

«A los amigos de sutilezas y secretos» La imago crucis en los cánones enigmáticos del Siglo de Oro

Bernardo García-Bernalt Alonso
Universidad de Salamanca

RESUMEN

El presente artículo revisa ciertos modelos de cánones enigmáticos que podrían incluirse en lo que de modo genérico se denomina *música visual* (*Augenmusik*). Tras algunas consideraciones generales sobre la manipulación de la grafía musical y el empleo icónico de la partitura en la literatura musical renacentista y barroca, se habla del origen del canon enigmático figurativo, como punto de convergencia del género emblemático y ciertas técnicas compositivas procedentes del *Ars Nova*. Posteriormente se describen y analizan algunos de estos modelos, concretamente aquellos en los que de un modo u otro la *imago crucis* actúa como símbolo o soporte visual. Este recorrido, cuya etapa final es el libro de cánones incluido por Pedro Cerone en *El Melopeo y Maestro* (1613), concluye que la forma de la cruz –al margen de su valor simbólico o incluso como refuerzo de este– facilita y desencadena determinados mecanismos de composición como la retrogradación e inversión de las melodías.

Palabras clave: Canon enigmático / Música visual / Emblemas.

ABSTRACT

This article reviews some models of enigmatic canons that can be considered in a general sense as some type of eye music (Augenmusik). After some general considerations on the manipulation of graphic notation and the iconic employment of the score in the Renaissance and Baroque music literature, the article deals with the origin of figurative riddle canon as a meeting point of the emblematic genre and some compositional techniques of the Ars Nova. Then some of these models are described and analyzed, specifically those in which the imago crucis acts as symbol or visual background. Finally, paying special attention to the cross-shaped canonic riddles in Pedro Cerone's Melopeo y Maestro (1613), we conclude that the shape of the cross, beyond its symbolic value or even as a reinforcement of said value, triggers certain compositional mechanisms such as retrograde and inversion of melodies.

Keywords: Canonic riddles / Eye music / Emblems.

INTRODUCCIÓN. DE LILIPUT A BROBDINGNAG: MÚSICA PARA OÍR, MÚSICA PARA VER..

Entre 1727 y 1728, solo un año después de su publicación en Londres, ven la luz en Hamburgo *Los viajes de Gulliver*, de Johnatan Swift, en traducción de C. G. Wend¹. La sátira tuvo que ser conocida casi inmediatamente por G. P. Telemann, que a la sazón colaboraba con el traductor², puesto que en *Der getreue Music Meister* incluirá, dispersos entre las lecciones octava y oncenava, los movimientos de una suite burlesca para dos violines sin bajo sobre escenas de la novela³. En la escritura de varios de los movimientos de la misma Telemann utiliza recursos de representación y mimesis directamente relacionados con la manipulación visual de la propia notación musical, llevando la lógica interna de la misma a extremos caricaturescos. Los ejemplos más claros (quizá por ello frecuentemente citados) se dan en el segundo y tercer movimiento de la suite: la chacona y la giga (fig. 1)⁴.

En la chacona de los Liliputienses, a pesar de que la danza tiene un paso relativamente calmo, la unidad de pulso de la partitura es una nota tan corta como la fusa. Con ello la figura predominante es nada menos que la cuarta parte de esta: la cuartifusa o garrapatea, una figura que es tan pequeña que lo habitual es que no aparezca siquiera mencionada ni en los tratados de la época ni en muchos de los posteriores. Sin embargo en la vivaz Giga de Brobdingnag, el país de los gigantes, los aspectos métricos tienen dimensiones colosales: ¡hay veinticuatro redondas por compás! Tales figuras parecen las de proporción adecuada para esa descomunal espineta en la que Gulliver interpreta, con singular esfuerzo, el comienzo de una giga, a pesar de que con sus brazos extendidos apenas abarca una quinta en el teclado del instrumento⁵.

¹ SWIFT, Jonathan (1727-28). *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen in unterschiedliche entfernte und unbekante Länder*. Christoph Gottlieb Wend (traductor). Hamburgo: Thomas von Wierungs Erben.

² Entre 1727 y 1729 varios libretos de Wend fueron puestos en música por Telemann (vid. Zohn, Steven (2008). *Music for a mixed taste. Style Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. N. York: Oxford University Press, p. 575 n.

³ *Intrada, nebst burlesquer Suite [...] mit 2 violinen, ohne Bass*, TWV 40:108. TELEMANN, Georg Philipp (1728). *Der getreue Music Meister*. Hamburgo: [ignoto]. Los movimientos son: *Intrada* (p. 29), *Lilliputsche Chaconne* (p. 32), *Brobdingnadsche Gigue* (p. 36), *Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern* (p. 40), y *Loure der gesitteten Houyhnhnms/Furie der unartigen Yaboos* (p. 44).

⁴ Aparte de estos hay más ejemplos en la misma suite. Uno muy singular se da en la *Reverie* de los laputienses: el signo de compás es un sofisticadísimo 3/2 por 4, una manera bastante pedante de indicar un simple compás de 4 por 4, muy en consonancia con la poco eficiente obsesión por las matemáticas de los habitantes de Laputa.

⁵ “...For, the Spinet was near sixty foot long, each key being almost a Foot wide, so that with my arms extended, I could not reach above five keys” (SWIFT, Jonathan (1726). *Travels into several Remote Nations of the World*. Londres: Benjamin J. Motte. II, 6, p. 105).

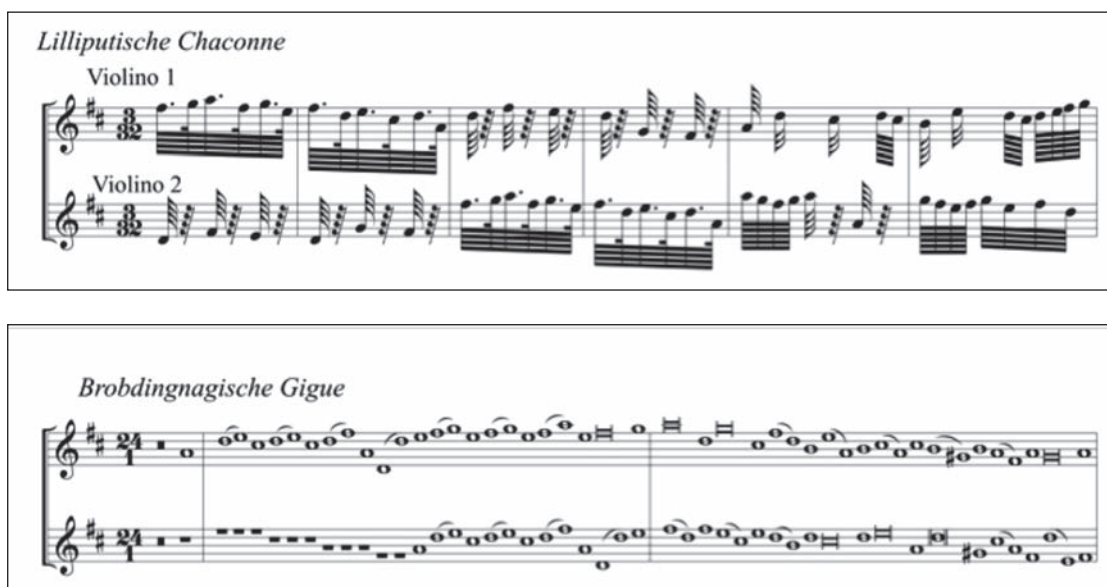


Fig. 1.- Comienzo de la *Lilliputische Chaconne* y la *Brobdingnagische Gigue*
(G. P. Telemann, *Der Getreue Musik Meister* p. 32 y p. 36)

Este conocido recurso de Telemann, tantas veces citado como ejemplo de *música visual*, no se aleja mucho, desde un punto de vista estrictamente técnico, de otros en los que no hay intención alguna de caricaturizar. Tal es el caso, por poner otro ejemplo recurrente, del ennegrecimiento de las notas, que se «visten de luto» en el lamento por la muerte de Ockeghen de Josquin des Prez, *Nymphes des bois*.

En todos estos casos la forma material del signo, debido precisamente a su peculiaridad o excepcionalidad dentro del sistema sintáctico del código notacional musical, tiene unas nuevas dimensiones icónicas y conceptuales que, en una supuesta interpretación, se fundirán con el significado auditivo. Con ello la lógica e inevitable brecha entre intérprete y oyente se agranda, puesto que este último no ha tenido la posibilidad de acceder a los elementos plásticos y simbólicos. En cierto modo intérprete(s) y audiencia *oyen* música distinta, porque, por expreso deseo del autor, *ven* distinta música. Ni siquiera el oyente «iniciado» puede percibirlo: ningún violinista profesional que oiga la suite *Gulliver* de Telemann y no conozca la partitura dirá que el compás usado en la giga es ese 24/1 o que la chacona está escrita con garrapateas; sus referencias les llevarán a los ternarios habituales en el primer caso y a figuras mucho más largas en el segundo. Este tipo de asociaciones analógicas visuales pertenecen exclusivamente al espacio de comunicación entre autor e intérprete.

La frontera entre estos recursos y la habitual *decoratio* retórica por medio de figuras descriptivas (*hypotiposis*) es difusa. De hecho la definición que da Burmeister incide en este carácter:

Hipotiposis es aquel ornamento que desvela el significado del texto de tal modo que, aquello en que yace en él inanimado e inerte, se presenta vivo ante los ojos⁶.

⁶ “Hypotiposis est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita videantur”. (BURMEISTER, Joachim (1606). *Musica poetica Definitionibus Et Divisionibus Breviter Delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instae ρουσικωζ addita, edita studio & opera*. Rostochii: Stephanus Myliander, p. 62).

Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con los ejemplos iniciales, una buena parte de este tipo de figuras pueden ser percibidas también por el oído. Así, son reconocibles las *anabasis* y *catabasis* que suelen acompañar a palabras que indican ascenso o descenso respectivamente, las *hyperboles* y *exclamaciones* que rebasan los ámbitos melódicos habituales, las *circulationes* con las que se trata de reproducir la sensación de movimiento, etc.

The image shows a musical score for three parts: Violin, Tenor, and Contrabass (Cont.). The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The Tenor part has the lyrics 'denn Tod's ge - stalt'. Above the Violin staff, three crosses are drawn, each positioned over a specific melodic figure consisting of four notes (G4, A4, B4, C5) that form the shape of a cross. The Violin part features a melodic line with some chromaticism and a final flourish. The Tenor part has a long note on 'denn' followed by a melodic line. The Contrabass part has a steady, rhythmic accompaniment.

Fig. 2.- *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, verso III, cp. 27-28 (J. S. Bach, 1708 ca.)⁷

En la cantata n° 4 de Johann Sebastian Bach (*Christ lag in Todesbanden*) encontramos coexistiendo ejemplos en ambas orillas, incluso representando el mismo símbolo: la cruz. Así, en diferentes lugares la cruz es representada plásticamente mediante diseños melódicos de cuatro notas convenientemente dispuestas, cuyas cabezas dibujan sus cuatro extremos (fig. 2). En esta ocasión, asociada al pictograma hay una célula melódica (aun cuando sea aproximada) que puede ser percibida y reconocida por el oyente. Este mismo recurso reaparece el verso V de la obra: precisamente cuando el bajo está diciendo la palabra Cruz (Kreuzes), en melodía paralela con los violines primeros, ambas líneas melódicas dibujan la cruz. Pero además en ese punto, el resto de instrumentos se detienen en una nota larga que va precedida de un sostenido, signo que en alemán se denomina precisamente *Kreuz*, cruz. El reconocimiento de este último recurso con la simple audición es teóricamente posible, pero lo cierto es que, salvo para los intérpretes, pasa completamente desapercibido.

Tratar de definir y acotar la *música visual*, la *Augenmusik*, es tarea compleja, especialmente si pretendemos que tal definición sea diacrónica. Por ejemplo, hace menos de medio siglo el término se podía aplicar con bastante claridad a muchas composiciones de Georg Crumb en las que las partituras son un auténtico programa alegórico soportado en símbolos visuales y con elementos que deben ser desentrañados⁸. En sentido similar, pero con algunas diferencias significativas, también pueden ser

⁷ Este auténtico Gólgota representado por las tres cruces en un momento en que el canto se detiene para declamar “la apariencia de la muerte”, es destacado entre otros por GARDINER, John Elliot (2013). *Bach, Music in the Castle of Heaven*. N. York: Alfred A. Knopf, p. 135.

⁸ Ejemplos evidentes de lo dicho son CRUMB, George (1972). *Makrokosmos, Volume I, for Amplified Piano*. C.F. Peters Corp. y CRUMB, George (1973). *Makrokosmos, Volume II, for Amplified Piano*. C.F. Peters Corp.



Fig. 3.- Canon *Sive lidium* Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. B.R. 229, f. III (Bartolomé Ramos de Pareja).



Fig. 4. *Belle, bonne, sage*. Codex de la Bibliothèque du Château de Chantilly, MS 564, f. 11v (Baude Cordier).

considerados como música visual los cánones enigmáticos con programas iconográficos de Ghiselin Danckerts de mediados del siglo XVI (más adelante nos referiremos en detalle a alguno de ellos) o el de Bartolomé Ramos de Pareja que ocupa el frontispicio del extraordinariamente iluminado cancionero de la época de Lorenzo el Magnífico que se conserva en la Biblioteca Nacional Central de Florencia⁹ (fig. 3). A pesar de obedecer a un procedimiento bien distinto, también es considerado como música visual el conocido caligrama medieval con forma de corazón del *Codex de Chantilly* (fig. 4), aunque en este caso no hay una manipulación de los códigos ideográficos de la partitura, sino simplemente de la forma y disposición de los pentagramas y el texto, que se curvan y distribuyen para que el conjunto adopte una forma específica (obviamente relacionada con la temática de la obra, el rondó *Belle, bonne, sage*, de Baude Cordier¹⁰).

⁹ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Banco Rari 229, f. III. Para un estudio y transcripción del cancionero véase Brown, Howard Mayer (ed.) (1983). *A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Respecto al canon en sí, puede verse una transcripción en TERNI, Clemente (ed.) (1983). *Música práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*. Madrid: Joyas Bibliográficas, volumen de estudio y traducción pp. 293-308 así como el artículo de GOLDARAZ, Javier (1993). “A propósito de un canon enigmático de Ramos de Pareja”. *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 1, Madrid, pp. 195-217.

¹⁰ La primera estrofa del texto dice: Belle, bonne, sage, plaisante et gente/A ce jour cy que l’an se renouvelle/ Vous fais le don d’une chanson nouvelle /Dedans mon cuer qui a vous se presente (Bella, buena, sabia, amena y gentil: /en este día que el año se renueva/ te regalo una nueva canción/ dentro de mi corazón, que ante ti se presenta).

En todos estos ejemplos la partitura se ha convertido en receptora de un proceso de mayor o menor iconización que, solo en algunas ocasiones, puede ser percibido por el oyente¹¹. Tratar de establecer una taxonomía que permita una aprehensión de todo este ameno e intrincado paisaje es algo que excede, con mucho, nuestras pretensiones. Lo difuso de las posibles delimitaciones deriva sin duda del carácter interdisciplinar de estas manifestaciones, fruto a su vez de la multiplicidad de aspectos sensoriales y cognitivos que buscan estimular. Nos aproximaremos a un modelo concreto de relación entre *melos e imago* en la que el *logos* tiene un papel trascendental: los cánones enigmáticos con componentes visuales, situados en la época dorada de este tipo de literatura musical (a caballo entre los siglos de oro). Y de entre ellos revisaremos los que utilizan la cruz como elemento icónico, con una referencia específica a los incluidos por Pedro Cerone en el último libro de su tratado *El Melopeo y Maestro*¹².

2. VOCE PARUM AURES... CÁNONES ENIGMÁTICOS Y EMBLEMAS MUSICALES

Aun cuando fuera de modo un tanto fortuito, el género emblemático y su codificación tienen su punto de partida en el *Emblematum liber* de Andrea Alciato¹³. Según este modelo, un emblema es una estructura semiótica logoicónica integrada por un mote o lema (*titulus, inscriptio*), una figura (*imago, pictura*) y un texto explicativo (*epigramma, subscriptio, declaratio*). Desde su nacimiento el emblema tiene una cierta intención ética o de adoctrinamiento (religioso, político...), por lo que no es raro que este género fuera una fuente de recursos retóricos para los oradores sagrados o en los escritos de carácter preceptivo¹⁴. Pero además, al menos en su origen, el emblema es también una muestra de la agudeza de su autor y un reto para la del lector: es “algo ingenioso hecho para ingeniosos”¹⁵.

¹¹ Desde luego la *Música visual* también puede seguir derroteros con una hermenéutica y estética muy distintas, entrando de lleno en la franja de comunicación entre autor y audiencia. Recordemos la exploración de las relaciones sinestésicas a través del «cémbalo de luces» de Louis Bertrand Castel, contemporáneo de Telemann, o, ya muy posteriormente, en el *Prometheus* de Scriabin o *Die glückliche Hand* de Schönberg; el maridaje entre pintura y música de la que es una de las primeras muestras la *Lichtspiel opus 1* del pintor Walter Ruttmann en colaboración con el compositor Max Butting en 1921; las contemporáneas poéticas de creación visual; la «música visiva», etc.

¹² CERONE, Pedro (1613). *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Músico ha menester saber*. Nápoles: Iuan Bausista Gargano y Lucrecio Nucci.

¹³ ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. Augsburgo: Heinrich Steyner (1531). Curiosamente Alciato no hace esta codificación intencionadamente, puesto que la inclusión de imágenes entre el título y el epigrama fue iniciativa del editor, que encargó los grabados a Jörg Breu (vid. UREÑA BRACERO, Jesús (2001). “Alciato y el poder de la palabra: poesía retórica y jeroglíficos”. *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, pp. 437-451).

¹⁴ Vid. López Poza, Sagrario (2000). “Los libros de emblemas como «tesoros» de erudición y auxiliares de la «inventio»”. En ZAFRA, Rafael y AZANZA, José Javier: *Emblemática áurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Akal, pp. 263-279.

¹⁵ “...quia Emblema est aliquid ingeniose ab ingeniosis excogitatum”. ALCIATO, Andrea (1621) *Emblemata cum comentariis Claudii Minois L.C. Francisci Sanctii Brocensis, & Notis Laurentii Pignorii Patavini*. Padua: Petrum Paulum Tozzium, p. LXIII. Algunos autores opinan que este anhelo no se mantuvo en términos generales: “...la vulgarización de que fueron objeto los libros de emblemas anuló, en su mayor parte, tal aspiración” ANTÓN, Beatriz (2002). “Emblemática y didáctica del latín. *Insignis pietate Ciconia*”. *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 2, p. 204).

El encuentro entre música y género emblemático se produce desde el inicio mismo de éste: en el mencionado texto fundacional de Alciato hallamos un instrumento musical como símbolo central del primer emblema¹⁶. El hecho sonoro, las imágenes de la música, y también todo lo relacionado con ella –su práctica, su escritura, o los múltiples trebejos que le son propios (instrumentos, partituras, diagramas..)– aparecen muchas veces reflejados de un modo u otro, ora como elementos auxiliares de la construcción simbólica ora como núcleo de la misma¹⁷ (fig. 5).



Fig. 5.- Emblema con referencias musicales (Juan de Borja. *Empresas morales* 91v-92r)¹⁸

- ¹⁶ La *pictura* de este emblema muestra un laúd. Pepe Rey indica que “el editor incluyó el famoso emblema *Foedera italorum*, con el epigrama que Alciato había enviado al Duque de Milán como acompañamiento al regalo de un laúd (de madera, no de papel)” (Rey, Pepe (2011). “Valores simbólicos del laúd: I El placer”. En *Veterodoxia* (<http://www.veterodoxia.es/2011/12/valores-simbolicos-del-laud/>) [Última consulta el 28 de agosto de 2014]) El epigrama, en la traducción de Bernardino Daza, dice lo siguiente: “Este laúd que su forma arguye/Llamarse en Grecia barca pescadora/ Que la Musa Latina a sí atribuye/ Recibe yllustre Duque en esta hora/ Que a iuntar voluntades te forcejas/ En armonía estable y muy sonora./ Y pues que al tañedor te me asemejas/ Sabe que es menester mano açertada/ Para regir las cuerdas que aparejas./ Porque una sola qu’esté destemplada/ O esté rompida haze aquel concierto/ Bolverse en armonía desconcertada./ Así para mover un desconcierto/ Solo uno basta estar desconcertado,/ Mas si el amor de todos te es abierto/ no hay por [qué] temas son mal cóçertado” (ALCIATO, Andrea (1549): *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas*. Lyon: Guillermo Rovilio, pp. 19-20).
- ¹⁷ Vid. ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2003). “El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española”. *Edad de oro*, vol. 22, pp. 373-423.
- ¹⁸ BORJA, Juan de (1581). *Empresas morales a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe nuestro señor dirigidas*. Praga: Jorge Negrin.

Entre estos emblemas musicales están los llamados cánones enigmáticos, en los que la *imago* ha sido sustituida por la propia composición musical. Como indica Fernando Rodríguez de la Flor

Estamos, en este caso, ante la presencia de figuraciones donde se cumple la vieja aspiración de hacer confluir sobre el discurso toda la maquinaria sensual. En efecto, a través de estas viejas representaciones, vemos; en sus textos, leemos y en sus notaciones musicales, oímos¹⁹.

Luis Robledo señala que este tipo de emblemática musical nace del cruce de la tradición del género emblemático con cierto corpus de procedimientos de composición que enraízan en el *Ars Nova*²⁰. Entre ellos tienen una singular importancia la retrogradación de la línea melódica (movimiento cancrizante) y la inversión interválica. A estos procedimientos fundamentales se añaden otros como la aumentación o disminución proporcional del valor de las figuras, la modificación mediante cambios mensurales, etc²¹.



Fig. 6.- *Enigma de las sierpes*. Detalle del lema. (Pedro Cerone. *El Melopeo...* pp. 1092-1093)

Frecuentemente la melodía generadora va acompañada de una frase –una regla, un *canon*– que de modo más o menos críptico indica cuál es el mecanismo de la transformación o transformaciones que se han de realizar para resolver las voces no escritas. Por ejemplo, en el *Enigma de las sierpes* de Cerone (fig. 6), aparece el letrero “ITA ET VOS”²² sobre el caduceo donde las dos serpientes (en las que figuran las palabras Tenor y Altus, respectivamente) se cruzan. Mientras el tiple canta en disminución la línea “sin torcerse a parte ninguna a imitación del ceptro” (la reducción del valor de

¹⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Forma, pp. 141-142.

²⁰ ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2009). *Los emblemas musicales de Juan del Vado*. Madrid: Los Siglos de Oro, p. 10.

²¹ Una revisión y clasificación de los distintos procedimientos compositivos de finales del siglo XV, acompañada de un repertorio de lemas, puede verse en BLACKBURN, Bonnie J. (2012). “The Corruption of One is the Generation of the Other: Interpreting Canonic Riddles” *Journal of the Alamire Foundation*, 4, pp. 182-203. La pervivencia a lo largo de toda la historia de la composición musical de estos procedimientos puede ser considerada una prueba de su esencialidad. Están presentes desde la escuela franco flamenca renacentista al serialismo dodecafonico, pasando por la extraordinaria *Musikalische Opfer* BWV 1079, de Johann Sebastian Bach.

²² “ASÍ TAMBIÉN VOSOTROS”. Parece aludir a la frase “ita et vos per linguam nisi manifestum sermonem dederitis quomodo scietur id quod dicitur eritis enim in aera loquentes” (Cor. I, 14: 9)? (Así también vosotros si no habláis un lenguaje claro, ¿cómo se sabrá lo que decís?; hablaréis al aire).

las figuras a la mitad aparece indicada con la correspondiente C virgulada), las otras dos voces van cruzándose entre los dos pentagramas escritos, al igual que “las sierpes están retorcidas entre ellas y rodeadas alrededor de aquel ceptro”.

Entre las numerosas referencias a los cánones que ofrece la tratadística musical del XVI son especialmente claras y extensas las de Pietro Aaron y las de Hermann Finck²³. Este último dedica el tercero de los libros de su tratado *Practica Musica* a la descripción y estudio de los cánones, ofreciendo numerosos ejemplos²⁴. Su definición invoca a los componentes de carácter hermético de las composiciones canónicas:

Un canon es una regla figurada que a partir de lo que está patente muestra lo que no lo está. O bien es la regla que, con ingenio, revela los cantos ocultos²⁵.

Tomando este punto de partida la descripción de Fink de los cánones constituye más bien una enumeración, explicación y ejemplificación de los procedimientos compositivos y de las frases enigmáticas más utilizadas para indicarlos. Al igual que ocurre con los motes de los emblemas, éstas frases suelen ser aforismos conocidos o proceder de las sagradas escrituras y de la literatura clásica²⁶. En algunos casos la interpretación es inmediata; por ejemplo los lemas *Clama ne cesses* (Is. 58, 1) u *Otia dant vitia* sirven para indicar que se han de suprimir los silencios. En otros hay algún tipo de retruécano, como en el mote *Roma tibi subito motibus ibit amor*, cuyo carácter palindrómico sugiere que el canon se resuelve leyendo de derecha a izquierda. Pero muchas veces la resolución no es tan sencilla. Por ejemplo, sin información alguna adicional Finck señala que el lema *Tarda solet magnis rebus inesse fides* (“las grandes cosas suelen tardar en merecer crédito”) encierra también la indicación de omitir los silencios. La explicación que sugiere Bonnie Blackburn muestra el carácter alambicado del lema: el texto se corresponde con un verso de la carta de Helena a Paris de las *Heroidas* de Ovidio (Ov. Her. 17, 130), y para descifrar su significado, es preciso ir al contexto del poema, en el que la hija de Leda pide al príncipe troyano que no se enoje por la demora en aceptar sus requerimientos, con lo que “se avisa al cantor de la parte canónica a no demorarse con los silencios si no quiere enojar al resto de cantores”²⁷.

²³ AARON, Pietro y FLAMINIO, Giovanni Antonio (1616). *Libri tres de institutione harmonica*. Bolonia: Benedetto di Ettore. FINCK, Hermann (1556). *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum, et canonum, iudicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*. Witemberg: Haeredum Gregorii Rhauu.

²⁴ El tratado de Finck fue, dos siglos después de su publicación, una de las fuentes fundamentales del padre Martini para su estudio de los cánones (vid. Verdi, Luigi (2008). “I canoni di Giovanni Battista Martini?”. En Mioli, Piero (ed.) *L'idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770*. Bolonia: Forni, pp. 81-183.

²⁵ “Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens: Vel, est regula argute revelans secreta cantus” Finck, Hermann (1556). *Practica Musica* s.p.

²⁶ Esta amalgama de elementos religiosos y profanos es propia de la literatura erudita renacentista y barroca. Un ejemplo paradigmático es Baltasar Gracián. Hablando sobre su texto *Agudeza y arte de ingenio* comenta Aurora Egido: “cuando se refiere a «quien escuchare los arrullos de una tórtola viuda que arrulla a un Niño Dios» nos muestra bien a las claras que las imágenes de la mitología, como las de la Biblia, eran para él lugares comunes de los que extraer tonos para componer su propia música” (Egido, Aurora (2014). *Bodas de Arte e Ingeniería. Estudios sobre Baltasar Gracián*. Barcelona: Acantilado, p. 107).

²⁷ “By this the singer of the canonic part is warned not to be slowed down by the rests, lest the other singers become angry”. Blackburn, Bonnie, J.; Holford-Strenvers, Leofranc (2002). “Juno’s four grievances: the taste for the Antique in canonic inscriptions. En Ulrich Konrad (ed.) *Musikalische Quellen. Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staebelin zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 163.

Pedro Cerone destaca estas dificultades que acabarían siendo esenciales en este peculiar género:

Ay pues en la música unos cantos muy oscuros y muy difíciles para entender de cómo vayan cantados: y así otra cosa no son que un hazer quebrar la cabeza al que pretende saber la invención del secreto. Y esta manera de cantos, a veces suelen inventar los Compositores a imitación y semejanza de aquel hablar secreto obscuro y marañado que suelen usar los gramáticos y personas doctas: al qual apodo o sentencia llaman ENIGMA²⁸.

Este carácter recóndito, arcano, es un claro punto de convergencia entre el emblema y el canon musical, al menos en el tiempo en que ambos géneros gozan simultáneamente de una cierta difusión y aceptación. Los dos están relacionados con el ingenio y la agudeza; son “la pedrería preciosa al oro fino del discurrir”²⁹, lo que no impide que en ocasiones se critique su excesivo hermetismo (*Frustra fit per plura quod fieri potest per pauciora*):

Algunos compositores hacen cánones y los muestran sin explicación ni escrito algunos, como si con eso bastara para los músicos poco experimentados. La opinión de los filósofos siempre ha sido que el hombre debe esforzarse por hacer sus composiciones más excelentes y maravillosas que las de cualquier otro compositor, a la vez que debe esforzarse por hacerlas lo más fáciles posible, pues la dificultad sólo conduce al fastidio, especialmente cuando las cosas que se pueden hacer fáciles se hacen difíciles escribiendo en ellas signos y otros impedimentos que ofuscan el entendimiento del estudiante. Estas cosas deben ser más censuradas que alabadas, pues todos los filósofos concluyen que es inútil hacer con mucho lo que puede ser hecho con poco³⁰.

En los cánones enigmáticos el artefacto conceptual que es la partitura trasciende el ámbito auditivo y pasa a ocupar el visual, alejándose progresivamente de aquel. El resultado musical parece carecer de importancia: el significado es siervo del significante, e incluso se procustiza para adaptarlo al símbolo o la alegoría correspondiente³¹. El canon enigmático/emblema se ha convertido en música

²⁸ Pedro Cerone (1613). *El Melopeo...* libro 22, p. 1074

²⁹ Gracián emplea esta imagen metafórica para los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas, a los que considera una de las fuentes de la erudición (GRACIÁN, Baltasar (1648). *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués, p. 357).

³⁰ “Alcuni compositori della Musica fanno de i canoni, et poi danno fuore quel li senza alcuno scritto di sopra, per parere sufficienti alli non troppo pratici della Musica, l’opinione de i Filosofi sempre fù questa che l’homo devesse fare le sue còpositioni più eccellenti & più maravigliose di tutti gli altri huomini, della sua profesioni, & dè forzarsi di far quelle più facili che può, perche dalla difficultà non si cava si non fastidio, & maggiormente in certe cose che si possono fare facili & si fanno difficili scrivendo quelle con segni, o altri impedimenti, che offuscano l’intelligenza allo studente, & tal cose sono piu presto degne di biasimo che di laude perche ogni Filosofo conclude che è vano quello che si puo far con in poco, farlo con l’assai?” (Vicentino, Nicolo (1555). *L’Antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l’inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*. Roma: Antonio Barre, f. 93r)

³¹ En cierto sentido tal proceso se produce, con algunas variantes, en la emblemática. En palabras de Rodríguez de la Flor, “En la representación emblemática y, más general, simbólica, asistimos a un modo de despliegue del significante, de la «imago», mientras que los significados se repliegan haciéndose oscuros, indeterminados, profundos y prestos a lecturas infinitas” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995). *Emblemas...* p. 281.

para ver, para leer, para pensar: “el complejo simbolismo habrá vampirizado la expresión musical”³². Varios de los más notables escritos sobre música del XVI se refieren a ello³³:

[El compositor] no debe hacer un canon con la forma de una torre, una montaña, un río, un tablero de ajedrez u otros objetos, pues estas composiciones crean un gran ruido a muchas voces, con poca dulzura en la armonía. Para decir la verdad, esta desmesurada fantasía y su propósito de imitar las palabras sin gratas armonías induce al oyente al fastidio y no al deleite³⁴.

Al igual que en los caligramas poéticos el reconocimiento de la imagen precede a la comprensión de los textos (verbales o musicales). La habitual dimensión visual de la música a través de la notación se refuerza con la introducción del icono. Este conforma la primera recepción y, en ocasiones, anuncia ya un orden de lectura e incluso una disposición espacial de los lectores/intérpretes. Para estos el carácter secuencial de la música –su existencia sujeta a una coordenada temporal dinámica– ha sido enajenado por una figura que se aprehende de modo instantáneo, a golpe de vista³⁵.

El ulterior proceso de decodificación obliga a observar/oír ese objeto desde distintos ángulos como si pudiera rodearse, probando distintos enfoques e iluminaciones, retando al ingenio del intérprete y, sobre todo, evidenciando el del autor, tal y como asevera Guillermo de Podio:

Muchos cánones, o más bien la mayor parte de ellos, han sido compuestos por alguien en canto mensurable tan sabiamente que, ni aportan gloria al que lo descifra ni por el contrario reprobación al que no encuentra su clave³⁶.

Como pasa con buena parte de la *Augenmusik* estamos ante obras en las que el efecto visual es sólo para el intérprete, pero a diferencia de lo que ocurre con ejemplos como los de la Suite *Gulliver* de Telemann, este hecho carece de trascendencia, porque en realidad no se espera que haya una audiencia. El lema con el que Cerone encabeza la serie de cánones enigmáticos visuales que integran el libro final del *Melopeo* es explícito: “Voce parum aures, plus oblecto ænigmatem mentem” (Más agrado al ingenio con el enigma que al oído con el sonido).

³² GOLDÁRAZ, Javier (1993). “A propósito...” p. 204.

³³ En términos muy similares a los de Vicentino se pronuncian también Zarlino o Galilei (ZARLINO, Gioseffo (1562). *Le Institutione Harmoniche*. Venecia: Francesco Senese, pp. 277-279. Galilei, Vincenzo (1581). *Dialogo della Musica antica et della moderna*. Florencia, Giorgio Marescotti, p. 88). Una breve revisión de la recepción de este tipo de cánones puede verse en el epígrafe titulado “The Reception of Visual Pictorialism in Music Theory” del artículo de Schiltz, Katelijne (2012). “Visual pictorialism in Renaissance Musical Riddles”. *Journal of the Alamire Foundation*, 4, pp. 204-221.

³⁴ “...et quello non dè far un canon sopra una Torre, ò sopra un Mòte, ò sopra un fiume, o sopra un i scacchi da giocare, ò sopra altre cose, & che quelle compositioni faccino un gran rumore, à molte voci, con poca dolcezza d’armonia, che per dir il vero queste tal fantasie sproportionate, & senza porposito de imitar la natura delle parole & senza grata armonia, induce l’oditore priu presto à fastidio che á diletto” (VICENTINO, Nicolo (1555). *L’Antica musica...* f. 93v).

³⁵ Del mismo modo, mucho tiempo después Erik Satie, uno de cuyos anhelos era “crear una obra que la mirada pudiera captar al instante”, acabaría dotando a algunas de sus partituras de los elementos del género emblemático, tanto por medio de caligramas musicales o dibujos como con la inclusión de esos peculiares *notes* que son muchas de sus indicaciones y aforismos para el intérprete (vid. SATIE, Erik (2006). *Cuadernos de un mamífero*. Edición de Ornella Volta y traducción de M. Carmen Llerena. Barcelona: Acanalado).

³⁶ “Canones autem multos imo etiam quam plurimos in cantu mensurabili a quibusdam ita scienter conflatos esse novimus, ut nec laudem eorum positionem reperienti nec e contra inferant vituperationem non invenienti” (PODIO, Guillermo de (1495). *Ars Musicorum*. Valencia: Jacobi de Villa, f. LXXv).

3. *HOC SIGNUM VINCI. LA IMAGEN DE LA CRUZ EN LOS CÁNONES ENIGMÁTICOS.*

Aunque el uso simbólico de la cruz –icono geométrico básico junto con el punto (centro), el círculo el cuadrado y, en menor medida, el triángulo– pertenece casi a cualquier cultura y cualquier época, en el pensamiento occidental del renacimiento y barroco su asociación con la religión es inevitable. En ese contexto refiere directamente a la inmolación de Cristo, inseparable, por otra parte, de su resurrección: es el símbolo de la redención. Como tal, su presencia en la emblemática y la poesía caligramática sacra es constante (un temprano ejemplo de esto último es la extraordinaria colección de *carmina figurata* datada en el año 815 de Rabano Mauro, *De Laudibus Sanctae Crucis*, fig. 7). Por otra parte, de la alegorización órfica de Cristo que hunde sus raíces en los primeros siglos del cristianismo³⁷, surge también la metáfora de la cruz como instrumento, induciendo una poderosa iconografía que relaciona el símbolo con la música³⁸.

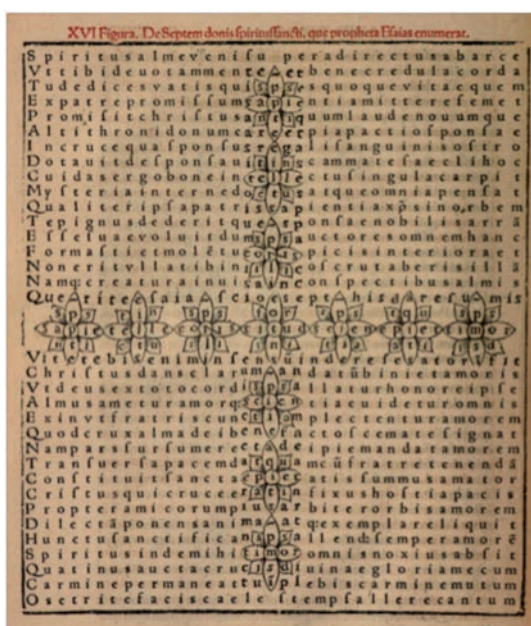


Fig. 7. Rabano Maurus: *De laudibus sanctae Crucis*³⁹

Lógicamente las referencias a la cruz en la organización litúrgica católica son numerosísimas, generando una rica literatura religiosa de antífonas, himnos, etc. que son puestos en música. De modo específico destacan los correspondientes a las vísperas de las fiestas del Hallazgo (*Inventio*), y

- ³⁷ En un hermoso texto Gracián cita a San Clemente como creador de la alegoría: “Desta suerte el Sapientísimo Clemente Alexandrino [...] acomoda a Christo Señor nuestro en la cruz la fábula de Orfeo, aquel que con la armonía de su lyra atraía los môtos, parava los ríos, arrancava los árboles, suspendía las fieras, y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo, es aquel Señor, que teniendo estirados sus sagrados miembros en la lyra de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce y suave armonía, que atraxo a sí todas las cosas”. (GRACIÁN, Baltasar (1648). *Agudeza*..., p. 358.
- ³⁸ vid. ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2007). “El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín”. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1.
- ³⁹ Imagen de la primera edición impresa. Rabanus, Maurus (1503). *De Laudibus sancte Crucis opus, eruditione versu prosaque mirificum*. Forchheim: Thome Anshelmi, f. XXXIIv.

Exaltación de la Santa Cruz, como las antífonas *O Crux splendidior*, *Ecce crucem Domini*, *Per signum crucis*, *Crucem sanctam subitit*, etc. y el himno *Vexilla Regis* (en particular la estrofa *O crux, ave spes unica*). De modo singular, en la *Adoratio crucis* del viernes santo hallan lugar algunos de los textos más frecuentemente musicados, como las antífonas *Ecce lignum crucis*, *Crucem tuam*, o el himno *Crux fidelis* (aparte del antes mencionado *Vexilla Regis*).

La forma de la cruz aparece con cierta frecuencia en los cánones visuales enigmáticos. Aunque su valor simbólico justificaría por sí solo esta persistencia, en nuestra opinión hay otro elemento que la potencia: su configuración geométrica, que está íntimamente relacionada con los procedimientos canónicos básicos de inversión y retrogradación. En efecto, si a partir de su representación en el pentagrama, consideramos el sujeto del canon como una forma geométrica, estos procedimientos compositivos no son sino ciertas transformaciones isométricas: tal forma se modifica por medio de dos simetrías axiales. La simetría respecto al eje paralelo a las líneas del pentagrama transforma la melodía en su inversión, mientras la simetría respecto a una recta perpendicular a las líneas del pentagrama produce la *resolutio* retrógrada. Estos dos ejes de simetría, al ser ortogonales, forman una cruz. Como consecuencia, la organización espacial derivada de la forma de la cruz se revela como especialmente adecuada para construir cánones enigmáticos basados en los movimientos cancrizantes e inversiones especulares, especialmente si hay dos temas distintos que formarán los travesaños.

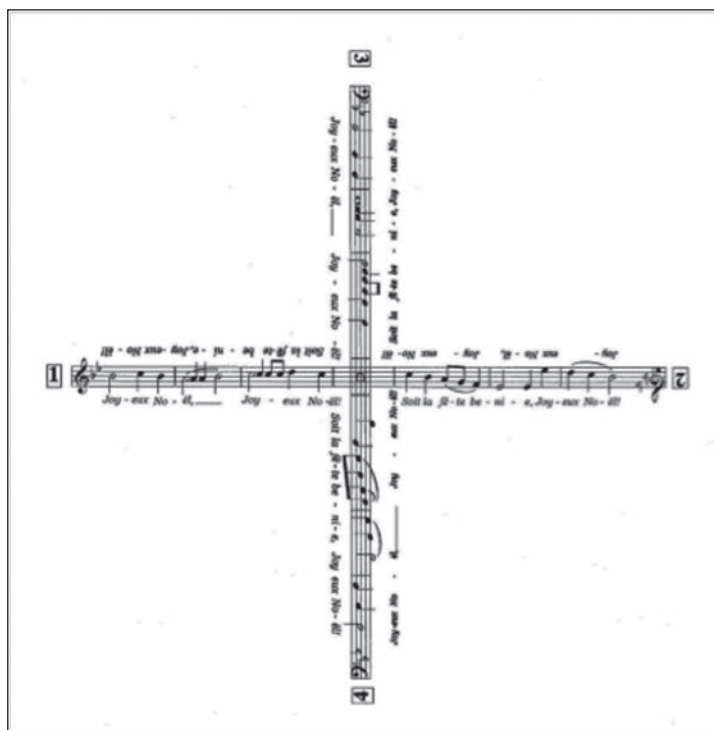


Fig. 8. Canon de mesa en forma de cruz *Joyeux Noël* (George Lloyd)

Una clara muestra de lo dicho la podemos encontrar en una obra muy alejada de la edad áurea de la literatura musical enigmática: el canon especular «de mesa» atribuido a George Lloyd (1913-1998) *Joyeux Noël* (fig. 8). La obra, escrita a cuatro partes, consta de dos *duces*, cuyos respectivos *comites* son su inversión retrógrada (se obtienen al componer las dos simetrías axiales de la cruz, lo que da como resultado una simetría respecto a su centro). En el manuscrito de Lloyd la partitura está escrita en dos pentagramas que se disponen formando una cruz, de modo que los cuatro cantantes han de situarse a su alrededor, en cada uno de los cuatro extremos de la misma, para que cada uno pueda leer su parte. En nuestra opinión el valor simbólico de la forma es, en este caso, algo que se añade a su geometría, que es la que en realidad ha posibilitado la conformación de este caligrama musical.

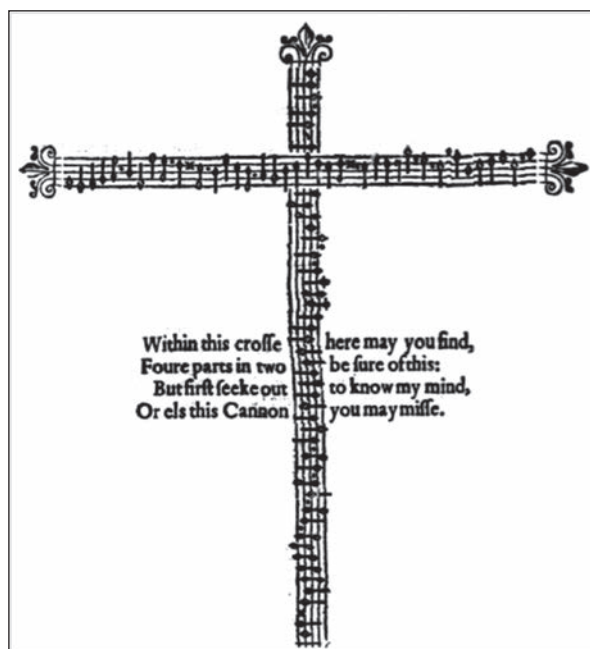


Fig. 9. *A plaine and easie...* (Thomas Morley, 1597) p. 174

Algo parecido sucede con un ejemplo muy anterior de Thomas Morley. En *A Plaine and easie Introduction to Practical Musike* (1597), al hablar de los cánones enigmáticos, este autor propone uno en forma de cruz (fig. 9) que, como él mismo reconoce, no puede ser cantado si no se da su resolución⁴⁰. La disposición facilita, por una parte, ofrecer dos sujetos y, por otra, que uno de ellos (el que corresponde a la voz del bajo y está en escrito en el travesaño horizontal) haya de leerse dando media vuelta al papel. No hay texto alguno en las líneas melódicas y el pequeño poema que acompaña al caligrama musical solo parece hacer referencia a los aspectos enigmáticos de la resolución, de modo que cualquier posible connotación religiosa derivaría del símbolo, cuyo empleo parece obedecer más a razones técnicas inducidas por su morfología que a cualquier otra.

⁴⁰ "...is indeed so obscure that no man without the Resolution will find out how it may be sang" MORLEY, Thomas (1597). *A plaine and easie Introduction to practical Musicke set downe in forme of a dialogue: Divided into three parts*. Londres: Peter Short, p. 174.

En una colección de música copiada en Basilea bajo la supervisión de Heinrich Glareanus alrededor de 1527⁴¹ aparecen al final tres piezas canónicas (resueltas) correspondientes a Ludwig Senfl (ca. 1486-ca.1543), sobre textos relacionados con la cruz: concretamente la primera estrofa del himno *Crux fidelis*, la estrofa *O crux, ave, spes unica* (correspondiente al himno *Vexilla Regis*) y la antifona *Ecce lignum crucis*. Los tres cánones siguen el mismo procedimiento: hay dos *duces* que corresponden al *cantus* y al *tenor* cuyas respectivas resoluciones (en *altus* y *bassus* respectivamente) se hacen por retrogradación. En algunas de las libretas al inicio de los tres cánones aparece el rótulo: “Misericordia et Veritas obviaverunt sibi, Iustitia et Pax osculatae sunt” (La Misericordia y la Paz se han encontrado, la Justicia y la Paz se han besado. Salmos 85:11)⁴². La clave indica claramente que la *resolutio* se obtiene por retrogradación, de modo que esta y la *propositio* van una al encuentro de la otra como verdad y misericordia, o como justicia y paz en el verso del salmo. Hermann Finck explica el procedimiento:

Estos cánones se añaden cuando se quiere indicar que a partir de una voz se han de cantar dos, una comenzando en la nota primera y avanzando en el orden natural, y la otra comenzando desde el final mismo y procediendo del modo contrario hasta llegar al comienzo⁴³.

No hemos podido hallar referencia alguna ulterior del canon sobre el texto *Ecce lignum crucis* de Senfl, y sin embargo las otras dos piezas tuvieron una cierta difusión y fueron citadas como ejemplo de canon enigmático en diversos tratados. Por ejemplo, en 1550 Heinrich Faber escribió un “*exempli loco apponam crux fidelis. Ludouici Senfelij*” con los sujetos (sin texto) de *cantus* y *tenor*, junto con el lema completo, añadiendo además la indicación “*Qui mecum canit cancrisat*” (Quien canta conmigo camina hacia atrás)⁴⁴. Seis años después Finck publicará también los sujetos de *Crux fidelis*, esta vez sin título ni indicación de autor, añadiendo al lema otra explicación similar: “*Qui cum illis canit, cancrizat, vel canit more Hebræorum*” (Quien canta con ellos lo hace hacia atrás, es decir, al modo de los hebreos)⁴⁵. En 1563 Wilphlingseder pone como ejemplo el *O crux, ave*, resolviendo completamente el canon; para mayor claridad el autor titula los sujetos como *Misericordia* y *Iustitia* y sus resoluciones respectivas como *Veritas* y *Pax*⁴⁶.

⁴¹ Los manuscritos se hallan ahora en la Universitätsbibliothek de Munich (Ms 8° 322), y se conservan las libretas para todas las voces (*cantus*, *altitonans*, *tenor* y *bassus* respectivamente). Vid. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*. (1979-1988) Renaissance Manuscript Studies. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, vol. 2, p. 242).

⁴² El lema está completo en las libretas de *cantus* y *tenor*, y sólo tiene el primer hemistiquio en la de *bassus*.

⁴³ “Hos canones addunt, quando volunt significare ex una voce duas cantadas esse, quarum altera, incipiendo ab initiali nota, iusto ordine usque ad fine progreditur: altera vero a finali incipiens, procedi a contrario modo, donec ad initialem perveniat” FINCK, Hermann (1556). *Practica Musica...* s.p.).

⁴⁴ FABER, Heinrich (1550). *Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quam breuissime continens*. Nuremberg: Iohannis Montani, et Ulrici Neuber, f. S3v-S4r.

⁴⁵ FINCK, Hermann (1556). *Practica Musica*, f. Ddij

⁴⁶ “*Exemplum Ludovici Senflii, duas habens voces, quarum quaelibet recta pergat, & alteram habet ex adverso contrincantem*”. Ambrosius Wilphlingseder (1563) *Erotemata musices practicae, continentia praecipuas eius artis praceptionis, in gratiam et usum studiosae iuventutis*. Nuremberg: Christophorus Heussler, pp. 357-361.



Fig. 10. L. Senfl. *Crux fidelis*. Bayerische Staats Bibliothek (2 Mus. pr. 156-1/8#4)

La conexión entre los procedimientos de estas obras y el símbolo de la cruz llega también al terreno visual: Katelijne Schiltz afirma que Senfl fue el primer autor que incorporó la forma de la cruz a sus composiciones⁴⁷. En la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (2 Mus. pr. 156-1/8#4) se conserva una hoja con una partitura en forma de cruz, la indicación “Quatuor vocum Lud. Senfl. Canon” y el consabido lema “Misericordia et veritas...”. El madero vertical de la cruz es el *dux* de tenor del *Crux fidelis* del que hemos hablado antes y el del travesaño el del *cantus* (fig. 10). Con ello texto, imagen y música se sueldan de un modo natural al sumergirse en la misma configuración simbólica. En cierto sentido el enigma y su solución se han aproximado de tal modo que son indistinguibles. El canon *Ecce lignum crucis*, del que, por lo que sabemos, no hay ninguna representación caligramática, sería también un emblema en el que la omisión de la imagen no evita la representación de la misma.

La cita del salmo 85 será recurrente en los cánones *in modo crucis*, ya sea como una sola frase, ya sea escindida en dos, cada una de ellas asociada a uno de los travesaños. Así ocurre en el canon *Crux Christe-Quator Evangelistae*, sobre el texto de la antífona *Ecce lignum crucis* de Adam Gumpelzhaimer (1559-1625) (fig. 11), que puede haberse inspirado en las obras de Senfl⁴⁸. En el caso del grabado de Gumpelzhaimer dos lemas más, colocados en el sentido en el que se ha de hacer la lectura, refuerzan aún más este mensaje. Desde el pie de la cruz, en dirección ascendente puede leerse “Veritas de terra orta est” y desde arriba, en dirección descendente “Iustitia de coelo prospexit”⁴⁹, frases procedentes

⁴⁷ SCHILTZ, Katelijne (2012). *Visual picorialism...* pp. 209-210.

⁴⁸ Vid. SCHILTZ, Katelijne (2003). “La storia di un’iscrizione canonica tra Cinquecento e inizio Seicento: il caso di «Ad te, domine, levavi animam meam» di Philippus de Monte (1574)”. *Rivista italiana di musicologia*, vol. 38, n° 3, pp. 227-256.

⁴⁹ Ambas frases conforman el versículo 12 del salmo 85.

también del salmo 85 (vers. 12). Este canon de Gumpelzhaimer, que fue impreso numerosas veces⁵⁰, añade a los de Senfl otros procedimientos canónicos, junto a nuevos elementos icónico-musicales: la cartela de la cruz, con el habitual texto “Jesus Nazarenus Rex Iudeorum” (Juan 19:19), escrito en un pentagrama en los lugares de las notas mi³ y mi⁴, bajo el lema “Clama ne cesses” (Isaías 58:1), así como cuatro pentagramas circulares en cuyos centros están los símbolos de cada uno de los evangelistas y el texto “Domine memento mei cum veneris in regnum tuum” (Lucas 23:42). En realidad este grabado contiene dos obras musicales⁵¹ junto a una densa iconografía convirtiéndose, como señala Katelijne Schiltz, en un objeto de reflexión; “su lectura es una actividad hermenéutica”⁵².

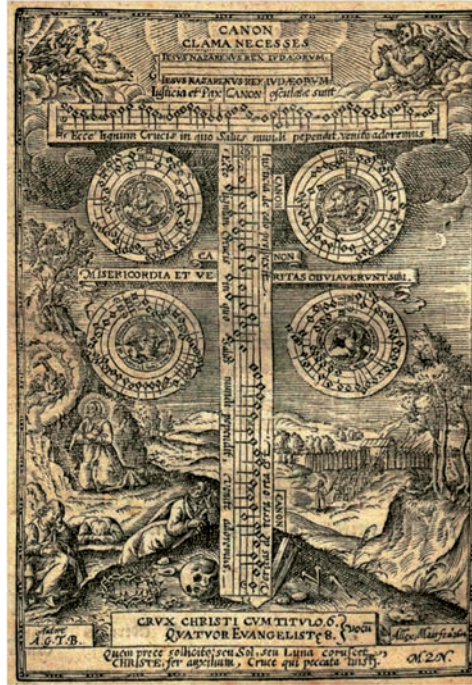


Fig. 11. Adam Gumpelzhaimer *Crux Christe-Quator Evangelistae* (*Compendium...*^{5a} ed. 1611, f. 3v)

- ⁵⁰ El *Compendium Musicae* de Gumpelzhaimer tuvo una importante difusión (quizá debido a que era una edición bilingüe latín/alemán). De hecho entre 1591 y 1675 fue reimpresso al menos una docena de veces. Si bien el canon al que nos referimos no aparece en las primeras ediciones GUMPELZHAIMER, Adam (1595) *Compendium Musicae Latino-Germanicum*. Augsburgo: Valentini Schoenig), sí lo hace desde la cuarta edición (1604).
- ⁵¹ La asociada a la cruz exclusivamente es un canon similar al de Senfl, compuesto con dos sujetos y sus respectivas retrogradaciones. Lo escrito en la cartela añade dos notas pedales, con lo que se tiene una obra a seis. El tetramorfo de los pentagramas circulares, contiene sujetos cuya *resolutio* es la retrogradación, con lo cual se obtiene otra obra a ocho partes. Puede verse una transcripción de ambas obras en Mayr, Otto (ed.) (1909). *Adam Gumpelzhaimer. Ausgewählte Werke*. Denkmäler der Tonkunst in Bayern X.2, Leipzig, pp. 4-6.
- ⁵² Schiltz, Katelijne (2012). *Visual picorialism...* p. 212.

La interpretación de este texto fluye en la tradición que surge del cruce entre el platonismo –la cruz cósmica– y algunas componentes judeocristianas, a través de escritos como los de Gregorio de Nisa (ca. 330-ca. 390)⁵⁷, Agustín de Hipona (354-430) –de donde proviene la asociación con las virtudes⁵⁸– o los del ya mencionado Rabano Mauro. Precisamente, en sus comentarios a la figura séptima de *De laudibus sanctae crucis* aparece la colocación especial de los puntos cardinales del grabado de Maessens, que resulta tan sorprendente a un lector contemporáneo:

Si queremos asignar [a la cruz] los cuatro rincones del orbe, es necesario que la dispongamos tumbada de modo que coloquemos su cabeza hacia oriente, la opuesta hacia occidente, la derecha hacia el norte y la izquierda hacia el sur⁵⁹.

	Oriens/Charitas/Supereminens	
Meridies/Obedientia/Dextera		Septentrio/Patientia/Sinistra
	Occidens/Humilitas/Profundum/	

Fig. 13. *Plagis orbis* en el canon *Ad signum crucis*

- ⁵⁴ “CANON IX VOCUM [...] super Discantum Moteti omnium notissimi PER SIGNUM CRUCIS”.
- ⁵⁵ La misa se halla, junto con el *proprium* para la fiesta de la exaltación de la cruz de Heinrich Isaac, en un manuscrito fechado en 1573 (Bayerische Saats Bibliothek, Mus.ms. 3936, ff. 29r-50v). Es probable que esta misa fuera compuesta en 1728, para celebrar la construcción de un altar en el monasterio benedictino de Tegernsee (“Et pro solita erga Deum quoque pietate, altera in medio Ecclesiae ad honorem moestissimae agoniae Salvatoris erexit; ob cujus venerationem singularem collegit Missam, à Ludovico Senfél cive Minacensi sub notis compositam”. OEFELIUS, Andreas Felix (1763). *Rerum Boicarum scriptores Tomo II*. Absburgo: Ignatii Adami y Francisci Antonii Veith, p. 78).
- ⁵⁶ Maessens debía de tener una formación humanística considerable, en particular en aspectos teológicos. Muestra de ello son sus libros *Novem utiles et piaae orationis dominicae expositiones, quibus accesserunt et aliae quaedam eiusdem precatones. Adiectae sunt praeterea quaedam meditationes salutationis angelicae: omnia in ordinem ex orthodoxis ecclesiasticis scriptoribus*. Augsburgo: Valentinum Ottmar, 1555 y *Piae, et breves orationis Dominicae Declarationes, in numero septenario, novem Expositionibus, et totidem Precationibus, comprehensae: quibus accesserunt Angelicae salutationis meditationes*. Augsburgo: Valentinum Ottmar 1556.
- ⁵⁷ Este autor interpreta las cuatro dimensiones de la cruz “como afirmación de que nada en el mundo queda fuera del poder de la naturaleza divina, ni lo que está en los cielos, ni lo que está bajo la tierra, ni lo que está en los límites extremos de aquello que existe” MASPERO, Giulio (2006). “El Espíritu, la Cruz y la Unidad: ÐÐÐÐÐÐ, ÐÐÐÐÐÐÐÐÐÐ y ÐÐÐÐÐÐÐÐÐÐ en Gregorio de Nisa”. *Scripta Theologica* 38, pp. 445-471, p. 454.)
- ⁵⁸ “In hoc mysterio figura crucis ostenditur. Qui enim quia voluit mortuus est, quomodo voluit mortuus est. Non frustra igitur tale genus mortis elegit, nisi ut in eo quoque latitudinis huius, et longitudinis, et altitudinis, et profunditatis magister existeret. Nam latitudo est in eo ligno quod transversum desuper figitur: hoc ad bona opera pertinet, quia ibi extenduntur manus. Longitudo in eo quod ab ipso ligno usque ad terram conspicuum est: ibi enim quodammodo statur, id est, persistitur et perseveratur; quod longanimitati tribuitur. Altitudo est in ea ligni parte, quae ab illo quod transversum figitur, sursum versus relinquitur, hoc est ad caput crucifixi; quia bene sperantium superna exspectatio est. Iam vero illud ex ligno quod non apparet, quod fixum occultatur, unde totum illud exsurgit, profunditatem significat gratuita gratiae: in quo multorum ingenia coneruntur id investigare conantia, ut ad extremum eis dicatur: O homo tu quis es qui respondeas Deo?” (En este misterio se presenta la figura de la cruz. Si Él murió porque quiso, murió también como quiso. No eligió en vano tal género de muerte, sino para constituirse maestro de la anchura y longitud, altura y profundidad. La anchura es el palo transversal que se clava en lo alto; se refiere a las buenas obras, porque en él son clavadas las manos. La longitud es el palo que baja desde el anterior hasta la tierra; en él, se está, se permanece, se persevera, y eso es propio de la longanimitad. Altura es la parte del leño que va desde el palo transversal hacia arriba y corresponde a la cabeza del crucificado: es la expectación de los que esperan bien de las cosas superiores. En fin, la parte del leño que no aparece, porque se

De nuevo la conformación geométrica de la cruz habita en la médula de este logoicono musical, aun cuando no determine los procedimientos compositivos, como ocurría en ocasiones anteriores⁶⁰. Y de nuevo nos encontramos, también y sobre todo, ante esa dificultad que “solicita el discurso y es agradable pasto del ingenio, con la proporción suspende y con la ingeniosa salida satisface”⁶¹.

4. LA CRUZ EN LOS CÁNONES DE *EL MELOPEO Y MAESTRO*

En el último libro de *El Melopeo y Maestro* Pedro Cerone incluye, comenta y resuelve una extraordinaria colección de cuarenta y cinco cánones enigmáticos con imágenes, muchos de ellos muy singulares⁶². Dos terceras partes de estos enigmas son del autor del tratado, pero también hay ejemplos de músicos como Josquin Des Prez, Giovanni Maria Nanino, Marco Antonio Ingegneri, Adam Gumpelzhaimer o Ghiselin Danckerts, de quien publica un canon con forma de cruz, que veremos más adelante, y el fascinante y conocido enigma del tablero de ajedrez *Ave Maris Stella*⁶³.

De un modo u otro el símbolo de la cruz se presenta en cuatro de los enigmas del libro. En tres de ellos, como ocurría en los ejemplos anteriores, los pentagramas dibujan la figura, sin embargo el pequeño enigma XXXIII tiene un cierto carácter metasimbólico, pues no es en la cruz sino en “la señal de la cruz” donde está la clave de la resolución (fig. 14). Cerone imprime la *sexta pars* de un desaparecido motete a seis voces que, según indica, compuso en su paso por Oristán, antes de 1592⁶⁴. Un pequeño pentagrama con la clave, una breve melodía de una docena de notas y sin signo alguno de tiempo está flanqueado por dos círculos. En el de la izquierda aparecen, formando una cruz griega, cinco signos mensurales junto con el rótulo *Inimicos eius induam confu[sione]* (A sus enemigos los llenaré de confusión, Salmos 131:18). En el de la derecha la cruz está dibujada junto con el conocido lema *Cum hoc signo omnia vinces* (Con este signo vencerás todo). La solución que, al igual que en el resto de enigmas, ofrece Cerone es sencilla. Lo escaso del texto musical, en el que hay un signo de repetición al final, junto con la presencia de cinco signos de tiempo, indica que se utiliza

oculta en la tierra y desde donde surge la cruz, significa la profundidad de la divina gracia. Muchos ingenios se agotaron, tratando de investigar este misterio, y al fin se les dijo: ¡Oh hombre!, ¿quién eres tú para responder a Dios?, Epp. 140, 64)

- 59 “Si autem quattuor plagis orbis eam velimus assignare, iacentem metiamur necesse est ita, ut primam partem *Diūs orienti*, extremam occidenti, dextram aquiloni sinistram austro deputemus”.
- 60 Una propuesta de resolución puede verse en WESSELY, Othmar; EBYL, Martin (1995). *Petrus Maessens: Samtliche Werke*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 149. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- 61 GRACIÁN, Baltasar (1648). *Agudeza...* p. 264.
- 62 vid. STEVENSON, Robert (rev.) (1971). “El Melopeo Tractado de Musica Theorica y Practica by Pedro Cerone”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 3, pp. 477-485 y Arias, Enrique Alberto (2003). “Cerone as historian”. *Anuario Musical* 58. pp. 87-110. Específicamente en torno a los cánones enigmáticos incluidos en el libro 22 vid. ARIAS, Enrique Alberto (1989): “Cerone and his enigmas”. *Anuario Musical* 44. pp. 85-114. SCHILTZ, Katelijne (2009). “Through the Looking-Glass: Pietro Cerone’s *Enigma del espejo*”. En: BLOXAM, M. Jennifer; FILOCAMO, Gioia; HOLFORD-STREVVENS, Leo franc (ed.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout: Brepols, pp. 627-635. FERNÁNDEZ CALVO, Diana; MOSCA, Julián (2010). “Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro «Tractado de la Música Theórica y Práctica», Libro 22. Los enigmas musicales”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, nº 24, pp. 319-371. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/pietro-cerone-melopeo-maestro-tractado.pdf> [Fecha de última consulta: 28 de agosto de 2014].
- 63 Sobre este canon y sus resoluciones véanse: WESTGEEST, Hans (1986). “Ghiselin Danckerts’ «Ave Maris Stella»: The Riddle Canon Solved”. *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 46, pp. 66-79. JAS, Eric ed. (2001). *Ghiselin Danckerts, The vocal Works*. Middelburg: Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen. FERNÁNDEZ CALVO, Diana; MOSCA, Julián (2010). “Pietro Cerone...(resolución del canon en las pp. 347-365). SCHILTZ, Katelijne (2012). “Visual pictorialism...” pp. 214-217.
- 64 “Pongo agora otro diferente Enigma, más curioso que inventivo, al qual hize ya muchos años ha [sic], estando yo en Cerdeña en servicio de la iglesia mayor de Oristán” (p. 113).

una de las técnicas habituales: la melodía se ha de repetir leyéndola con los cinco signos mensurales consecutivamente⁶⁵. El orden en el que estos se han de aplicar se halla con el círculo de la derecha: debe ser el que se hace al persignarse. El trazo de la cruz sobre el cuerpo es el signo que permite la solución, por lo que los enemigos de esta no esclarecerán el acertijo.



Fig. 14. Enigma que se declara con la señal de la Cruz (Pedro Cerone, *El Melopeo* p. 1113)

Hay otro canon original del autor bergamasco en forma de cruz. Es el enigma número XX (pp. 1095-1097) en el que las técnicas de inversión y retrogradación vuelven a constituir la clave (fig. 15). La obra, sin texto, está escrita a tres voces; la parte del *altus* está en el madero horizontal y ha de leerse primero de izquierda a derecha y seguidamente en sentido retrógrado. En la parte inferior hay secciones de pentagrama que forman una pequeña peana y que son los comienzos del tenor (los fragmentos de la izquierda) y el bajo (los de la derecha en sentido retrógrado); posteriormente ambas voces se juntan en el pie y a partir de ahí comparten el brazo largo de la cruz, que han de leer en sentido ascendente, el tenor desde el lado izquierdo y el bajo desde el derecho, de modo que en esta parte las dos voces están en espejo⁶⁶.

Las posiciones de las claves y signos de tiempo al comienzo/ final de los pentagramas, la colocación del nombre de las voces que, cuando han de ir en sentido contrario se escriben también con las letras ordenadas de derecha a izquierda (*SUTLA* y *SUXAB* aparecen en los correspondientes extremos de la derecha) y, análogamente las palabras *Vado* (*Voy*) y *oineV* (*ogneV*), situadas a ambos lados del travesaño de la cruz, constituyen datos más que suficientes para la resolución. El hecho de que Cerone no añada lema ni cita alguna puede ser un síntoma de lo habitual que era asociar estos procedimientos compositivos al símbolo de la cruz, como venimos viendo reiteradamente.

⁶⁵ Recuérdese que en esta notación el cambio de signo altera tanto el valor “absoluto” de cada figura como las relaciones de duración existentes entre unas y otras, de modo que hay diferencias sustanciales en las repeticiones. Quizá el más conocido caso de utilización de esta técnica transformación mensural se de en el segundo *Agnus* de la misa *L’homme armé super voces musicales* de Josquin.

⁶⁶ Dado que los silencios de mínima vistos en inversión se convierten en silencios de semibreve y viceversa Cerone avisa de que “las pausas en el Baxo se consideran lo que valen (como en el Tenor) y no lo que parecen”.



Fig. 15. *Enigma de la Cruz* (Pedro Cerone, *El Melopeo* p. 1096)

Más adelante Cerone incluye también el canon *Per signum crucis* de Adam Gumpelzhaimer, que vimos anteriormente (pp. 1130-1131). Es el “enigma con otra diferente cruz”, número XXXXIII en el que indica:

Un Compositor moderno hecho tiene la invención que aquí vemos y es a seys voces q[ue] dos de ellas cantan en el madero principal, dos en el atravessado y dos en el título. (*El Melopeo*... p. 1131).

Es significativo que Cerone no dé el nombre del autor, cuando sin embargo sí lo hace en el resto de cánones que no son suyos, por lo que es posible que la obra le hubiera llegado a través de algún grabado suelto en el que no aparecieran más que las iniciales⁶⁷. La imagen del *Melopeo* es mucho más simple que la del grabado que incluimos en la figura 14. Sólo aparece el canon de la cruz, no el de los evangelistas, desprovisto además de toda cita o imagen que no sea estrictamente necesaria para la resolución.

⁶⁷ Aparte de los diferentes tratados donde fue impresa, la obra pervive en grabados en madera y cobre a así como en varios *alba amicorum* SCHILTZ, Katelijne (2012). “Visual pictorialism...” p. 210.

Finalmente, el más artificioso de estos cánones del *Melopeo* es una obra del ya mencionado Ghiselin Danckerts, que Cerone fecha en 1549 (pp. 1138-1139)⁶⁸. El título indica que es un enigma que tiene dos resoluciones posibles (“Enigma doblado en otra diferente forma de cruz”) y el texto es el de la antifona *Crucem sanctam subiit* (fig. 16).

Nos hallamos ante un canon con dos *duces* que forman la cruz; el *comes* correspondiente a cada uno de ellos es su retrógrado inverso, de modo que es una pieza “de mesa” en la que cada una de las voces ha de colocarse en uno de los lados del papel para poder leer su parte. Lo más artificioso es que en la otra solución posible cada voz ha de hacer la retrogradación de la línea que le correspondía en el primer canon. Además, a cada uno de los cánones se le pueden añadir “si placet” dos voces más, que están escritas en los cuatro cuarteles que marcan los pentagramas.

De nuevo tenemos el símbolo religioso como un sistema de ejes de simetría que engendra las soluciones. El lema que permite resolver el enigma así lo anuncia haciendo referencia también a los puntos cardinales, a los confines del mundo que la cruz simboliza y que han de permutarse para poder resolver el enigma: “Hoc signo vincent, si calcem a vertice vertent, ortus et occasus, septentrio meridiesque” (Vencerán con este signo si el orto y el ocaso, el norte y el sur vuelven el talón hacia la cabeza)

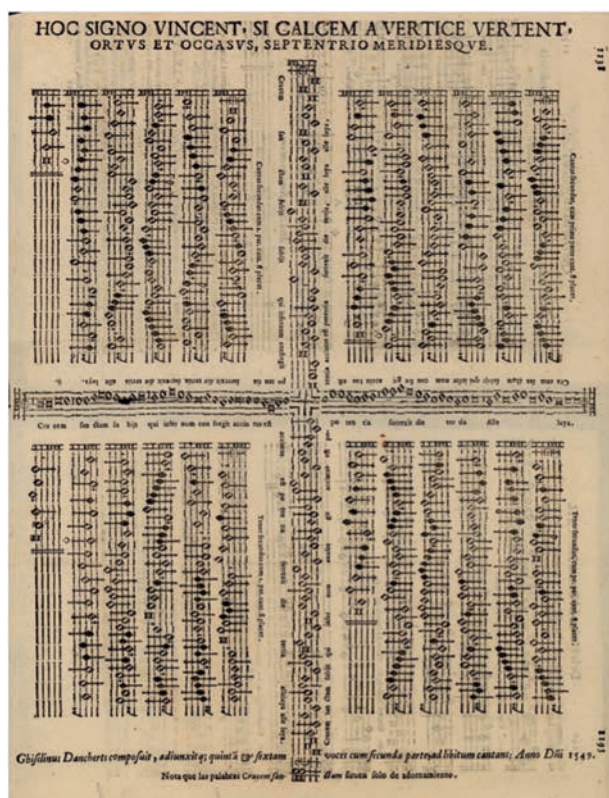


Fig. 16. Enigma doblado en otra diferente forma de Cruz (El *Melopeo* pp. 1138-1139)

68 Puede verse una transcripción en JAS, Eric ed. (2001). *Ghiselin Danckerts...*

Evidentemente la rápida revisión que hemos realizado no es exhaustiva, pero sí representativa de un modelo concreto de emblema en el que la cruz es simultáneamente imagen simbólica y música. Como hemos visto, lo habitual es que, de haber un texto asociado a las melodías, este tenga que ver con la liturgia de las dos festividades dedicadas específicamente a la cruz o de la *adoratio crucis* del viernes santo. Pero no son infrecuentes las obras carentes de texto, puesto que en buena medida, a pesar de estar escritas entre mediados del XVI y las primeras décadas del XVII, no parece que estas piezas musicales tengan un carácter funcional (con excepción quizá de los ejemplos de Senfl), sino que más bien van dirigidas al ingenio del lector.

En las distintas lecturas y utilizaciones de la cruz en estas obras queda patente la conexión entre su geometría y las técnicas compositivas utilizadas: predominan los cánones con dos *duces* y los recursos derivados de las transformaciones simétricas de la línea melódica, es decir, retrogradaciones e inversiones. La cruz en estos casos tiene también una dimensión espacial; representa una trayectoria, una orientación. Es la imagen de un orbe distribuido y ordenado: naciente y poniente, boreal y austral.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AARON, Pietro y FLAMINIO, Giovanni Antonio (1616). *Libri tres de institutione harmonica*. Bologna: Benedetto di Ettore.
- ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. Augsburgo: Heinrich Steyner (1531).
- ALCIATO, Andrea (1549): *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas*. Lyon: Guillermo Rovilio.
- ALCIATO, Andrea (1621) *Emblemata cum comentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis, & Notis Laurentii Pignorii Patavini*. Padua: Petrum Paulum Tozzium.
- AMBROSIUS WILPHLINGSEDER (1563) *Erotemata musices practicae, continentia praecipuas eius artis praereptionis, in gratiam et usum studiosae iuventutis*. Nuremberg: Christophorus Heussler.
- ANTÓN, Beatriz (2002). “Emblemática y didáctica del latín. *Insignis pietate Ciconia*”. *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 2, pp. 199-233.
- ARIAS, Enrique Alberto (1989). “Cerone and his enigmas”. *Anuario Musical* 44. pp. 85-114.
- ARIAS, Enrique Alberto (2003). “Cerone as historian”. *Anuario Musical* 58. pp. 87-110.
- BLACKBURN, Bonnie J. (2012). “The Corruption of One is the Generation of the Other: Interpreting Canonic Riddles” *Journal of the Alamire Foundation*, 4, pp. 182-203.
- BLACKBURN, Bonnie, J.; Holford-Strenvers, Leofranc (2002). “Juno’s four grievances: the taste for the Antique in canonic inscriptions. En Ulrich Konrad (ed.) *Musikalische Quellen. Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Vadenloeck & Ruprecht, pp. 159-174.
- BLOXAM, M. Jennifer; FILOCAMO, Gioia; HOLFORD-STREVENES, Leofranc (ed.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout: Brepols,
- BORJA, Juan de (1581). *Empresas morales a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe nuestro señor dirigidas*. Praga: Jorge Negrin.
- BROWN, Howard Mayer ed. (1983). *A florentine chansonnier from the time of Lorenzo The Magnificent*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- BURMEISTER, Joachim (1606). *Musica poetica Definitionibus Et Divisionibus Breviter Delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praereptionum instar sunoptikωζ addita, edita studio & opera*. Rostochii: Stephanus Myliander
- CERONE, Pedro (1613). *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Músico ha menester saber*. Nápoles: Iuan Bausista Gargano y Lucrecio Nucci.

- CRUMB, George (1972). *Makrokosmos, Volume I, for Amplified Piano*. C.F. Peters Corp.
- CRUMB, George (1973). *Makrokosmos, Volume II, for Amplified Piano*. C.F. Peters Corp.
- EGIDO, Aurora (2014). *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*. Barcelona: Acantilado.
- FABER, Heinrich (1550). *Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quàm breuissime continens*. Nuremberg: Iohannis Montani, et Ulrici Neuber.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana; MOSCA, Julián (2010). “Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro «Tractado de la Música Theórica y Práctica», Libro 22. Los enigmas musicales”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n° 24, pp. 319-371.
- FINCK, Hermann (1556). *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum, et canonum, iudicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*. Witemberg: Haeredum Gregorii Rhauu.
- GALILEI, Vincenzo (1581). *Dialogo della Musica antica et della moderna*. Florencia, Giorgio Marescotti.
- GARDINER, John Elliot (2013). *Bach, Music in the Castle of Heaven*. N. York: Alfred A. Knopf.
- GOLDARAZ, Javier (1993). “A propósito de un canon enigmático de Ramos de Pareja”. *Endoxa: Series Filosóficas*, n° 1, Madrid, pp. 195-217.
- GRACIÁN, Baltasar (1648). *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués.
- Gumpelzhaimer, Adam (1595). *Compendium Musicae Latino-Gerrmanicum*. Augsburgo: Valentini Schoenigi.
- HAMM, Charles (coord.) (1979-1988). *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*. Renaissance Manuscript Studies. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag.
- JAS, Eric ed. (2001). *Ghiselin Danckerts, The vocal Works*. Middelburg: Koninlijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2000). “Los libros de emblemas como «tesoros» de erudición y auxiliares de la «inventio»”. En Zafra, Rafael y Azanza, José Javier: *Emblemática áurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Akal, pp. 263-279.
- MAESSENS, Pieter (1555). *Novem utiles et piae orationis dominicae expositiones, quibus accesserunt et aliae quaedam eiusdem precationes. Adiectae sunt praeterea quaedam meditationes salutationis angelicae: omnia in ordinem ex orthodoxis ecclesiasticis scriptoribus*. Augsburgo: Valentinum Ottmar.
- MAESSENS, Pieter (1556). *Piae, et breues orationis Dominicae Declarationes, in numero septenario, nouem Expositionibus, et totidem Precationibus, comprehensae: quibus accesserunt Angelicae salutationis meditationes*. Augsburgo: Valentinum Ottmar.
- MASPERO, Giulio (2006). “El Espíritu, la Cruz y la Unidad: συνδῶ, σῶνδεσμος y συνδετικῶς en Gregorio de Nisa”. *Scripta Theologica* 38, pp. 445-471.
- MAYR, Otto ed. (1909). *Adam Gumpelzhaimer. Ausgewählte Werke*. Denkmäler der Tonkunst in Bayern X.2, Leipzig.
- MIOLI, Piero ed. (2008). *L'idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770*. Bolonia: Forni.
- MORLEY, Thomas (1597). *A plaine and easie Introduction to practicall Musicke set downe in forme of a dialogue: Divided into three parts*. Londres: Peter Short.
- PODIO, Guillermo de (1495). *Ars Musicorum*. Valencia: Jacobi de Villa.
- RABANUS, Maurus (1503). *De Laudibus sancte Crucis opus, erudicione versu prosaque mirificum*. Forchheim: Thome Anshelmi.
- REY, Pepe (2011). “Valores simbólicos del laúd: I El placer”. En *Veterodoxia* (<http://www.veterodoxia.es/2011/12/valores-simbolicos-del-laud/>).

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2003). "El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española". *Edad de oro*, vol. 22, pp. 373-423.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2007). "El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín". *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2009). *Los emblemas musicales de Juan del Vado*. Madrid: Los Siglos de Oro.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Forma, pp. 141-142.
- SCHILTZ, Katelijne (2003). "La storia di un'iscrizione canonica tra Cinquecento e inizio Seicento: il caso di «Ad te, domine, levavi animam meam» di Philippus de Monte (1574)". *Rivista italiana di musicologia*, vol. 38, n° 3, pp. 227-256.
- SCHILTZ, Katelijne (2009). "Through the Looking-Glass: Pietro Cerone's *Enigma del espejo*". En: BLOXAM, M. Jennifer; FILOCAMO, Gioia; HOLFORD-STREVEENS, Leofranc (ed.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout: Brepols, pp. 627-635.
- SCHILTZ, Katelijne (2012). "Visual pictorialism in Renaissance Musical Riddles". *Journal of the Alamire Foundation*, 4, pp. 204-221.
- STEVENSON, Robert (rev.) (1971). "El Mellopeo Tractado de Musica Theorica y Practica by Pedro Cerone". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 3, pp. 477-485.
- SWIFT, Jonathan (1726). *Travels into several Remote Nations of the World*. Londres: Benjamin J. Motte.
- SWIFT, Jonathan (1727-28). *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen in unterschiedliche entfernte und unbekandte Länder*. Christoph Gottlieb Wend (traductor). Hamburgo: Thomas von Wierungs Erben.
- TELEMANN, Georg Philipp (1728). *Der getreue Music Meister*. Hamburgo: [ignoto].
- TERNI, Clemente (ed.) (1983). *Música práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*. Madrid: Joyas Bibliográficas
- ULRICH, Konrad ed. (2002). *Musikalische Quellen. Queller zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*. Göttingen: Vadenloeck & Ruprech.
- UREÑA BRACERO, Jesús (2001). "Alciato y el poder de la palabra: poesía retórica y jeroglíficos". *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 437-451.
- VERDI, Luigi (2008). "I canoni di Giovanni Battista Martini". En Mioli, Piero (ed.) *L'idillio di Amadeus. Musica, arte e società a Bologna attorno alla luminosa permanenza di Mozart nel 1770*. Bologna: Forni, pp. 81-183.
- VICENTINO, Nicolo (1555). *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*. Roma: Antonio Barre.
- WESSELY, Othmar; EBYL, Martin (1995). *Petrus Maessens: Samtliche Werke*. Denkmäler der Tonkunst in österreich, 149. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstal.
- WESTGEEST, Hans (1986). "Ghiselin Danckerts' «Ave Maris Stella»: The Riddle Canon Solved". *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 46, pp. 66-79.
- YOUENS, Laura (1992). "Forgotten puzzles: Canons by Pieter Maessens". *Revue belge de Musicologie*. Vol. 46, pp. 81-144.
- ZARLINO, Gioseffo (1562). *Le Institutione Harmoniche*. Venecia: Francesco Senese.
- ZOHN, Steven (2008). *Music for a mixed taste. Style Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. N. York: Oxford University Press.