajustar la altura del armónico que quería hacer sonar mediante el expulsar el aire con mayor o menor velocidad.

En el siguiente pasaje reitera lo que se ha visto en la cita anterior, ampliando la idea de que tanto los instrumentos que poseen orificios, poniendo el ejemplo de las flautas, como los sacabuches, son instrumentos que si el constructor los ha fabricado correctamente y proporcionados, no tienen necesidad de volverse a afinar. Añade que es de gran dificultad «poder sacar otros sonidos» aparte de los naturales, ya que los que se pueden conseguir en dichos instrumentos son gracias a la «naturaleza del instrumento» o la «excelencia del tañedor».

Margen: «Instrumentos que templado una vez, no tienen necessidad ser más templados». Texto: «Las Flautas pues, con todos los demás instrumentos que tienen los agujeros para tañer, y los Sacabuches assí mesmo; » [sic: mismo] «quando el maestro que los hizo bien, justos, y proporcionados, no es menester templarlos más. Con los quales, assí como templados vna vez, no tienen más necessidad de otra temple; así también, será muy diffícil el poder sacar otros sonidos: y todos los que dellos se sacan (que todauía se sacan vnos pocos,) sácense o por naturaleza del instrumento, o por artificio y excelencia» [sic: excelencia] «del Tañedor. En ambas maneras que se saquen, por no ser sacadaos naturalmente, o son algún tanto defectuosos, o se sacan con fatiga»<sup>33</sup>.

Más adelante, Cerone describe y analiza el ámbito de un gran número de instrumentos, demostrando sobradamente un amplio conocimiento de su registro y sus posibilidades. Introduce una tabla en la que especifica el registro o «puntos extremos» de instrumentos de viento como la dulçayna, el sacabuche, los diferentes tipos de cornetas, el fagot o sordón, conocido en España como bajón, el piffano, la familia de las flautas y la de los doblados u orlos, además de instrumentos de cuerda como el rabel y la vihuela de arco. Resulta curioso que no incluya en esta tabla a un instrumento de uso considerable en la Península ibérica en la época como la chirimía. No obstante, Cerone es el único tratadista que escribe en castellano y que introduce este tipo de tabla de registros al estilo de otros tratados europeos italianos<sup>34</sup> y alemanes<sup>35</sup>. En este sentido, será el que más en profundidad trate las posibilidades técnico-interpretativas de algunos aerófonos como el sacabuche o la corneta.

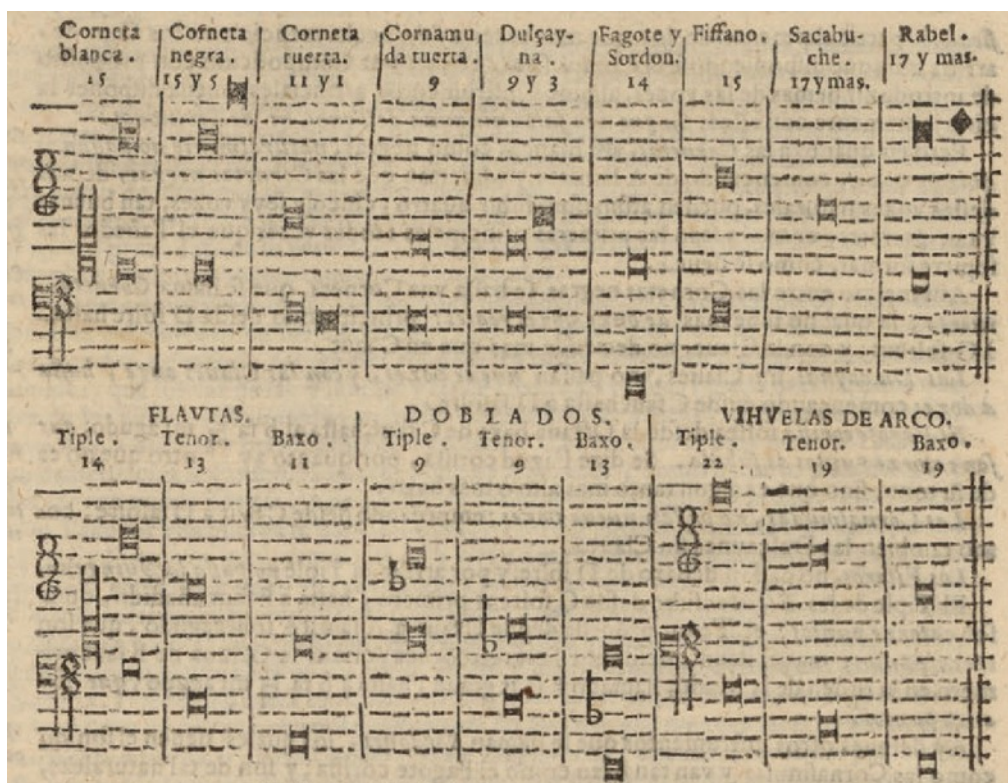


Figura 5: CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, libro XXI, p. 1064<sup>36</sup>.

Previamente, Cerone considera que algunos de estos límites son ampliables mediante la destreza del instrumentista, como es el caso de las cornetas, dulzainas, vihuelas, rabeles, u otros similares.

«Los otros después, que passan sus naturales términos, son las Cornetas, las Dulçaynas, las Vihuelas, los Rabeles y otros semejantes: los quales pueden dar algunas voces de más, que no dan los otros instrumentos»<sup>37</sup>.

El texto de Cerone es fundamental para entender más en profundidad a la corneta, ya que es el único tratado que expone detalles de los instrumentos relativos a la sonoridad, afinación, registro, tipologías, etc. De este modo, Cerone describe cuáles son los diferentes tipos de este instrumento, distinguiendo entre las cornetas «negras», es decir, la corneta curva más extendida forrada de cuero o pergamino tintado en negro<sup>38</sup>, las cornetas «blancas» y la corneta «tuerta». Las cornetas blancas podrían ser tanto las cornetas rectas llamadas *mutas*, elaboradas en madera de boj sin forrar, así como las curvas construidas en marfil, material que posee dicha coloración. No obstante, compartiendo la opinión de Andrés y teniendo en cuenta el hecho de que el registro de las curvas y blancas varía su extensión, hace pensar que Cerone alude a la *muta*, instrumento perteneciente a la familia de cornetas rectas cuya sonoridad es «dulce y velada»<sup>39</sup>. El tercer tipo de corneta que distingue Cerone son las cornetas «tuertas», refiriéndose a la corneta tenor, el bajo de la familia<sup>40</sup>, que autores como Geiringer denominan igualmente corneta baja<sup>41</sup>.

Margen: «Corneta blanca, 15 puntos. Corneta negra, 21 puntos. Corneta tuerta, 12 puntos». Texto: «Pero en quanto a las *Cornetas*, assí blancas como negras, naturalmente no pasan quinze vozes, comenzando de Alamire: y aduertan que las *Cornetas negras*, demás destas vozes naturales, pueden assimesmo» [sic: asimismo] «subir quatro, cinco y seys vozes, tan buenas y tan perfectas, como lo sean las primeras principales: todas vezes que el Tañedor las supiere formar, como se deue. Assí mesmo» [sic: mismo] «entre las *Cornetas negras*, se halla vna *Corneta*, que se llama *Corneta tuerta*; la qual no sube más de onze vozes reales: principiando desde Dsolre hasta a Gsolreut; y con la Claue, no deciende más que en Cfaut»<sup>42</sup>.

Según Cerone, y tal como resume en el texto lateral derecho de la cita<sup>43</sup>, el ámbito del registro de estos tres tipos de corneta abarcaba «15 puntos» para la corneta blanca, «21 puntos» para la negra y «12 puntos» para la «tuerta», es decir, 15 notas para la primera, 21 para la segunda y 12 para la tercera. Por punto se entiende a la distancia de segunda o de tono, aunque los diccionarios de la época no resulten nada clarificadores, refiriéndose éstos al tono de afinación necesario para que los instrumentos puedan conjuntar<sup>44</sup>.

Esto queda igualmente plasmado, tal como se ha visto anteriormente, en la tabla que introduce Cerone en notación musical blanca, en la que se observa como la corneta «blanca» o *muta* posee un registro que comprende desde el *Alamire* —La<sub>2</sub> según el índice acústico del sistema franco-belga— hasta el La<sub>4</sub>, dos octavas superior, mientras que la corneta «negra» posee el mismo registro que la anterior, pudiéndose ampliar «quatro, cinco y seys vozes» por el agudo con la misma calidad que las naturales, siempre dependiendo de que el intérprete tenga la destreza necesaria. La corneta tenor o «tuerta» puede conseguir un registro que comprenda desde el Sol<sub>3</sub> por el agudo hasta el Re<sub>2</sub>, pudiendo bajar un tono más, hasta el Do<sub>2</sub>.

En cuanto al sacabuche, sostiene que puede llegar por el agudo hasta *Alamire*, es decir, hasta el La<sub>3</sub>, y por el grave bajar todo lo que quisiera el ejecutante, dependiendo de «alargar los cañones», de «añadirles los tuertos» y de la habilidad del propio intérprete. Estos datos fueron incluidos por Felipe Pedrell en su *Diccionario técnico de la música*, hecho que afirma poder ser aplicado a los otros instrumentos de viento metal<sup>45</sup>.

Margen: «Sacabuche: casi a 20 puntos, desde Alamire sobreagudo hasta los *retropolex*». Texto: ««Los Sacabuches van tan alto, que llegan a Alamire sobreagudo; y abaxan poco menos quanto quisiere el Tañedor, porque con alargar los cañones y añadirles los tuertos, se sacan voces de más del ordinario. Éstas pues son las subidas y baxadas de los instrumentos estables; particularmente de los, que tañen vna sola parte»<sup>46</sup>.

En el texto lateral, Cerone añade que el ámbito de los sacabuches puede abarcar los veinte puntos, desde el *Alamire* sobreagudo (La<sub>3</sub>) hasta los *retropolex*, es decir, las notas más graves para las que en el sistema de solmisación es necesario utilizar la parte trasera del pulgar.

Según Cerone, el sacabuche puede llegar hasta el Do de *retropolex* (Do<sub>1</sub>), pues descendiendo los « 20 puntos» (es decir, veinte notas descendentes) que menciona en el texto anterior, dichas notas no se podrían conseguir sin el uso de tonillos que proporcionen un mayor alargamiento del tudel del instrumento. En la tabla, Cerone plasma lo expuesto en la cita anterior escribiendo únicamente el La<sub>3</sub> como límite en el registro agudo, no fijando cuál es el límite por el grave, dejando éste a la habilidad del propio intérprete o al uso de los diferentes tonillos que pudiera poseer cada instrumento.

La familia de las flautas<sup>47</sup>, al igual que las chirimías, constituía un grupo homogéneo de instrumentos que abarcaba todos los registros. Como se ha visto en el caso de otros instrumentos «de agujeros», Cerone considera a la flauta como un instrumento de afinación estable o fija<sup>48</sup>, que si se contruyen correctamente, no necesitan volver a afinarse. Su sonoridad, más suave que la de los demás ministriles, la hacía útil para variar la sonoridad de algunas piezas dentro del culto o para interpretar música en un ambiente más doméstico en palacio, tal como nos informan las diversas fuentes. Este instrumento es usado por Cerone en infinidad de ocasiones a la hora de listar clasificaciones, describir prácticas musicales o técnicas instrumentales generales, pero, al igual que en el caso de la trompeta, en escasas ocasiones aporta datos de relevancia sobre su práctica. No obstante, sí que se incluye en la tabla donde se describe el registro de algunos instrumentos, por lo que unido a las continuas alusiones, denota que la flauta era un instrumento de gran uso en la época.

Margen: «Flauta 14, 13 y 11». Texto: «El tiple de las *Flautas* Sube desde Gsolreut primero, hasta Ffaut añadido, que son *catorze puntos*: el Tenor procede dedde» [sic: desde] «Cfaut a Alamire sobreagudo, que son *treze puntos*: mas el Baxo, desde el Ffaut retropolez (que es la Octava de Ffaut primero en la orden de la Mano, llamado Ffaut grave) hasta a Bfabmi agudo; *que son onze puntos*»<sup>49</sup>.

De este modo, el registro de la flauta tiple o soprano ocupaba 14 puntos, desde el Sol<sub>2</sub> hasta el Fa<sub>4</sub>, el de la flauta tenor 13 puntos, desde el Do<sub>2</sub> hasta el La<sub>3</sub>, y el de la flauta bajo 11 puntos, desde el Fa<sub>1</sub> hasta el Sib<sub>2</sub>.

Cerone, en un curioso ejemplo, alaba la capacidad del creador divino ante la dificultad que acarrea crear la voz mediante carne humana, frente a la simpleza de construir una flauta en madera o una trompeta en metal. Esta explicación no es más que una nueva declaración por parte de teórico de que la voz humana es superior a cualquier instrumento musical<sup>50</sup>. Andrés Lorente realizará, años más tarde, un plagio calcado de las palabras de Cerone<sup>51</sup>. No se sabe a ciencia cierta si Lorente toma prestado estas palabras del tratado de Cerone o ambos usan un mismo texto anterior de referencia.

El **orlo** o «doblado» es un instrumento citado por Cerone únicamente en varias ocasiones, incluyéndolo en algunas de las clasificaciones de instrumentos musicales que confecciona mediante el apelativo de «doblado». No obstante, el valor de esta inclusión radica en que Cerone será el único tratadista que escribe en castellano del que se tiene constancia que hace mención a este instrumento, sí estando presente en los tratados alemanes. Además, la familia de los «doblados», aunque no se describe en el texto anterior, aparece en la tabla de registros de su libro XXI<sup>52</sup>. En ella distingue tres tipos de orlos; el tiple que posee un ámbito de 9 puntos, desde el Do<sub>3</sub> hasta el Re<sub>4</sub>, el tenor que abarca otros 9 puntos, a la octava baja del tiple, y un bajo, que amplía su registro a 13 puntos, desde el Do<sub>1</sub> hasta el La<sub>2</sub>.

Cerone llama *fagote* o *fagote corista* al instrumento conocido por entonces en España como **bajón**. El apelativo corista es ya introducido por Praetorius entre los cinco tipos de fagotes que describe, y según Cerone, se llama así porque «ay otro que no es de su tono, sino que es algún tanto más alto o más baxo es decir, para diferenciarlo de los otros tipos de fagotes de registro más agudo y más bajo. Lo incluye tanto en varias de las clasificaciones que efectúa, así como en la descripción y tabla de registros, otorgándole un ámbito de 14 puntos, desde el Do<sub>1</sub> hasta el Sib<sub>2</sub>, a diferencia de lo propuesto por Praetorius, que cree que puede subir más agudo, hasta el Sol<sub>3</sub><sup>53</sup>. Este instrumento acompañaba habitualmente a la polifonía vocal desde el bajo, incluyéndose a todos los efectos dentro de la capilla de voces.

Margen: «Fagote corista 14 puntos». Texto: «*El Fagote corista* solfea desde la Octava baja de C<sub>faut</sub>, hasta al B<sub>fabmi</sub> agudo; *que son catorze puntos de subida*. Se dize Fagod» sic: [fagot] «corista, por quanto ay otro que no es de su tono, sino que es algún tanto más alto o más baxo»<sup>54</sup>.

En cuanto al *pífar*o o *piffano*, especie de flauta travesera de pequeñas dimensiones usada junto al tamboril en la Música militar<sup>55</sup>, Cerone dice que puede abarcar 15 puntos, no bajando más del Re<sub>2</sub> y no sobrepasando el Re<sub>4</sub>. Este instrumento será únicamente citado en las diversas clasificaciones y ejemplificaciones, además de en esta tabla.

La dulçayna o dulzaina, instrumento de corte más popular y del que apenas se conocen datos sobre su práctica en la época, Cerone afirma que habitualmente no sobrepasa los 9 puntos de ámbito, aunque con el uso de llaves puede llegar a ampliarse a 11 o 12. Su registro se expande desde el Do<sub>2</sub> hasta el Re<sub>3</sub>, pudiendo subir mediante llaves hasta el sol central de la misma clave. Este documento será una fuente fundamental en el estudio de dicho instrumento, ya que es el único tratado teórico-musical español que recoge a este instrumento.

Pese a que Pedro Cerone incluirá un elevado número de citas a la trompeta, ya sea en relación con la mitología griega o romana, hazañas bélicas o pasajes bíblicos, este instrumento no se incluye en la tabla de registros ni se aportan datos técnico-interpretativos de interés. Además, la trompeta no formaba parte de las agrupaciones de ministriles propiamente dicho, sino que, junto a los tambores o «atabales», formaban los conjuntos de trompetas y atabales que amenizaban con sus toques de fanfarrias diferentes actos de la vida pública.

#### DATOS INTERPRETATIVOS

Pedro Cerone transmite una importante cantidad de información sobre los ministriles y sus prácticas en *El Melopeo y Maestro*, ya sea aludiendo directamente a ellos o no. En primer lugar, Cerone describe la función que poseen estos instrumentos en la práctica musical de la época al explicar que, pese a la existencia de diversos tipos de instrumentos musicales, todos ellos han sido contruidos con el fin de imitar a la voz humana. Esta misma idea es reiterada en más ocasiones por Cerone al afirmar que «el sonido que sale por la boca del hombre o de la auecilla es legítimo y natural; mas el que sale de los instrumentos es bordo, espurio y artificial: y siendo así, es menester decir que los instrumentos an sido formados solo para imitar las bozes humanas»<sup>56</sup>.

Margen: «*Instrumentos* en los Conciertos modernos». Texto: «DE todo el número y cantidad de instrumentos, se saca vna cierta breue diuisión; que aunque no sea la más sutil, a lo menos es tal, que nos haze conocer las principales diferencias; pues buscando su conueniencia dellos, se halla que todos son fabricados para imitar la voz humana: y siendo hechos para este effeto» [sic: efecto]<sup>57</sup>.

Cerone realiza una advertencia de manera muy jocosa tanto para los cantores como para los instrumentistas de viento, tal como ya hiciera Bermudo a los cantores en su tratado<sup>58</sup>. Aconseja no hacer gestos con la cara, boca u ojos, afirmando que cuando así lo hacen parecen hombres endemoniados; además, avisa de la importancia de guardar una correcta postura corporal, porque según dice, hay cantantes que mientras cantan «menean la cabeça como perros mojados y recién salidos del agua». En cuanto a los instrumentistas de viento, entre los que ejemplifica a la corneta, el sacabuche o el pífano, aconseja no hacer excesivos gestos con la cara mientras se está tocando, ya que llegan a torcer tanto el rostro que se convierte en «monstruoso y difforme».

«Aduierta el Cantor mientras canta, no hazer gestos con la vida, ni con la boca, torciéndola quando a una parte y quando a otra, ni de reboluer los ojos a manera de hombre endemoniado. Y porque las hermosas disposiciones agradan más que qualquiera otra cosa; por esso digo que siempre agradan más a los que dan audiencia un puro y simple Cantor *que see*» » [sic: sea] «modesto, que el artificioso y diestro contrahecho. DE aquí procede la causa que mucho deuedan a los Señores el tañer los instrumentos de soplo como las cornetas, sachabuches,» [sic: sacabuches] «pífanos, etc. Porque con ellos vienen a afearse, y a contrahazer el rostro; y de hermoso que es, hazerle monstruoso y difforme. Viendo más al particular digo que el Cantante ha de tener la honestidad en la postura del cuerpo, porque Cantores ay que quando cantan, menean la cabeça como perros mojados, y recién salidos del agua»<sup>59</sup>.

En la anterior cita aparece el término «tañer», arcaicismo de «tocar» o «ejecutar», tal como refutan las voces de los diccionarios históricos de referencia<sup>60</sup>.

Tanto Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555), como Lorente en su tratado *El Porqué de la Música* (1672)<sup>61</sup>, el cual cita al fraile ecijano, coinciden al definir al músico como «Toda persona que canta o tañe algún instrumento o instrumentos»<sup>62</sup>. Bermudo afirma no haber visto a ningún hombre que se pueda llamar tañedor que no haya pasado veinte años de trabajo y estudio<sup>63</sup>. Por otro lado, Lorente cita a Boecio al afirmar que «Todo aquel que tañere instrumento, o cantare, careciendo de la cierta inteligencia de

instrumentos, y consonancia: le llamaremos cantante, o tañente, o tañedor»<sup>64</sup>. Considera pues al tañedor como un ejecutante de un instrumento que carece de la inteligencia de éste, es decir, que pueda tocarlo sin la necesidad de entender cuál es el funcionamiento ni la ciencia del mismo. Resulta muy interesante observar cómo se transmite la información entre un teórico anterior y otro posterior al teórico bergamasco.

Cerone clasifica y divide los tipos de Música, distinguiendo, como parte de la música práctica, la música de flautas, cornetas o chirimías<sup>65</sup>. De este modo puede distinguirse, a nivel práctico, cuando un conjunto de estos instrumentos o similares ejecutaba alguna pieza de manera autónoma. Asimismo, diferencia a los intérpretes de los distintos instrumentos utilizando el encabezamiento «tañedor de», como por ejemplo «tañedor de corneta» o «tañedor de sacabuche». Bermudo, citando a Boecio, ya anticipará esto exponiendo que «todos los que exercitan la Música en algún instrumento toman el nombre de tal instrumento», añadiendo que «el tañedor de órgano se llama organista, el de flauta se dize tibicina, y el de vihuela, o harpa se nombra citharista: pero el theórico de la mesma sciencia toma renombre, que se dize músico»<sup>66</sup>.

«Todos aquellos que tañeren instrumento, careciendo de la cierta inteligencia de los tales instrumentos, serán dichos tañedores, y no Músicos: diffenciándolos después con nombres (según el instrumento que tañeren) de tañedor de tecla, a tañedor de laud, de corneta, de sacabuche, de harpa, de vihuela, y de guitarra,» [sic: guitarra] «etc. Todos estos susodichos con el Órgano natural de la voz, o con instrumentos bozadores hechos por arte, hacen llegar a los oydos de las personas los dulces, y bien compuestos cantos de los Músicos»<sup>67</sup>.

En esta cita introduce el término instrumento «bozador», referencia única a esta expresión. Aunque no aparece en los diccionarios, por esta palabra se entiende que alude a los instrumentos «artificiales», es decir, los creados con el «arte» o artificio del ser humano<sup>68</sup>, que reproducen e imitan a la voz humana y que pueden ejecutar las diferentes «voces» o notas musicales, de ahí el apelativo «bozador». Otra interpretación de esta palabra puede estar en relación con la alta sonoridad de estos instrumentos, como es el caso de los instrumentos de viento que nutren los conjuntos de ministriles.

Entre otras referencias interpretativas, Cerone introduce varias en las que se ven envueltos los instrumentos aerófonos. Aparece una curiosa noticia en relación a la ejecución de piezas en diversos coros, que dice provenir de la ciudad de Venecia, y por la cual éstos son estructurados de manera precisa. Según Cerone, un primer coro se compondría de voces solas junto al órgano y su música sería artificiosa, alegre y fugada. En un segundo, compuesto menos «artificioso, alegre y fugado», se interpretaría por una mezcla de voces e instrumentos, siendo cada voz doblada por un único instrumento o, al menos, el tiple y el bajo. Cerone considera el tercer coro como el fundamento de la Música, el cual es compuesto sin artificio alguno, y en el

cual se aglutinan tres, cuatro o más cantores por voz, acompañados por instrumentos que se consideran «lentos» y «de cuerpo», es decir, instrumentos de potente sonoridad, cantándose con mucha «chusma», entendiéndolo como muy ruidoso y estruendoso.

«Esta manera de cantar *ab antiquo* se usava, y oy día se vsa mucho, y más que en otras partes a Venecia: de quien las otras Ciudades deprendieron hazer lo mismo. Semejantes Composiciones *son diuididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solamente con tres, y auezes con cinco bozes. *Las partes de los Choros ordenariamente son bozes comunes*, mas extraordinariamente se suele hazer vn Choro de vozes pares, y aueces de vozes pueriles. *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado*, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en él se ponen las mejores piezas, y los más diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad. *El primer Choro se canta en el Órgano con quatro bozes senzillas*: el segundo se tañe con un concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su boz; o por lo menos a la parte del Tiple y Baxo, para que expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Música) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y más cantantes por parte; acompañándolos con algunos instrumentos lentos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes» [sic: fagotes] «y otros semejantes: que quanto más cantare lleno y a turba, tanto más perfecto será el Choro»<sup>69</sup>.

Otro factor fundamental en la ejecución musical es el tocar debidamente conjuntados mediante un pulso o *tactus* claro. Cerone se queja fervientemente de haber sido testigo de cómo cantores marcan el compás con temblores, lo cual no permite discernir el principio y el final del mismo. De igual manera sucede con los instrumentistas, a los que acusa de moverse con zarandeos similares al movimiento del compás, que en numerosas ocasiones resultan contrarios unos a otros, pudiendo confundir a los demás intérpretes.

«Assí mesmo» [sic: mismo] «lo que tengo dicho de la titubación, dicho lo tengo por auer visto a algunos henchir el Compás de temblores; los quales causan tanto daño, que al Cantante no le dexan discernir el principio del fin del Compás. Demás desto, auezes acontece llevar el Compás con el interuento de diuersos instrumentos: y porque en el tocar de las vihuelas, de los rebequines, y de los sacabuches, *los tañedores hacen unas acciones semejantes a las acciones del Compás, haciendo mouimientos contrarios unos a otros, procediendo quien por arriba, y quién por abaxo*; por esto

es necesario estar aduertido no se dexar sacar de tiempo e tales mouimientos, que de más del peligro en que se pone vn buen concierto, *assí mesmo*» [sic: *mismo*] «*es indicio de floxedad y de ignorancia*»<sup>70</sup>.

La forma de conjuntar y unir varios instrumentos, es decir, su concierto, es un aspecto por el que Cerone muestra un gran interés. Afirma que los instrumentos «estables» como los órganos, regales, «clauycembalos», o los «monochordios», entre otros, pueden tocar juntos si están afinados correctamente. Sostiene, igualmente, que instrumentos «del todo alterables» como el sacabuche o el rabel son aptos para tocar con facilidad junto «a qualquier especie», especialmente con los «todos estables» que cita con anterioridad.

...«se podrán hazer Conciertos en muchas maneras: mas para esto es menester saber acompañar instrumentos. Y ansí,» [sic: así] «*si tomaren las especies de los instrumentos en todo estables, y los acompañaren juntamente*; que son (como dicho es) Órganos, Regales, Clauycembalos, Monochordios y semejantes, no ay duda que siendo muy bien templados, y todo juntamente puestos en vn perfecto Vnisonus, tañerse ha en aquella perfición» [sic: perfección] «que pueden dar los instrumentos artificiales participados. También podranse hazer Conciertos con los sobredichos instrumentos en todo estables, *con los instrumentos en todo alterables*, que son Sacabuches, Rabeles, &c. y esto porque son actos» [sic: aptos] «a juntarse con facilidad a qualquiera especie. Lo mesmo» [sic: mismo] «hacen las voces humanas, aunque naturalmente estén diuididas de los verdaderos interualos; y los Órganos, Monochordios y semejantes, de los diminuydos o acrecentados»<sup>71</sup>.

No obstante, el autor declara que, pese a haber podido ser testigo en varias ocasiones de conciertos en los que pudo escuchar voces de gran calidad junto con instrumentos de varias tipologías, nunca tuvo la satisfacción que imaginaba y esperaba previamente ante un hecho de esta magnitud. Enumera la gran cantidad de instrumentos que pudo escuchar juntos en una ocasión concreta, entre los que lista un clavicémbalo, una espineta, varios tipos de laúdes, vihuelas o sacabuches, dos cornetas, una tuerta y otra derecha, por la que se entiende recta o muda (o *dritta*), diversas flautas, un harpa y una lira, y en la que la descoordinación y la desafinación creaban en él una confusión que llegaba a ofenderle. Cerone cree que la razón de toda esta confusión provenía de una incorrecta afinación de los instrumentos, que aunque no especifica, presumiblemente serían los instrumentos estables o de afinación fija, o bien por una construcción defectuosa de alguno de ellos.

Margen: «Bon. Folio 3. Los instrumentos malamente templados, en conciertos producen confusión grande». Texto: «A Veces, entre mi, he ydo imaginando la causa de vna duda; y es, que *aviéndome yo hallado más vezes a sentir diuersos Conciertos de Música con voces exquisitas, acompañadas de varios instrumentos, nunca tuue aquella entera satisfacción que imaginaua, y que esperaua tener*; particularmente de vno adonde interuenía vna grandissima variedad y diuersidad de instrumentos; entre los quales auia vn Clauicembalo grande, vna Spineta grande, tres Laúdes de diuersas formas, vna gran cantidad de Vihuelas, y otra de Sacabuches, dos Cornetas, vna derecha y otra tuerta; dos Rabeles; muchas Flautas gruessas, derechas y tuertas; vn Harpa grande doblada, y vna Lyra. Y adonde digo, imaginaua sentir vna Harmonía del Cielo, sintia vna confusión acompañada de vna discordancia tan grande, que antes me ofendía, *que otra cosa*. Pues auiendo yo sobre desto pensado diuersas vezes, *concluyo que la causa desto es, que muchas vezes los isntrumentos no son bien templados*: y esto no otra cosa puede causar, que mala concordancia y mala vnión»<sup>72</sup>.

Respecto a estas combinaciones, Bermudo usa el término «cantinela» al exponer las maneras de las que puede interpretarse una música, distinguiendo entre la que se ejecuta con «boz de hombre», con «ayre abí como los órganos, y flautas» o con «toque de dedos como en la vihuela o el harpa»<sup>73</sup>. Posteriormente, Pablo Nassarre, alude en primera instancia a cómo una «cantinela» —que puede ser lo mismo que una canción o pieza en la que participan voces, instrumentos o ambos— puede ser tañida junto a instrumentos como los violines u otros de viento<sup>74</sup>. Esta «cantinela» podía ser, deducido por las características expuestas por Nassarre, tanto un pasaje de alguna forma musical religiosa en latín, así como una parte de algún villancico en lengua castellana, forma generalmente denigrada por los tratadistas<sup>75</sup>.

## CONCLUSIONES

*El melopeo y maestro* de Pedro Cerone, ofrece amplia cantidad de datos organológicos, constructivos e interpretativos sobre los ministriles, todos ellos de gran interés para la musicología y la práctica instrumental «históricamente informada». Este documento, junto a otras fuentes primarias, atestigua la gran actividad musical y social de estos ensembles y los instrumentos que los conforman. Cerone demuestra un sobrado conocimiento de todos ellos, ya sea por medio de otros tratados teóricos, o bien por haberlos conocido de primera mano durante su formación italiana o su estancia en España. Todo ello queda plasmado en las descripciones pormenorizadas de los distintos instrumentos y en la tabla de registros que incluye.

Cerone clasifica a los instrumentos distinguiendo entre los «de golpe» o percusión, de cuerda y «de viento», «de soplo» o «de ayre», entre los que se incluyen los instrumentos que forman los conjuntos de ministriles. Según el tratadista, estos últimos instrumentos son los que efectúan la Música instrumental orgánica, frente a la Música instrumental rítmica, que corresponde a los instrumentos «de toque» como los de cuerda o tecla.

Según afirma Cerone, los instrumentos de viento que conforman los ministriles son instrumentos melódicos, es decir, que solamente pueden ejecutar una línea melódica. Generalmente, los ministriles eran instrumentos de afinación «estable» o fija, ya que si el constructor los realizó correctamente, no necesitan volver a afinarse. Sin embargo, Cerone afirma que pueden variar, como en el caso de los instrumentos con orificios como la corneta, la chirimía, el bajón, las flautas, etc., realizándose por medio de tapar o destapar los orificios en mayor o menor medida. En el caso del sacabuche, la afinación puede variarse por medio del movimiento de la vara corredera o mediante la utilización de tonillos intercambiables de diferente longitud. Asimismo, todos estos instrumentos de viento pueden variar la altura de las notas mediante la mayor o menor presión con la que el intérprete, según su destreza, lance el aire.

Respecto a los diferentes instrumentos, se aporta información de enorme interés, ya sea en las diferentes descripciones o en la tabla de registros. En el tratado de Cerone aparece por primera ocasión una cita a la corneta en un tratado teórico-musical español. Éste explica la existencia de diversos tipos de corneta, distinguiendo entre la negra o curva, la que se supone más estandarizada, la blanca, que puede ser, o bien la *muta*, o bien una corneta curva construida en marfil, material de color blanquecino. Además, cita a la corneta «tuerta», conocida generalmente como corneta tenor, la cual posee un registro más grave que las anteriores.

El sacabuche es un instrumento citado en cuantiosas ocasiones por el tratadista de Bérgamo. Lo considera un instrumento de afinación tanto estable como variable, ya que, pese a estar construido con una afinación fija, puede variar su afinación por medio de la vara corredera o los tonillos. En cuanto a su registro, puede llegar a los 20 puntos, siendo el La<sub>3</sub> el límite por el agudo, dejando a la destreza del intérprete el registro por el grave. Tanto el sacabuche como la corneta serán los instrumentos sobre los que Cerone aporta más datos concretos sobre su técnica y ejecución.

Respecto a la flauta, pese a usarla como ejemplo en un gran número de descripciones o clasificaciones, no se aportan datos de relevancia, más allá de distinguir los diferentes tipos de flauta (tiple, tenor y bajo) y describir el registro de cada una de ellas.

El caso del orlo o «doblado» es curioso, ya que Cerone lo usa, al igual que la flauta, para los diferentes ejemplos en las clasificaciones instrumentales, sin proporcionar más información que la expuesta en la tabla de registros, ya que no se añade explicación en el texto previo a ella. En esta tabla se distingue tres tipos de orlos (tiple, tenor y bajo), y se expone sus ámbitos. Así pues, la importancia de esta información radica en que Cerone será, como ocurre con la corneta, el primer tratadista que cita al orlo en un tratado escrito en castellano, y además, será el único tratado español del que se conozca alusión alguna a este curioso instrumento.

El bajón o «fagote corista», nombre por el que lo cita Cerone para distinguirlo de los demás tipos de bajones o fagotes, es un instrumento que ejecutaba la voz del bajo sosteniendo la afinación o tono de los cantantes en la polifonía vocal. Este instrumento, al igual que los demás, es usado en las ejemplificaciones del tratado y se incluye en la tabla de registros.

Otros instrumentos como la dulzaina o el pífaro o «píffano» son citados por Cerone, pese a no formar parte generalmente de los conjuntos de ministriles. El primero, de corte popular, y el segundo, militar, son instrumentos de ambiente diferente al que ocupan los instrumentos que centran este estudio, pero resulta de interés que este tratado sea el único en citarlos (los introduce en la tabla de registros), más aun cuando ocupan un espacio popular o «no culto». Algo similar ocurre con la trompeta, la cual es nombrada en muchas ocasiones sin aportar datos relevantes sobre ella.

En relación a la interpretación de estos instrumentos, Cerone aporta referencias más que interesantes. Supedita en todo momento los instrumentos musicales a la voz humana, a la cual imitan todos ellos, sea cual sea su especie. Considera que a un músico de un instrumento se le conoce por el apelativo de tañedor, como por ejemplo «tañedor de sacabuche», «tañedor de corneta», etc. Además, para identificar cuando unos instrumentos interpretan una música, dice llamarse «Música de cornetas», «Música de chirimías», etc.

Cerone utiliza el curioso apelativo «bozeador» para los instrumentos creados mediante el artificio del ser humano, que imitan a la voz humana, el instrumento natural, y reproducen las diferentes «voces» o notas musicales. Entre estos instrumentos, naturalmente se encuentran los ministriles.

Por último, Cerone introduce varios interesantes consejos que muestran el amplio conocimiento de la práctica musical de la época por parte del tratadista, ayudando a entenderla en nuestros días de mejor manera. En primer lugar, avisa a los cantantes e instrumentistas de la necesidad de guardar una correcta salud postural que lleve, mediante una mejor postura corporal, a una interpretación más correcta y aseada. Alega que los gestos con la boca, la cara o la cabeza pueden llegar a ser monstruosos, perdiendo toda honestidad en la postura.

Otro aspecto interpretativo que centra la atención del tratadista italiano es el pulso o *tactus*. Comenta que cuando los cantores e instrumentistas estén interpretando piezas polifónicas, no deben moverse demasiado para marcar el pulso, obligación por entonces del maestro de capilla, ya que crea confusión y acaba perdiéndose una referencia conjunta. Estos movimientos, según Cerone, pueden llegar a ser contrarios entre sí.

Tanto el tema de los gestos excesivos en la cara y la manera desmedida de marcar el pulso son temas aún latentes hoy en día en el aprendizaje musical y en la práctica dentro de los conjuntos camerísticos, bandas de música u orquestas.

Por último, Cerone explica ampliamente una práctica de origen italiano, la policoralidad, manera de componer que se importará a España con gran éxito. Describe el modo por el que se distribuían, generalmente, los diversos coros; en el caso de que la composición fuese a tres coros, en un primero se agruparían voces solas junto al órgano, en un segundo voces con algún instrumento de viento, o al menos en el bajo o el tiple, y en el tercero se aglutinaría toda la «chusma», con varios cantores por voz e instrumentos de gran sonoridad.

Tras este recorrido, se puede observar, con una panorámica más concreta, el enorme contenido organológico relativo a los ministriles incluido en el tratado de Pedro Cerone. Estos datos no deben pasar desapercibidos a los músicos prácticos que deseen realizar una interpretación «históricamente informada», ya que si no se tienen en cuenta, se está obviando una fuente imprescindible de conocimiento, fundamental para el desarrollo y avance de este tipo de interpretación.

\* Conservatorio Profesional de Música « Ángel Barrios» de Granada.

<sup>1</sup> RUÍZ JIMÉNEZ, Juan, «Ministril», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Por CASARES, Emilio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999 – 2002, vol. 7, p. 593.

<sup>2</sup> COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1997, p. 390.

<sup>3</sup> COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez (impresor), 1611. Edición moderna a cargo de ARELLANO, Ignacio y ZAFRA, Rafael, Madrid, Universidad de Navarra – Editorial Iberoamericana, 2006, segunda parte, fol. 546 r.

<sup>4</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en el que se explica el verdadero sentido de la voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua...*, 6 tomos, Madrid, Francisco del Hierro (impresor), 1726 – 1739. Facsímile ed. por JUAN Y PEÑALOSA, Javier de, Madrid, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA – JdeJ editores, 2013, tomo IV, 1734, p. 572.

<sup>5</sup> RUÍZ JIMÉNEZ, Juan, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en GRIFFITH, John y SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid. ICCMU, 2004, pp. 200-209.

<sup>6</sup> CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci (impresores), 1613. . Facsímile ed. por EZQUERRO, Antonio, 2 vols., Barcelona, CSIC, 2007, pp. 15-214.

<sup>7</sup> Ídem, 150, «vemos que en España muy pocos son los caulleros que gustan saber Música, antes muchos la aborrecen, y desechan, y destierran de sus casa, como cosa vil, vituperosa, y dañosa: y parece ser inuentada sólo para los Ecclesiásticos y Religiosos».

<sup>8</sup> Ídem.

<sup>9</sup> PALISCA, Claude V., «Cerone, Pietro», en CASARES, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999 – 2002, vol. 3, 1999, pp. 491 y 492.

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> CERONE, 2007: 1037.

<sup>12</sup> BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Iuan de León (impresor), 1555. Edición facsímil, Valladolid, Maxtor, 2009, libro primero, fol. 2 v., «Tres instrumentos ay para Música. Vnos se llaman naturales, y estos son los hombres, el canto de los quales es dicho harmonia musical. Otros son artificiales de toque, y son vihuela, harpa, y sus semejantes: la Música de los quales es dicha artificial, o Ríthmica. Los terceros instrumentos son de ayre, como es flauta, dulçayna, y órganos: la Música de los quales es dicha orgánica».

<sup>13</sup> CERONE, 2007: 224.

<sup>14</sup> PALISCA, 1999: 491 y 492.

<sup>15</sup> CERONE, 2007: 1037.

<sup>16</sup> Ídem, 1037.

<sup>17</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana [...] Diccionario de autoridades*, tomo VI, 1739, p. 156. «SOPLAR. v. n. Echar viento por la boca, sacando afuera algo los labios, y cerrándolos un poco, lo que dá motivo à recoger el aliento, para que después, haciendo fuerza, salga con alguna violencia. Usase muchas veces como verbo activo. Lat. *Spirare. Flare*. CERV. Nov. Dial. pl. 396. Sacó de la faltriquera algunos mendrúgos de pan, y obra de veinte passas..... *sopló*, y apartó las migajas, y una à una se comió las passas».

«SOPLO. s. m. La acción, ò acto de soplar. Lat. Flatio. Flatus. SAAV. Empr. 3. Un vaso de vidrio formado à soplos, un soplo le rompe: el de oro, hecho à martillo, resiste al martillo».

<sup>18</sup> CERONE, 2007: 209.

<sup>19</sup> Ídem, 211.

<sup>20</sup> Ídem, 1038.

<sup>21</sup> La primera edición de la *Declaración de instrumentos musicales* es de 1549 (Osuna, Juan de León), la 2.<sup>a</sup> de 1555 (Osuna, Juan de León).

<sup>22</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana [...]*, tomo II, 1729, p. 475, «CONCIERTO. En la Música es un concurso de más de dos voces ajustadas sobre un canto llano: y assí pueden ser a tres, a quatro, a cinco y más voces. Puedense tambien formar sobre baxo y sobre tiple. Tosc. tom. 2. pl. 474. Latín. *Concentus*. SAAV. Republ. fol. 83. Acompañaban este concierto músico Píndaro, Horacio, Catúlo, Petrarca y Bartholomé Leonardo de Argensola, con lyras de cuerdas de oro. De *concierto*. Modo adverbial. Lo mismo que De acuerdo, o de común consentimiento. Latín. *Communibus votis. Pari consensu*. CORR. Argen. fol. 6. Yá la noche se mediaba, y necessitaba su cansancio de quietúd: y assí como si se hicieran de *concierto*, callaron, y no del todo los cuidados secretos».

<sup>23</sup> CERONE, 2007: 249.

<sup>24</sup> Ídem, 1041.

<sup>25</sup> Ídem, 1040.

<sup>26</sup> Ídem, 1068 y 1069.

<sup>27</sup> Ídem, 1065.

<sup>28</sup> Ídem, 1069.

<sup>29</sup> LÓPEZ CALO, José: *La Música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1962, vol.1, p. 227. LÓPEZ CALO, José, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada; Volumen I. Actas capitulares*, Granada,

Junta de Andalucía—Consejería de Cultura, 2005, p. 29. LÓPEZ CALO, José, *Documentario musical de la catedral de Segovia, vol. I. Actas capitulares*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela—Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, p. 40. LÓPEZ CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012, pp. 298 y 310. LÓPEZ CALO, José, *La música en la Catedral de Burgos, vol.III. Documentario musical (1)*, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996, pp. 249, 317 y 364. STEVENSON, Robert, *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 72.

<sup>30</sup> CERONE, 2007: 64 y 65.

<sup>31</sup> ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona, Península, 2009, pp. 154 y 163.

<sup>32</sup> CERONE, 2007: 1042.

<sup>33</sup> Ídem, 1042 y 1043.

<sup>34</sup> VIRGILIANO, Aurelio, *Il Dolcimelo*, Manuscrito, [s. l.], ca.1600.

<sup>35</sup> PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum*, 3 vols., Wolfenbüttel – Wittenberg, Johannes Richter; Elias Holwein (impresores), 1615 – 1619. SPEER, Daniel, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm, Georg Wilhelm Kuehne; Christian Balthasar Kuehnen Seel (impresores), Erben, 1697.

<sup>36</sup> CERONE, 2007: 1064.

<sup>37</sup> Ídem, 1040.

<sup>38</sup> BAINES, Anthony (autor); BOULT, Adrian («Prólogo»), *Woodwind Instruments and their History*, Londres, Faber and Faber limited, 1962, p. 259. PEDRELL, Felipe, *Organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili (impresor), 1901; edición facsímil: Valladolid, Maxtor, 2014, p. 26.

<sup>39</sup> ANDRÉS, 2009: 155.

<sup>40</sup> PEDRELL, 2014: 114. ANDRÉS, 2009: 155.

<sup>41</sup> GEIRINGER, Karl, *Musical instruments: their history in Western Culture from the Stone Age to the Present Day*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, <sup>2</sup>1945, p. 143.

<sup>42</sup> CERONE, 2007: 1063.

<sup>43</sup> Ídem, «Corneta blanca, 15 puntos. Corneta negra, 21 puntos. Corneta tuerta, 12 puntos».

<sup>44</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo V, 1737: p. 435, «PUNTO. En los instrumentos músicos es el tono determinado de consonancia, para que estén acordes. Latín. *Consonantiae tonus*».

<sup>45</sup> PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, <sup>4</sup>1897, p. 404.

<sup>46</sup> CERONE, 2007: 1062.

<sup>47</sup> Cerone se refiere en todo momento a la familia de las flautas de pico, y no a las traveseras. Para referirse al tipo de flauta travesera de pequeñas dimensiones usado en el entorno militar usará el vocablo «píffano». ANDRÉS, 2009: 361.

<sup>48</sup> CERONE, 2007: 1040.

<sup>49</sup> Ídem, 1063.

<sup>50</sup> Ídem, 323, «Mas aquí es cosa digna de mucha consideración; ver la omnipotencia y sabiduría del summo Criador,» [sic: Creador] «que supo formar vna parte como flauta de carne, la qual sirue para cantar. Porque hazer vna flauta o trompeta de materia sólida, como es madera o de algún metal, no es mucho; porque la dureza de la materia, sirue para la resonancia de la voz. Mas hazer ésto de carne (que es la caña del pulmón) y que en ella se formen algunas voces de mujeres y de hombres tan suaues, que más parecen de Ángeles que de hombres; y éstas con tanta variedad de puntos, sin tener los agujeros de flautas, que siruen para esta variedad; esto es cosa, que declara el poder y la sabiduría de aquel artífice soberano, que de tal manera fraguó la carne desta caña, que se pudiesse en ella formar vna voz más dulce y más suaue, que la de todas las flautas e instrumentos, que la industria humana tiene inuentado».

<sup>51</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la Música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares (impresor), 1672. Facsimile ed. por GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, Barcelona, CSIC – Colección Textos Universitarios, nº 38, 2002, libro tercero, p. 224, «Mas aquí es cosa digna de mucha consideración , ver la Omnipotencia, y sabiduría del Sumo Criador, que formó vna parte de carne, como flauta, la qual sirve para cantar; porque hazer vna trompeta, o flauta de materia sólida, como es de madera, u de algún metal, no es mucho; porque la dureza de la materia, sirve para la resonancia de la voz; mas hazer esto de carne (que es la caña del pulmón) y que en ella se formen algunas voces de hombres, y mugeres, tan suaues, que más parecen de Ángeles, que de hombres; y estas con tanta variedad de puntos, sin tener los agujeros de las flautas, que sirven para esta variedad: esto es cosa que declara el Poder, y la Sabiduría de aquel Artífice Soberano, que de tal manera fraguó la carne desta caña, que se pudiesse en ella formar vna voz más dulce, y más suaue, que la de todas las flautas, e instrumentos, que la industria humana tiene inventados».

<sup>52</sup> CERONE, 2007: 1064.

<sup>53</sup> ANDRÉS, 2009: 181 y 182.

<sup>54</sup> CERONE, 2007: 1063.

<sup>55</sup> ANDRÉS, 2009: 359.

<sup>56</sup> CERONE, 2007: 243.

<sup>57</sup> Sentenach, N., vol. I. Ídem, 1038.

<sup>58</sup> BERMUDO, 2009, fol. 17 r., «Lo segundo que deue tener el cantante es honestidad y composición en el cuerpo... Vnos menean la cabeça, y son notados de vanos: otros hacen gestos con la boca, y más parecen ximios:» [sic: simios] «que hombres».

<sup>59</sup> CERONE, 2007: 67.

<sup>60</sup> COVARRUBIAS, 2006: segunda parte, fol. 38 v., «TAÑER, tocar algún instrumento del verbo tanto. is. Aunque tiene sinificacion» [sic: significación] «más ampla» [sic: amplia] «en Latín. Prouerbio. El que las sabe las tañe».

*Diccionario de autoridade*, tomo VI, 1739, p. 223, «TAÑER. V. a. Lo mismo que tocar. En este sentido está antiquado; pero se usa freqüentemente por tocar acorde, y harmónicamente algún instrumento. Lat. Pulsare. MEN. Copl. 16. El qual Orpheo era mui grande juglar; al menos tañía mui bien una cítola, ò vihuela. ALFAR. Part. 2. Lib. 3. Cap. 4. Sacó la criada la vihuela, que debaxo del manto llevaba, y dándomela Gracia, con toda la suya, de su mano à la mia, me mandó que les tañesse, porque querían bailar».

<sup>61</sup> LORENTE, 2002: 15 a 20.

<sup>62</sup> BERMUDO, 2009: fol. 4 v. LORENTE, 2002: 221.

<sup>63</sup> BERMUDO, 2009: fol. 60 r.

<sup>64</sup> LORENTE, 2002: 221.

<sup>65</sup> CERONE, 2007: 211.

<sup>66</sup> BERMUDO, 2009: fol. 3 r.

<sup>67</sup> CERONE, 2007: 218.

<sup>68</sup> «hechos por arte», tal como afirma el mismo Cerone. Más adelante, el Fraile zaragozano Pablo Nassarre coincidirá con Cerone al afirmar que «Artificial es aquel, que el hombre con su industria, o arte imita al natural con los instrumentos músicos», NASSARRE, Pablo, *Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumde (impresor), 1723 – 1724. Facsímile ed. por SIEMENS, Lothar, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) — Diputación de Zaragoza, 1980, vol. 1, libro primero, p. 19.

<sup>69</sup> CERONE, 2007: 675 y 676.

<sup>70</sup> Ídem, 752.

<sup>71</sup> Ídem, 1068.

<sup>72</sup> Ídem, 1061.

<sup>73</sup> BERMUDO, 2009: fol. 11 r.,...«y toda cantinela es en una de tres maneras, conuiene a saber o se haze con boz de hombre, o con ayre abí como los órganos, y flautas, o con toque de dedos como en la vihuela o el harpa».

<sup>74</sup> NASSARRE, 1980: 300 a 302.

<sup>75</sup> NASSARRE, 1980: 68 y 314. CERONE, 2007: 196 y 197.