



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO



*ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA*

**PABLO NASSARRE (1650-1730):**  
**APROXIMACIONES A LA ENSEÑANZA DE**  
**LA MÚSICA EN EL CONTEXTO HISPÁNICO**  
**DEL SIGLO XVII.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA – EDUCACIÓN MUSICAL

PRESENTA:

*Joaquín Sergio Cerrillo Becerra.*

Tutor: Dr. Gustavo Delgado Parra.

Asesora del Recital Público: Dra. Ofelia Gómez Castellanos.

*Jurado: Dr. Miguel Arturo Valenzuela Remolina, Presidente; Dr. Gustavo Delgado Parra, Secretario; Mtra. Patricia Martínez Valencia, Vocal; Mtro. Rufino Montero Gutiérrez, Suplente; Dra. Ofelia Gómez Castellanos, Suplente.*

---

**CIUDAD DE MÉXICO, Año de 2014.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

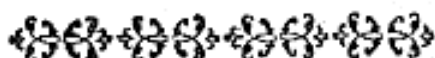
*A mis amados padres Joaquín Cerrillo Ruvalcaba y María Guadalupe Lucía Becerra Escobedo, por su amor y entrega, por su ejemplo de abnegación y servicio, porque estoy orgulloso de ellos, porque de ellos he recibido mucho de lo bueno que yo soy, y porque sin su formación espiritual y humana todo saber académico carece de valor. A toda mi familia por su apoyo y amor. Al Dr. Gustavo Delgado Parra y la Dra. Ofelia Gómez Castellanos: mis maestros de la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano (AMMAO) por su invaluable ejemplo y enseñanzas durante todos estos años, su compromiso con la enseñanza de la música y con la conservación del patrimonio nacional, así como por su apoyo incondicional para llevar a buen término este proyecto. A la Mtra. Patricia Martínez Valencia por sus valiosas enseñanzas así como por su amistad. Al Dr. Arturo Valenzuela por su incalculable ejemplo, así como por sus valiosas correcciones para la versión definitiva de este trabajo. Al Mtro. Rufino Montero por su fervorosa entrega a la enseñanza de la música. A mis numerosos maestros y profesores en la Escuela Nacional de Música: Luis Ariel Waller, Ethel González Horta, Denia Díaz, Pedro Cisneros, Miguel Zenker, Samuel Pascoe, Martha Gómez Gama, y mi amada maestra Dulce María Sortibrán, entre otros que por ser una enormidad no hay espacio en papel para escribirlos, pero cuyas enseñanzas atesoro. A mis maestros del Curso Internacional de Música Antigua de Daroca: Martin Schmidt y Vasco Negreiros. A mis amigos y secuaces de la Escuela Nacional de Música por su complicidad durante todos mis estudios. A la Dra. Silvia Salgado, quien amablemente me proporcionó las fotografías de la Declaración de la Missa. A José Daniel Asseo, del IISUE, por su valiosa ayuda en la adquisición de material bibliográfico y sus comentarios eruditos. A mis alumnas y amigas de la Congregación de Dominicas de Santo Tomás de Aquino. Al maestro José Antonio Rumoroso, por su leal amistad y compromiso sincero con la música religiosa. Al Padre Andrés Enrique Sánchez, por su apoyo moral y espiritual desde Roma. A mis Cantores Antiguos: Carlos Prado, Alejandro Lemus, y Rafael Leyva, por su voz, su amistad, su apoyo y compromiso en proyectos musicales que requieren de una gran dosis de locura.*

*Durante la realización de esta tesis disfruté de una beca Conacyt gracias al Proyecto número 153109, 'Catálogos de los Papeles de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México'.*

*Nada de esto hubiera sido posible si Dios no hubiera puesto en mi camino a un grandioso y experto artesano, la prueba fehaciente de todo lo que aquí escribo sobre la enseñanza gremial, la transmisión artesanal, el mester-misterio, y otras numerosas cosas que no alcanzaría a enumerar aquí, y que son características de una formación profundamente amorosa y humana. El taller de Maese Armando Gómez Castillo: el Coro Alpha Nova del Instituto Politécnico Nacional, escuela en la que me declaro felizmente instruido, y donde pareciera que hace cientos de años empezó a escribirse esta tesis. A mi venerado Maestro doy las gracias, y junto con él a todos mis condiscípulos: nuestros maestros adjuntos, laborantes, mancebos y aprendices, entre quienes he encontrado, además, numerosas amistades de incalculable valor humano.*

# AL SANTISSIMO NIÑO IESVS,

Y A SU MADRE, LA EMPERATRIZ  
de los Cielos, MARIA Virgen: amparo seguro,  
y efficacissima aduocata de los pecadores.



VNQUE soy vilissimo (pues polvo soy y ceniza) confiado en la vuestra infinita bondad, vengo à presentar esta obra, à vos benignissimo Hazedor mio; à vos la dedico, dulcissimo Redemptor mio; y à vos la offrezco, muy amable Bienhechor mio: y assimesmo à vuestra santissima Madre, la Emperatriz de los Cielos, y Reyna de los Angeles. Y à hazer esto, me mueuo por muchas causas, pero principalmente por no me dexar vencer en gratitud de vn pequeño hilo de hierua, (criatura tan imperfecta y vil;) pues considero, que naturalmente procura reconoceros por su legitimo Hazedor; alçando cada año en señal de reconocimiento vna pequeña flor hazia el Cielo; vuestra eterna morada y residencia. De aqui es, (dulgissimo IESVS y Redemptor mio,) que siendo yo obra de vuestras manos; conociendo auer recebido mas gracias de la vuestra piedad, que no son los momentos del tiempo de mi vida; viendome encubierto y rodeado de vuestros fauores, llouidos sobre mi, vuestro sieruo inutil: veniendo (digo) en conocimiento de mi mesmo, y acordandome de no auer jamas mostrado señal de gratitud à vn tan grande Bienhechor mio, con mucha y no poca verguença, lleno de confusion, y con la cara inclinada en tierra, al presente os offrezco y dedico esta obra. Pues (dulgissimo Niño y Señor mio IESV CHRISTO,) supplico humilmente V. D. M. accepteys este pequeño seruicio en señal de lo mucho, que os deuo: confiado, que tan bien acceptareys los dos cornados del que mas no puede ofrecer, como los grandes seruicios de los poderosos. Y que assi como en el postrer dia de vuestra vida, estando padeciendo en la Cruz, dixistes à vuestra Santissima Madre: *Mulier ecce Filius tuus:* y luego dixistes al Discipulo: *Ecce Mater tua:* assi tengays por bien, que à esta bendita Señora sea yo encomendado, y le tenga siempre amor y reuerencia de hijo à madre. Y à vos, ò Virgen sin manzilla, consuelo de los angustiados, y entercessora de los pecadores, vengo à supplicaros rogueys a vuestro amantissimo Hijo, que por su bondad y misericordia, me perdone lo que contra su voluntad y mandamiento hize. A vos, ò amorosa MARIA, vengo à rogaros affectuosamente, como Reyna de los Angeles y Madre del Señor de todos, tengays por bien alcançar copiosos dones y gracias à este sieruo suyo, que està en esta valle de lagrimas; y me seays abogada en todo lugar y tiempo: y en la hora de mi muerte, me defendays de las assechanças del Demonio, para que mi alma pueda yr a gozar libremente de vuestra presencia santissima, con el Padre, y el Hijo, y el Espiritu sancto. Amen.

**Pablo Nassarre (1650-1730): Aproximaciones a la enseñanza de la música en el  
contexto hispánico del siglo XVII**

**Índice**

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. Biografía de Pablo de Nasarre y su Contexto Histórico</b>	<b>9</b>
1.1 La Sociedad Aragonesa del siglo XVII	13
1.2 Formación: en la Escuela de Daroca, bajo la guía de Pablo Bruna	19
1.3 Análisis del contexto sociopedagógico de Pablo Nasarre	26
1.3.1 El contexto del aprendizaje artesanal	28
1.3.2 Pedagogía en la Escuela de Daroca	36
<b>Capítulo 2. Los Tratados de Pablo Nasarre</b>	<b>46</b>
2.1 Los <i>Fragmentos Músicos</i>	47
2.1.1 Primer tratado	53
2.1.2 Segundo tratado	57
2.1.3 Tercer tratado	58
2.1.4 Cuarto tratado	58
2.2 La <i>Escuela Música</i>	61
2.2.1 El Libro Cuarto de la Segunda Parte de la Escuela Música	64
2.2.1.1 <i>De la obligación que tienen los Maestros de Capilla en cuanto a su oficio; y de la de los demás maestros que enseñan música.</i>	65
2.2.1.2 <i>De la disposición y orden que deben tener los Maestros de música en enseñar, así a cantar como a componer.</i>	68
2.2.1.3 <i>Del modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar a componer a los que solo aprenden por diversión y de algunas otras circunstancias que han de tener para ser buenos Compositores y obligaciones que pertenecen a su oficio.</i>	72
2.2.1.4 <i>Cómo una de las partes importantes que ha de tener un Maestro de Capilla es el saber regir y de las circunstancias</i>	

<i>que son necesarias para adiestrarse en ello.</i>	<b>73</b>
<b>2.2.1.5</b> <i>Explicación de las reglas más importantes que han de hacer observar los Maestros de Órgano a los que enseñan en los principios.</i>	<b>74</b>
<b>2.2.1.6</b> <i>De Quatro Condiciones que han de tener los que estudian Órgano, sobre que se dan muchos documentos importantes.</i>	<b>75</b>
<b>2.2.1.7</b> <i>Del orden que se ha de guardar en la ejecución de la música en el Órgano, así en el saber ejecutar como en el acto.</i>	<b>78</b>
<b>2.2.1.8</b> <i>De lo mucho que conviene que los Organistas tengan perfecta inteligencia de la música, para ponerla en práctica con propiedad en el Órgano, y por otras razones.</i>	<b>79</b>
<b>2.2.1.9</b> <i>De la obligación que tienen de pulsar con primor el Órgano los Organistas Compositores, y del orden que han de guardar en el acompañar. Del orden que se ha de guardar en enseñar a los que no tienen vista, niñas para Religiosas, y a sujetos que aprenden por diversión.</i>	<b>79</b>
<b>2.2.1.10</b> <i>Del orden que se ha de guardar en los Exámenes de toda especie de Música.</i>	<b>83</b>
<b>Capítulo 3. Conclusiones</b>	<b>85</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>88</b>
<b>Anexos</b>	
I. Tabla de los capítulos que contiene la Primera Parte de la Escuela Música	<b>92</b>
II. Tabla de los capítulos que contiene la Segunda Parte de la Escuela Música	<b>96</b>
<b>Apéndice</b>	
<b>I. Programa del Recital Público</b>	<b>100</b>

## **PABLO NASSARRE (1650-1730):**

### **APROXIMACIONES A LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN EL CONTEXTO HISPÁNICO DEL SIGLO XVII**

#### **Introducción**

##### ***Justificación***

Pablo Nassarre, “Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza”, religioso franciscano de origen aragonés, ciego de nacimiento, destaca en la historia de la música hispánica por sus aportaciones trascendentales en el campo de la educación. Sus magnas obras *Fragmentos Músicos...*, y *Escuela Música Según la Práctica Moderna...*, publicadas entre 1683 y 1724, son una muestra no solamente de su saber enciclopédico, sino que reflejan el conocimiento teórico y práctico que requería un músico del contexto hispánico entre los siglos XVII y XVIII. La *Escuela Música* fue admirada y ampliamente usada durante todo el siglo XVIII ya que se convirtió en el fundamento formativo para presentar los exámenes de oposición convocados por las catedrales, conventos y templos importantes de España para alcanzar los puestos de maestro de capilla u organista.<sup>1</sup>

Nassarre recibió su formación musical primigenia en la famosa “Escuela de Daroca”, es decir, bajo la guía del organista Pablo Bruna, ciego como él, maestro de capilla e intérprete reconocido por su fama y prestigio. En el Convento de San Francisco de Zaragoza, donde pasó el resto de sus días como religioso, Pablo Nassarre fue célebre organista y maestro de música de numerosas generaciones; es así como se convirtió en un eslabón más de una cadena de músicos, organistas y maestros de capilla de origen aragonés que tuvieron una influencia decisiva en la historia de la música hispana.

La historia de la música en México está ligada indiscutiblemente a su pasado virreinal, pues la esfera de influencia del imperio cultural español es vital en el desarrollo de la música mexicana. Estudiar la obra de uno de los más grandes teóricos y pedagogos de la música española, nos permite acercarnos al contexto cultural en que estuvo inmersa la música mexicana durante casi trescientos años. Este acercamiento a la teoría musical y los métodos de enseñanza de la música de la época, nos permite comprender la forma de hacer y enseñar la música en el ámbito hispánico del siglo XVII.

##### ***Definición del problema***

Existe abundante información y muchas fuentes documentales históricas de la música de este periodo, sin embargo, desde el punto de vista de la historia de la educación musical o la didáctica de la música, hay muy poca información, debido al escaso interés que suscita en el

---

<sup>1</sup> NASARRE, Pablo. *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Edición práctica moderna*, Álvaro Zaldívar Gracia ed. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005, p. X.

educador musical estudiar el pasado. Sin embargo, como veremos, el estudio de la historia de la educación musical no es para nada inútil, sino que nos brinda una mayor perspectiva, no solamente sobre la función histórica de la música en nuestro contexto cultural, sino también sobre los métodos históricos para la enseñanza de la música, así como sobre otros modos de entender la realidad del aprendizaje que nos pueden brindar un panorama más amplio sobre nuestro quehacer.

Aunque en este contexto histórico no existe una sistematización rigurosa tanto de las bases epistemológicas como metodológicas que guían la educación musical, los conocimientos históricos sobre la vida y obra de Nasarre permiten sugerir la siguiente hipótesis: la obra pedagógica de Pablo Nasarre está sujeta a metodologías específicas de enseñanza preestablecidas y modos de hacer que podemos identificar en sus tratados y que son congruentes con el desarrollo de la educación occidental.

### ***Objetivos***

En la historia de la educación occidental podemos identificar el desarrollo de las teorías vigentes en la Europa del Renacimiento y del Barroco. Aunque las teorías que dan fundamento al pensamiento musical de esa época hunden sus raíces en la antigüedad clásica, podemos identificar la función de la música en la educación medieval como parte del *quadrivium*; como también tuvo su lugar en las reformas educativas del Renacimiento, donde la “búsqueda del método” es un problema intrínseco a los diversos cambios e innovaciones en la educación europea. Estos cambios y esta búsqueda de un “orden” en la educación son el contexto en medio del cual surge la pedagogía moderna. Y son también el contexto en el que está sumergida la educación formal en la época de Nasarre. El análisis pedagógico de su obra escrita nos brinda un acercamiento de primera mano a la enseñanza musical de esta época, sus contextos, problemáticas, y diferentes características.

La enseñanza gremial de las artes, de orígenes medievales, sirve como contexto sociopedagógico a la vida y obra de Nasarre. El objetivo general de la investigación será construir la figura de Pablo Nasarre como enseñante de música, y presentar un panorama general de su vida y obra, a partir de la investigación documental sobre su entorno sociopedagógico, así como de la información contenida en sus tratados. Este objetivo general se construye mediante de la búsqueda de los siguientes objetivos específicos:

- Identificar los elementos principales que puedan “definir” la labor educativa de Nasarre a partir de preguntas clave como las siguientes: ¿Cuáles son sus fundamentos? ¿Cuáles son las realidades a las que responden? ¿Cómo influye en su obra pedagógico-musical la formación que tuvo en el ya mencionado *gremio* de músicos aragoneses? ¿Cómo se da la enseñanza gremial en este contexto social de la música?
- Identificar elementos comunes de su labor educativa con la de sus coetáneos: ¿Cómo es su práctica de la enseñanza respecto de la formación recibida por él mismo? ¿Cuáles son los métodos para la enseñanza



de la música en su época? ¿Cuáles son los supuestos pedagógicos sobre los que se construía la enseñanza de este arte?

### ***Delimitación***

Tanto la biografía como la obra escrita de Nasarre son sumamente valiosas en el ámbito de diversos campos del conocimiento, sin embargo, los objetivos de esta investigación delimitan el estudio de su vida y obra al aspecto exclusivamente pedagógico. El estudio de la *Escuela Música*, en particular, se delimitará a los últimos 10 capítulos de su Segunda Parte, pues es ahí donde se concentran las ideas pedagógicas o fundamentos para la enseñanza de la música que guían el pensamiento de Pablo Nasarre.

### ***Estructura de la tesis***

Con base en todo lo descrito anteriormente, el primer capítulo de la tesis aborda el estudio de la vida de Pablo Nasarre. Por medio de la investigación documental se construye su biografía de la manera más completa posible, y se presenta el contexto histórico y social en el que se desenvuelve. También se aborda el contexto de la enseñanza gremial, que nos ayuda a entender los procesos de transmisión del conocimiento mediante los cuales Nasarre recibió su formación musical, que además dan origen a su pensamiento pedagógico y sustentan sus métodos didácticos.

El segundo capítulo es una presentación de sus publicaciones educativas. Se desglosa de manera general el contenido de los *Fragmentos Músicos* a la luz del pensamiento didáctico de Juan Amós Comenio. Por otra parte, en el estudio de la *Escuela Música* se presentan de manera sistemática sus ideas pedagógico-didácticas desglosadas punto por punto, las cuales han sido extraídas de los últimos diez capítulos de la Segunda Parte.

Los numerosos documentos de la época que forman parte de la bibliografía de esta investigación, incluyendo las obras de Nasarre, forman parte del dominio público, lo que me ha permitido tener acceso a ellos pues han sido digitalizados y puestos al alcance del público en general, a menos que se cite específicamente a un editor contemporáneo, en cuyo caso se trata de facsímiles. Este trabajo de investigación se apoya no solamente en mis estudios de Licenciatura en Música - Educación Musical, en cuyo plan de estudios (2009) encontré muchas motivaciones para desarrollar investigación; sino también en mis experiencias como estudiante del Curso Internacional de Música Antigua de Daroca (Zaragoza, Aragón), en sus ediciones XXXIII y XXXIV, donde tuve la fortuna de iniciar este trabajo.

**Nota.** Las citas tomadas directamente de los documentos de la época se hacen respetando la ortografía original, con excepción de la letra x en palabras que se pronuncian con j, en cuyo caso se utiliza la letra j, y de la letra f, que se escribe como s. También se exceptúa la acentuación, la cual se realiza según las normas modernas. Las citas de documentos de la época que se toman de autores modernos se escriben respetando las adaptaciones textuales hechas por dichos autores.

## CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍA DE PABLO DE NASARRE Y SU CONTEXTO HISTÓRICO.

La fecha de nacimiento de Nasarre es incierta; en el siglo XIX se dató hacia 1664, lo cual es cuestionable, porque significaría que tendría solo 19 años de edad cuando salió a la luz la primera edición de su obra *Fragmentos músicos* (1683).<sup>2</sup> La musicología moderna ha aproximado esta fecha hacia 1655,<sup>3</sup> o simplemente, hacia mediados del siglo XVII.<sup>4</sup> Su lugar de origen es igualmente incierto; mientras que tradicionalmente se le consideraba natural de Zaragoza, musicólogos como Siemens han sugerido que puede ser natural de la Villa de Daroca, puesto que estudió bajo la guía del organista Pablo Bruna.<sup>5</sup>

Todos los datos biográficos de los que tenemos certeza se obtienen de los diversos documentos que acompañan su obra teórica, así como los testimoniales de la época hallados en los archivos eclesiásticos. Fray Jerónimo García y Xargoyen, quien era superior de Pablo Nasarre en la época en la que se publicó la *Escuela música* (1724), dedicó esta obra a Manuel Pérez de Araciél, entonces arzobispo de Zaragoza. En dicha dedicatoria, queda constancia de que Pablo Nasarre era ciego de nacimiento.

**Un Hijo de mi gran Padre San Francisco, escribe esta Escuela Música, al que por Ciego desde la Cuna manuduce su Prelado à los Pies de V.S.I. negòle la naturaleza lo material de la vista, pero le supliò con tan clara inteligencia de la Música, que en sus Libros admirarà el Mundo repetida aquella maravilla del Sinai, quando intimando preceptos à los oídos, invirtieron las Potencias sus exercicios, y objetos; porque tuvieron tanta claridad las voces, que llegaron à verlas los ojos! (3) Es toda la vista de los Ciegos el Entendimiento, ò como dixo Cicéron y Cui vivere est cogitare. Y pasando la**

Dedicatoria de la *Escuela Música*, por fray Jerónimo García y Xargoyen, *fragmento*.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> CARRERAS, Juan José, "Nasarre, Pablo", en Emilio Casares, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 981-985.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> HOWELL, Almonte, CARRERAS, Juan José, "Nassarre [Nasarre], Pablo", en Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, pp. 43-44.

<sup>5</sup> CARRERAS, Juan José. Op Cit.

<sup>6</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Primera Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Manuel Román, 1724.

En la aprobación de los *Fragmentos músicos*, publicados en 1700, Diego Xaraba y Bruna, organista de la Real Capilla, consigna que: “el Padre Fray Pablo es discípulo de otro ilustrísimo Pablo Bruna, que por ser mi maestro, no se diga apasionado que lo que en la escritura el Apóstol fue en la música Pablo, de quien se verifica a la letra lo del Eclesiástico, *Similem sibi reliquit post se*,<sup>7</sup> dejando en mi condiscípulo el Padre Fray Pablo Nasarre un muy vivo y perfecto retrato de la ciencia que tuvo”.<sup>8</sup>

Profesó los votos perpetuos como religioso franciscano en el convento de San Francisco el Grande de Zaragoza, quizá hacia los 22 años de edad según sus más tempranos biógrafos, habiendo recibido previamente su formación musical, religiosa y sacerdotal en otro convento aragonés,<sup>9</sup> quizá el convento franciscano de Daroca, como veremos más adelante.

De lo que se tiene certeza es que tanto su profesión como su ordenación sacerdotal se dieron antes de 1683, año en que sale a la luz su humilde primera edición de los *Fragmentos músicos*. En esta época ya era organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza, lo que significa que si fechamos su muerte hacia 1730 (según la musicología moderna), ocupó el puesto de organista durante casi 50 años.

Como compositor gozó también de cierto prestigio; todavía en el siglo XIX se decía de él que: “escribió también diferentes obras de música de iglesia para voces con

---

<sup>7</sup> Hace referencia a Eclo 30,4 (Cap. 30 vers. 4 del Eclesiástico): *mortuus est pater illius et quasi non est mortuus similem enim reliquit sibi post se* (Vulgata), “murió su padre, y como si no hubiera muerto, pues dejó tras de sí un hombre igual que él”. Trad. de la Biblia de Jerusalén. La referencia es muy apropiada considerando que Pablo Bruna también era ciego.

<sup>8</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Edición práctica moderna*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005, p. 6.

<sup>9</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Anexo. Estudio General Introductorio de la Vida y Obra de Nasarre*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006, p. 75ss. Es una cita de: SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles, Tomo II*, Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull, 1880. “[Enero]. Día 11, 1664. Nace en Aragón el P. Fr. Pablo de Nasarre, religioso y organista del Convento de San Francisco el Grande de Zaragoza, recibiendo su educación musical y religiosa en otro convento del mismo reino. A los veintidós años profesó en el mencionado convento de Zaragoza, en donde pasó toda su vida...” Ya se mencionó que este año de nacimiento es muy poco probable, el mismo Saldoni justifica la datación de la efeméride diciendo “La hemos copiado del mismo documento que la de Morales (2 de enero, t. 1) y sin responsabilidad por nuestra parte”. Si acudimos al mencionado artículo dedicado a Cristóbal de Morales encontraremos que Saldoni dice “Esta fecha de nacimiento (...) se halla en los ‘Calendarios musicales’ del año 1859 y 1860, publicados en Barcelona por ‘Roberto’, y cuya fecha se halla también reproducida en ‘El Metrónomo’ del día 11 de enero de 1863, núm. 1, semanario musical que veía la luz pública en la expresada capital de Cataluña. Nosotros, sin embargo, y con nosotros varios biógrafos que nos han precedido, ignoramos por completo la auténtica data del nacimiento y muerte del insigne Morales...”

acompañamiento de violonchelo y contrabajo, de las cuales hemos visto algunas, y así mismo compuso varios versos para órgano...”.<sup>10</sup> En la actualidad sólo se conservan unas cuantas obras. Para órgano: un tiento a cuatro partido de mano derecha, y dos versos para el Sanctus, todo ello hallado en la catedral de Astorga, además de tres tocatas, una de ellas en estilo italiano, procedentes de la Biblioteca de Cataluña, junto con un villancico policoral: *Arde en incendio de Amor*.<sup>11</sup>

El prestigio y valor formativo de su publicación de 1683, dividida en 3 tratados y sin ejemplos musicales, hizo que fuera reeditada en Madrid en 1700 por José de Torres, organista principal de la Real Capilla,<sup>12</sup> esta vez dividida en 4 tratados, y con abundantes ejemplos musicales. En esta edición ya se cita constantemente la *Escuela Música*, como un trabajo cuyo autor espera que salga pronto a la luz, y que promete ser una obra referencial y enciclopédica.

Más de dos décadas después, en 1723, se publica el segundo volumen de la *Escuela Música*, mientras que en 1724 es publicado el primer volumen. La prisa por ver materializada su obra, debido quizá a su avanzada edad, condujo a Nasarre a encargarse cada volumen en una imprenta diferente; al estar sujeto el primer volumen a las siempre retardadas aprobaciones, tasas y licencias, es natural que haya sido publicado primero el segundo. Entrambos volúmenes suman más de mil páginas de conocimiento científico y musical en 8 tratados o “libros”, destinados respectivamente al sonido armónico, el canto llano, el canto de órgano (polifonía), las proporciones de los sonidos, las especies (intervalos) y su uso, el contrapunto, la composición, y finalmente las glosas, con una serie de advertencias a los compositores y a los maestros de capilla.<sup>13</sup>

En el primer volumen de esta obra, Joaquín Martínez de la Roca, organista de la Catedral de Toledo, en su carta de aprobación, se refiere a Fr. Pablo de Nasarre como “mi Venerado Maestro”, declarándose además, “felizmente instruido”:

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, la cita procede del mismo Saldoni.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>12</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos músicos, repartidos en cuatro tratados. En que se hallan reglas generales y muy necesarias para el Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición*. Madrid: Imprenta Real de Música, 1700.

<sup>13</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Primera Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Manuel Román, 1724.

NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Segunda Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Diego de Larumbe, 1723.

# APROBACION

De D. Joachin Martinez de la Roca, Organista  
de la Santa Iglesia Metropolitana, y Primada  
de las Españas de Toledo.

**H**E visto la Escuela Musica, que ha compuesto mi Venerado Maestro el Padre Fr. Pablo Nasarre, Religioso, y Organista del Real Convento de nuestro Seráfico Padre San Francisco de Zaragoza; ya se desvanece el concepto de cumplimiento, solo con dezir, que he leído toda la Obra con atencion, y gusto; pues siendo Escuela Musica, y su Autor Maestro mio, la estrecha obligacion de Discipulo amante empeñava toda mi atencion, para sacar de tan doctissima Escuela el aprovechamiento, con el gusto, que comunica su primerola enseñanza.

De la Escuela, de que, no sin vanidad me confieso felizmente instruido, me constituye la obligacion, y casualidad, no Censor, si solo Panegirista, sin que la critica malicia haga accidente de temeraria osadía el dezir su dictamen el Discipulo en las Obras de su Maestro; pues deviendo mi respeto à su inclinacion, y profunda ciencia, no solamente copiosas luzes de Musica, si tambien muchas confianzas en la conferencia de sus Obras, mi obligacion rendida, puede al atrevimiento desfigurarle el semblante, fino es ya, que la humildad del Autor aya querido ( permitiendome el juicio de su Obra) copiar imitaciones de la de el Maestro de las Gentes Pablo, que quito devieran

Aprobación de la *Escuela Música* por Joaquín Martínez de la Roca, fragmento.<sup>14</sup>

Esto nos da un testimonio sobre la actividad docente de nuestro autor, más allá de su obra didáctica impresa pues: “su cultura musical era tan basta que sus superiores le autorizaron abrir una escuela de armonía y contrapunto que ejerció un notable influjo entre los mejores compositores de su tiempo”.<sup>15</sup>

Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII, Juan Francisco de Sayas, organista de la Catedral de Tarazona, en su *Música canónica, motética y Sagrada* (Pamplona, 1761) se refiere también a Nasarre como “mi venerado maestro”. Aunque algunos autores afirman

<sup>14</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Primera Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Manuel Román, 1724.

<sup>15</sup> DIRECTORIO FRANCISCANO. *Pequeña Enciclopedia Franciscana*. En: [http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia\\_n.htm](http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia_n.htm). Fecha de última consulta: 6 de febrero de 2014.

que José de Torres y José de Elías fueron también sus discípulos, esto último no está documentado.<sup>16</sup>

La fecha de muerte de Nasarre es también una incógnita. Tradicionalmente se databa hacia 1724, pero eso ha quedado descartado una vez encontrado en la catedral de Sigüenza un informe del propio Nasarre que está fechado el 1 de septiembre de 1726. Dicho documento, junto con otros de la época, nos brinda información de primera mano sobre la actividad de Nasarre como experto asesor, a quien se acudía como autoridad en la materia. Esta autoridad académica de Nasarre sobrevivió después de su muerte, al convertirse la *Escuela Música* en el fundamento teórico para alcanzar los puestos de maestro de capilla u organista durante todo el siglo XVIII.<sup>17</sup>

Finalmente, la musicología moderna ha adoptado la datación de Latassa,<sup>18</sup> canónigo de finales del siglo XVII, quien en su *Biblioteca nueva de autores aragoneses*, cita el año de la muerte de Nassarre hacia 1730. La última impresión de dicha obra refiere además que: “sus muchos y aventajados discípulos le dieron en toda España particular estimación”.<sup>19</sup>

## 1.1 LA SOCIEDAD ARAGONESA DEL SIGLO XVII

Aragón es una región enclavada en el norte de España, limita al norte con Francia, al oriente con Cataluña y Valencia, al occidente con Castilla-La Mancha, Castilla y León, Navarra, y la Rioja. La región fue conquistada en el año 714 por los musulmanes y durante tres siglos perteneció al Califato de Córdoba, en el cual convivieron cristianos, conocidos como mozárabes, y musulmanes, bajo la hegemonía de éstos últimos, mientras que la

---

<sup>16</sup> CARRERAS, Juan José, *op. cit.*

<sup>17</sup> NASARRE, Pablo. *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Edición práctica moderna*, Álvaro Zaldívar Gracia ed. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005, p. X.

<sup>18</sup> LATASSA, Félix. *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta [1802]*. Pamplona: Joaquín de Domingo, 1798-1802. Las publicaciones de Latassa son el intento más antiguo de documentar la biografía y obra de todos los escritores aragoneses existentes desde el siglo XVI hasta 1802. Para llevar a cabo esta labor, Latassa rastreó diversos archivos y documentos de varios siglos, trabajo que le tomó muchos años por la dispersión de los documentos de las comunidades religiosas, y en el cual recorrió varias ciudades. Una sucinta biografía de este autor se puede encontrar en: LAMARCA LANGA, Genaro, “Félix Latassa. Apuntes biográficos”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 72 (1997), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 185-193.

<sup>19</sup> LATASSA, Félix, GÓMEZ URIEL, Miguel, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico, Tomo II H-P*, Zaragoza: Imprenta de Caristo Ariño, 1885, p. 386.

nobleza visigoda se refugió en los pirineos al norte de la península. En el año 1031 el Califato se desmembra en pequeños reinos o taifas, uno de los cuales es la taifa de *Saraqusta*, o Zaragoza, que finalmente fue conquistada en el año 1118 por el rey Alfonso I de Aragón, convirtiéndola en la capital del nuevo reino.<sup>20</sup>

La Corona de Aragón, en virtud de matrimonios y conquistas, en un par de siglos llegaría a incluir los territorios históricos de Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca, Nápoles, Sicilia, Córcega, y Cerdeña, además de territorios en Grecia durante un breve tiempo. Sin embargo, durante el paso de los siglos, el ascenso de la República de Venecia y finalmente la expansión del imperio Otomano propiciaron el fin del poder Aragonés en el mediterráneo, tanto desde el punto de vista territorial como del comercial. En 1469, con el matrimonio de los reyes católicos, se unen las coronas de Aragón y Castilla para crear la Corona de España, sin embargo, en la práctica, la hegemonía castellana en los asuntos de la corona significó para Aragón un estado de continua decadencia política.

El Aragón de los siglos XVI a XVIII tenía una escasa población que no correspondía con su extensión territorial, por lo que ésta se distribuía en pequeños núcleos rurales, debiendo considerar a Zaragoza como el único centro urbano propiamente dicho. Esto hacía de la agricultura y la ganadería las actividades fundamentales de la economía, definiendo al reino como un país rural y campesino.<sup>21</sup>

En 1610, Felipe III decretó la expulsión de los moriscos de todos los Reinos y Estados de la Corona de España, por lo cual 15 mil familias aragonesas fueron obligadas a abandonar la península, con lo que el campo y los riegos quedaron abandonados y arruinados, ocasionando escasez de alimentos, ya que los moriscos habían ocupado las tierras más fértiles del reino. Este estancamiento de la producción agraria se combina con la aparición de brotes regionales de peste durante todo el siglo, siendo especialmente mortífera la peste negra que causó estragos entre 1647 y 1652, y que tan solo en la ciudad

---

<sup>20</sup> Departamento de Industria, Comercio y Turismo del Gobierno de Aragón. *Arte Mudéjar en Aragón. Patrimonio Mundial*, p. 3.

<sup>21</sup> GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio. “Actividades Comerciales en Aragón en los siglos XVI-XVIII”, en CARRERAS ARES, Juan José et al., *Historia de Aragón II: Economía y Sociedad*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 149.

de Zaragoza, ocasionó la muerte de 7000 personas.<sup>22</sup> En este último brote de peste se calcula que Aragón debió perder entre una quinta y una cuarta parte de su población.<sup>23</sup>

La monarquía española puso su interés en acabar con todas aquellas referencias que recordaran el pasado del reino de Aragón. Los aragoneses se mostraron indiferentes ante la pérdida de libertades y derechos políticos pero se alzaron ante la situación social y económica que se creaba. En 1626, en la ciudad de Barbastro se reunieron las Cortes de Aragón, estallando la discordia entre la posición del rey y la de los aragoneses. Se impuso al reino de Aragón una carga de 144 mil libras anuales pagaderas durante quince años. Además, en 1641 la corona movilizó un poderoso ejército para someter al principado de Cataluña que reivindicaba su derecho de autonomía; esta contienda significó una grave carga sobre artesanos y campesinos por la imposición de donativos “voluntarios” para financiarla. La guerra supuso también un aumento de los males que aquejaban ya a la agricultura: confiscaciones de animales y carruajes durante largos periodos de tiempo, pérdida de mano de obra por la movilización de tropas, quema de campos de cultivo por parte del enemigo en la frontera franco-catalana, despoblaciones temporales de amplias zonas por temor a la invasión enemiga, etcétera.<sup>24</sup>

Había deudas crecientes en todas las entidades públicas y numerosos préstamos habían sido solicitados a la banca extranjera. Los países de la Corona de Aragón se vieron afectados durante todo este siglo por la decadencia del mundo comercial del mediterráneo, por lo que en medio de una desastrosa administración pública, los comerciantes y productores perdieron el control de la economía, mientras que la nobleza aumentaba su número mediante la concesión de títulos y dignidades a individuos acomodados y por los servicios prestados al monarca. Todo esto propició la polarización de la sociedad, aumentó el número de mendigos, y con el aumento de la pobreza entre las clases menos acomodadas, vino también el abandono de niños y el pillaje<sup>25</sup>. A finales del siglo XVII, el

---

<sup>22</sup> SÁNCHEZ MOLLEDO, José María. *Arbitristas Aragoneses de los Siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2009, p. 8.

<sup>23</sup> El Periódico de Aragón. *Gran Enciclopedia Aragonesa*. En: [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=5005](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=5005). Fecha de última consulta: 6 de febrero de 2014.

<sup>24</sup> SALAS AUSENS, José A. “Economía y población en la edad moderna”, en CARRERAS ARES, Juan José et al., *Historia de Aragón II: Economía y Sociedad*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 100-111.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ MOLLEDO, José María. *Arbitristas Aragoneses de los Siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2009, p. 9-10.



rey Carlos II seguía incrementando los impuestos para cubrir los gastos de las guerras en las que estaba involucrada España.

En septiembre de 1700, el rey Felipe V de Borbón fue jurado como nuevo rey de Aragón al tiempo que acataba los fueros aragoneses; los aragoneses volverían a ratificarlo como rey en 1702, pero en 1705 se alzarían en armas a favor de Carlos de Habsburgo. Victorioso Felipe V, inició una política de represión contra todos los traidores, por lo que en 1707 derogó los fueros de Aragón y suprimió las instituciones, este fue el final del reino de Aragón, que seguía sumido en una profunda crisis económica, caracterizada por la pobreza y el subdesarrollo, así como la persistencia y expansión del feudalismo, al verse los pequeños propietarios obligados a vender sus tierras a los grandes latifundistas.

A pesar de las circunstancias descritas, aparentemente adversas, la música en la sociedad aragonesa tuvo un papel fundamental, en especial la música sacra, que alcanzó niveles sorprendentes de desarrollo. La región ibérica se caracterizó por ser uno de los ejes más importantes de la Contrarreforma. De acuerdo con las doctrinas y disciplinas adoptadas en el Concilio de Trento (1545-1563), se revalorizaron en la Europa católica ciertas formas de piedad colectiva, consideradas una realidad de la Iglesia Universal siempre y cuando fueran controladas por el clero; al mismo tiempo una serie de místicos españoles del siglo XVI (Juan de Ávila, Teresa de Jesús, Pedro de Alcántara, Juan de la Cruz, Ignacio de Loyola, entre muchos otros) hicieron hincapié en la devoción personal, susceptible de desarrollarse en los diferentes estados de unión con Dios. Con estas reformas radicales, la asistencia obligatoria a misa los domingos y días festivos caracterizó por excelencia la pertenencia al catolicismo romano; en las fronteras del catolicismo, esto incluye a España, los que faltaban a ese deber se consideraban sospechosos de herejía, judaísmo, adhesión a las religiones reformadas, etcétera. Las doctrinas y nuevas normas de vida promovidas durante este periodo constituyeron un acontecimiento fundamental que modificó, en particular, la concepción que el individuo tenía de sí mismo y de su papel en la vida diaria de la sociedad.<sup>26</sup>

La cuestión de por qué en medio de una sociedad tan devastada floreció la música de forma tan extraordinaria, se explica mediante la teoría de los factores expresada por

---

<sup>26</sup> LEBRUN, Francois, “Las Reformas: devociones comunitarias y piedad personal”, en Philippe ARIÈS dir., *Historia de la Vida Privada. Vol. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 71-111.

Plejanov, que se puede resumir de la siguiente manera: “el papel que juega la música en un sistema social determinado, es decir, su función sociológica, ofrece posibilidades muy determinadas a su desarrollo interno técnico y estético, y también impone a este desarrollo límites igualmente muy determinados”.<sup>27</sup>

De este modo, el nivel técnico y las cualidades estilísticas de la música desarrollada en el Aragón del siglo XVII y principios del XVIII están marcados por el importante papel que tenía la religión en dicha sociedad. A pesar de la existencia de numerosos músicos seculares, los ejes centrales de la vida musical serán por excelencia los recintos de culto. La exigencia de la Iglesia de tener música de extraordinaria calidad repercutirá en el desarrollo de la música sacra en Aragón. En Zaragoza, por ejemplo, las oposiciones para el cargo de maestro de capilla de La Seo (catedral zaragozana) eran motivo para que los habitantes de la ciudad se congregaran en gran número en el templo a escuchar, lo que en no pocas ocasiones provocó disturbios. Diariamente, los maestros de capilla aragoneses daban clases de canto y contrapunto a las que asistían numerosos individuos que serían los próximos instrumentistas, cantores, y maestros de capilla de renombre.<sup>28</sup> Este es el contexto en el que Pablo Nasarre nace, vive y trabaja.



Ubicación de Aragón en la península Ibérica, imagen Sergio Cerrillo.

---

<sup>27</sup> BLAUKOPF, Kurt, *Sociología de la música: introducción a los conceptos fundamentales con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*, Madrid: Real Musical, 1988, p. 11.

<sup>28</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *Historia de la Música en Aragón. Siglos I-XVIII*, Zaragoza: Librería General, 1977, p. 51.



Mapa de Aragón.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> CARRERAS ARES, Juan José, et al., *op. cit.*, p. 5.

## 1.2 FORMACIÓN: EN LA ESCUELA DE DAROCA, BAJO LA GUÍA DE PABLO BRUNA.

Daroca es una pequeña población aragonesa localizada al suroeste de Aragón, perteneciente a la provincia de Zaragoza. Fue fundada en el siglo VIII por los conquistadores árabes, quizá sobre un poblado más antiguo de origen celtibérico.

Una vez tomada por Alfonso I el conquistador, en 1142 se convirtió en capital de un extenso territorio fronterizo, gracias al fuero otorgado por el rey Ramón Berenguer IV. La fama de la ciudad se acrecentó un siglo después, durante la conquista de Valencia a los moros por parte de los monarcas de Aragón.<sup>30</sup>

A principios del siglo XII la ciudad ya contaba con más de 4 mil habitantes, y a partir del siglo XV contaba, además, con diez iglesias, seis conventos, y varias decenas de palacios. Todo el conjunto estaba protegido por una muralla de más de cuatro kilómetros de largo, tres castillos, más de cien torreones, y varias puertas monumentales.<sup>31</sup>



Vista de la ciudad de Daroca en la actualidad. Fotografía: Sergio Cerrillo.

---

<sup>30</sup> Según la leyenda, el 23 de febrero de 1239 tropas cristianas procedentes de Daroca, Teruel y Calatayud se disponían a tomar el castillo de Chío. Como era costumbre, el capellán militar Mateo Martínez celebró una misa previa, consagrando seis hostias destinadas a la comunión de los seis capitanes al mando. Un inesperado ataque musulmán provocó que se suspendiera la ceremonia, por lo que las hostias se ocultaron en telas conocidas como “corporales”. Finalizada la contienda, en el paño aparecieron las hostias impresas en sangre. Estos corporales ensangrentados arribaron 12 días después a la ciudad de Daroca, a lomos de una mula, convirtiendo la ciudad en un importante centro de peregrinación durante varios siglos. Los corporales fueron destinados a ser resguardados en el templo parroquial de Santa María, que fue elevado a la categoría de Iglesia Colegial con el título de Santa María de los Corporales en el año de 1395.

<sup>31</sup> s.a. “Unas murallas para guardar Aragón”, En: *Daroca*, Daroca: Ayuntamiento de Daroca, p. 2.

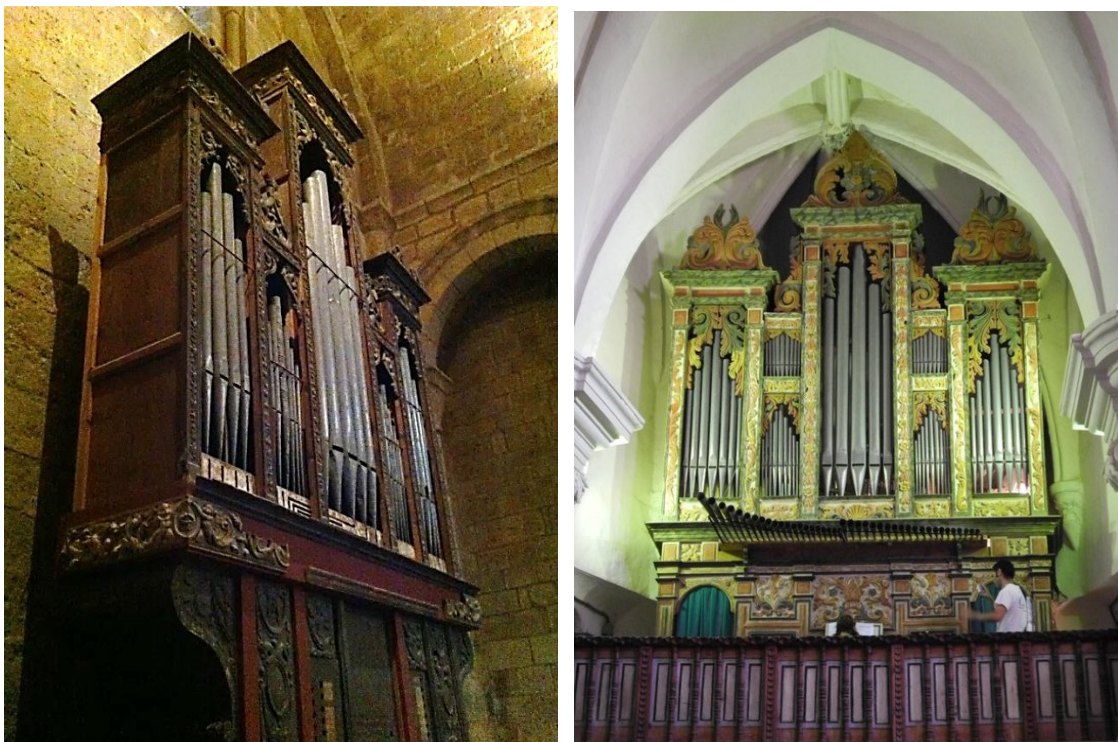
La vida musical de Daroca está ampliamente documentada. En el Archivo de la Colegiata de Daroca se conservan diversos folios sueltos, que contienen canto gregoriano en diversos tipos de notaciones que se pueden datar entre los siglos XI y XII<sup>32</sup>. El ábside del templo de San Miguel contiene una pintura gótica de mediados del siglo XIV, donde se puede observar la coronación de la Virgen María rodeada de una veintena de ángeles, de los cuales doce tocan instrumentos musicales, entre ellos un órgano portativo, un laúd, cornetas, y diversos tipos de salterios:



Ábside gótico de San Miguel, Daroca. Fotografía: Centro de Estudios de Jiloca.

---

<sup>32</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*, Daroca: Comisión de Fiestas del M. I. Ayuntamiento, 1979. p. 4.



Restos del órgano del templo de San Miguel (izq.) y órgano del templo de Santo Domingo (der.), Daroca. Fotografías: Sergio Cerrillo.

Existe constancia de la existencia de órganos en al menos 5 de las iglesias parroquiales de Daroca desde el siglo XIV, mientras que el centro de la vida musical de la ciudad era la Colegiata de Santa María, de cuya importante capilla de música poseemos información sobre sus numerosos miembros a partir del siglo XVI. Un catálogo de la misma época nos brinda información valiosa sobre la música que interpretaban los numerosos miembros de la capilla de música de la Colegiata: misas, motetes, magníficats, y otras obras de Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, y Tomás Luis de Victoria, además de salmos, salves, y villancicos polifónicos en castellano de autores desconocidos.<sup>33</sup>

Ya en el siglo XVII por un enfrentamiento de poca importancia con el Cabildo de la Colegiata, las restantes iglesias parroquiales de Daroca resolvieron tener Capilla de Músicos, lo cual en pocos días se formó.<sup>34</sup> Para que esto último haya sucedido en tan poco tiempo, es necesario que el ambiente musical de la ciudad haya sido extraordinario, como comprobaremos enseguida.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>34</sup> NÚÑEZ, Cristóbal, *Antigüedades de Daroca*, Zaragoza, 1691. Citado en CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*. Daroca: Comisión de Fiestas del M. I. Ayuntamiento, 1979. p 6.

**Pablo Bruna**, natural de Daroca, nació en 1611 según nos consta en su partida de bautismo (22-VI-1611). Una enfermedad padecida desde muy temprana edad le dejó ciego de manera definitiva. En enero de 1628, a los 16 años, fue requerido por el Cabildo de la Colegiata para ocupar la plaza de organista, proposición a la que su padre se negó por el bajo salario que representaba. El puesto, vacante por lo menos desde 1627, continuó así hasta 1631, fecha en que fue el mismo padre de Pablo Bruna quien lo propuso al Cabildo, pero solicitando un salario que “aunque el cabildo conoce la habilidad que su hijo tiene, es tanta la pobreza de la iglesia que no da lugar a grandes salarios”.<sup>35</sup> En marzo de ese año, el joven Pablo Bruna firma contrato con el Cabildo de la Colegiata por un salario de 60 escudos anuales, 4 cahíces de trigo, más 10 escudos anuales que le dará de su propio peculio el canónigo Alastruey.<sup>36</sup> Permanecerá en ese puesto hasta su muerte en 1679, ocupando además, desde 1669, el cargo de Maestro de Capilla.<sup>37</sup>

Desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a las investigaciones en torno a la figura de diversos músicos aragoneses, o de otros relacionados con ellos, ha podido identificarse una *Escuela* aragonesa de organistas, que tiene sus focos principales en la ciudad de Zaragoza pero sobre todo en Daroca, destacando de manera particular la figura del *Maestro* Pablo Bruna.<sup>38</sup> Un inventario del siglo XVII da cuenta de los numerosos libros de canto polifónico que se usaban para cantarse por la Capilla de Música de la Colegiata: Cristóbal de Morales, Palestrina, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Pedro de Escobar, Vicencio Lusitano, Jean Richafort, Jacquet, Sebastián López de Velasco, Melchor Robledo, además de la polifonía compuesta por los propios maestros de la capilla, y otras obras de autores desconocidos.<sup>39</sup>

Sobre la cantidad y calidad de músicos formados en Daroca hay numerosas constancias. Citaremos aquí a los posibles condiscípulos de Pablo Nasarre. Entre ellos es

---

<sup>35</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Historia de la Música en Aragón. (Siglos I a XVII)*. Zaragoza: Librería General, 1977. p. 123.

<sup>36</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, “Bruna”, en Emilio Casares ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 737-741.

<sup>37</sup> Evitaré aquí trazar una biografía completa de Pablo Bruna, sin embargo, a lo largo de este trabajo serán inevitables las referencias a su obra musical y su labor formativa.

<sup>38</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *op. cit.* p. 122. Resalto aquí los nombres de *escuela* y *maestro* que en este contexto tendrán una connotación artesanal.

<sup>39</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*. Daroca: Comisión de Fiestas del M. I. Ayuntamiento, 1979. p. 9.

imprescindible citar, en primer lugar, a **Diego Xaraba y Bruna**, sobrino del maestro Pablo. Nacido en 1650 en Daroca, al igual que su hermano Francisco, estudió con su tío. En 1669, a instancias de Pablo Bruna, el Cabildo de la Colegiata le otorgó la futura sucesión como organista de Santa María, puesto que jamás ocupó, ya que en 1674 lo encontramos en Zaragoza como músico de cámara del virrey de Aragón, Juan José de Austria; en junio de ese mismo año accede a la plaza de organista del Templo del Pilar de Zaragoza, compartiendo ambos puestos hasta 1677, año en que el rey Carlos II, de visita en Zaragoza admitió a Diego Xaraba sin examen alguno como organista de la Real Capilla. En esta institución permaneció hasta su muerte en 1716, donde además fue maestro de música de tres reinas y un príncipe.<sup>40</sup> Es preciso hacer notar que tenía solo 24 años cuando, ocupando ambos cargos de músico de cámara del Virrey, y organista del Pilar de Zaragoza, redacta la aprobación de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz.<sup>41</sup>

Su hermano **Francisco Xaraba y Bruna**, cuya fecha de nacimiento actualmente se desconoce, ocupó temporalmente el puesto de organista a la muerte de su tío, sin embargo, en 1680 aparece como organista de la Colegiata de la villa ducal de Pastrana sin haber hecho examen de oposición. En 1687 es admitido “por organista de la Capilla [Real] para los días ordinarios en que Su Majestad no sale a ella, y llega a ser amigo de [José de] Torres”.<sup>42</sup> Muere en 1690 en Pastrana.

**Miguel de Ambiola**, nacido en La Puebla de Albortón (Zaragoza), en 1666, se formó musicalmente en Daroca. Es notable que alcanzara el magisterio de capilla en la Colegiata a los 19 años, en 1685,<sup>43</sup> donde permaneció por un año antes de circular como maestro de las capillas de Lérida, Jaca, Zaragoza, las Descalzas Reales de Madrid, y concluir en Toledo.

Una lista de otros posibles condiscípulos de Nasarre es citada por Pedro Calahorra en su *Historia de la Música en Aragón*: Rafael Escuin, que también sería maestro de Capilla de la Colegiata de Daroca hasta su muerte en 1714; Jaime López, Andrés Estrada,

---

<sup>40</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *op. cit.*

<sup>41</sup> SANZ, Gaspar, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Zaragoza: por los herederos de Diego Dómer, 1674.

<sup>42</sup> JAMBOU, Luis, “Francisco Jaraba y Bruna: aproximación al estudio de la vida musical en la colegial de Pastrana en el siglo XVII”. En: *NASARRE: revista aragonesa de musicología*. Vol. 26 (2010). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2010, p 25-36.

<sup>43</sup> ALVAREZ ESCUDERO, Carmen María, *El Maestro Aragonés Miguel de Ambiola (1666-1733). Su contribución al barroco musical*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, p. 22.



Bartolomé Ferrer, Carlos Moliner, Carlos Belmonte, Antonio Cortés y Domingo Alegre, la trayectoria profesional de estos personajes se rastrea en la región de Teruel, al sur de Aragón, cuya Catedral poseía una capilla de música desde su fundación en 1577. En el mismo siglo, durante su primera mitad, tenemos constancia de varios personajes del ambiente musical aragonés posiblemente formados en Daroca, que llegaron a ser organistas titulares de la catedral de Valencia.<sup>44</sup>

La larga lista de músicos darocenses incluye también varias mujeres, entre ellas: Orosia Bruna, hermana de Pablo Bruna, monja del convento de dominicas de la ciudad, de quien tenemos noticia que también se dedicaba a la música ya que al morir Pablo Bruna éste le dejó en herencia “el arpa y la claviarpa”, así como “todos los papeles de música que yo tengo y se hallaren”. Y entre sus discípulos encontraremos a “la hija de Francisco Blasco” a quien Pablo Bruna heredó “los tientos que hay en un cuaderno”, María Josepha Hernández, “hija de Domingo Hernández”, quien heredó del ciego “un cuaderno de tientos, de los que el primero es el de las Letanías de la Virgen, y otros cuadernos que pareciere”, y Sabina Fernández, que le sucederá temporalmente como organista de la Colegiata de Santa María.<sup>45</sup>

Aun cuando el ya citado texto de Diego Xaraba nos informa que él y Nasarre fueron condiscípulos, no se ha hallado documentación alguna en las actas de la Colegiata que acredite la estancia de Nasarre en Daroca; esto podría deberse a varias razones. En primer lugar es importante mencionar que los discípulos conocidos de Bruna formaron parte de alguna u otra manera de la Capilla de Música de la Colegiata, o de las capillas musicales de las restantes 6 parroquias de la ciudad,<sup>46</sup> en 4 de las cuales el ciego Bruna ocupaba el puesto de organista titular asalariado desde 1639.<sup>47</sup> Para cubrir sus

---

<sup>44</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Historia de la Música en Aragón. (Siglos I a XVII)*. Zaragoza: Librería General, 1977. p. 88.

<sup>45</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*. Daroca: Comisión de Fiestas del M. I. Ayuntamiento, 1979, p. 5-7. Cfr. BRUNA, Pablo, *Obras completas para órgano*, 2ª edición, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993, p. 7.

<sup>46</sup> Para entonces, de las diez parroquias que había en la ciudad en el siglo XV, solo existían 7, incluida la Colegiata.

<sup>47</sup> Éste fue el modo con el que las autoridades de la Colegiata lograron retenerlo en Daroca para evitar que marchara al órgano del Pilar de Zaragoza, donde le habían ofrecido generosamente el puesto de organista.

responsabilidades en estas 4 parroquias Pablo Bruna envió a tocar a sus numerosos discípulos.<sup>48</sup>

El hecho es que había en la ciudad 7 conventos, uno de los cuales era el de los franciscanos. Anteriormente se citó que la hermana de Pablo Bruna, que también estuvo dedicada a la música, fue monja en el convento de dominicas de la misma ciudad. Y sabemos por las actas del Cabildo de la Colegiata, que frailes del convento de trinitarios tocaban ocasionalmente el órgano de la mencionada parroquia.<sup>49</sup> Ambas cuestiones nos permiten suponer la existencia, si no de capillas de música, por lo menos de un órgano en cada uno de los conventos.



Órgano de la Basílica de Santa María de los Corporales, Daroca. Fotografía: Sergio Cerrillo.

<sup>48</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *op. cit.*

<sup>49</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*. Daroca: Comisión de Fiestas del M. I. Ayuntamiento, 1979. p. 5. Debido a la desamortización de bienes eclesiásticos y diversas guerras civiles en España, es sumamente difícil, sino imposible, encontrar información documental sobre los conventos de la ciudad. El mismo problema presenta el convento franciscano de Zaragoza, donde Pablo Nasarre vivió y trabajó. Por ello, como se mencionó en el perfil biográfico de Nasarre, toda la información se construye con base en supuestos, a partir de la información que nos brindan los escasos testimonios documentales sobre su obra escrita.

Comparto la teoría de Pedro Calahorra<sup>50</sup> de que Nasarre formaba parte del convento de franciscanos de Daroca cuando estudió bajo la guía de Pablo Bruna, es por ello que no aparece en las listas de cantores de coro, mozos, ministriles o cualesquiera otros discípulos o músicos relacionados con la vida de la Colegiata.

Considerando la fama del ciego Pablo Bruna que se extendía más allá del reino de Aragón, es muy posible que siendo también Nasarre ciego haya sido conducido a estudiar con Bruna desde muy joven, ya sea por una natural inclinación a la música, o bien porque fue destinado a ello por sus superiores. Además, en este contexto, la formación musical se daba regularmente desde la infancia, como veremos más adelante; mientras que los extraordinarios detalles técnicos que nos da Nasarre en su *Escuela música* nos hacen pensar precisamente que tuvo experiencia musical formativa desde temprana edad, y el testimonio de Diego Xaraba verifica que fueron condiscípulos cercanos.

Por todo lo anterior, y considerando las afirmaciones de sus más tempranos biógrafos de que antes de su profesión en Zaragoza recibió su formación musical y religiosa en otro convento aragonés,<sup>51</sup> es muy seguro que haya formado parte del convento de franciscanos de Daroca cuando estudió bajo la guía de Pablo Bruna.

### **1.3 ANÁLISIS DEL CONTEXTO SOCIOPEDAGÓGICO DE PABLO NASARRE.**

El Aragón del siglo XVII, rural, pobre, afectado por una grave crisis económica, política y social, no es el ambiente más favorable para un ciego de nacimiento. El empobrecimiento de las clases más bajas propició el abandono de niños, surgiendo instituciones como los “albergues de pobres” que en muchos casos pretendieron utilizarlos como mano de obra barata.<sup>52</sup>

La ceguera fue siempre considerada como un impedimento perpetuo por las autoridades españolas y así fue transmitida a la sociedad. Un documento real de 1565 la equiparaba a la vejez o como algo sin solución, por lo que indicaba que en las poblaciones se dieran cédulas o permisos a todos aquellos que son “verdaderamente pobres” por ser ciegos o lisiados en sus cuerpos, para que pudieran libremente pedir limosna. Esta condición de excepcionalidad de los ciegos perduró incluso hasta el siglo XVIII, cuando

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> Ver nota 9.

<sup>52</sup> SÁNCHEZ MOLLEDO, José María, *op. cit.*, p. 10.

encontramos que los ciegos estaban excluidos de formar parte de hermandades y cofradías y, por ende, de su participación en grupos de mutualismo, pues la ceguera permanecía considerada como un impedimento perpetuo al momento de solicitar la inscripción ya que se interpretaba que por su condición de invalidez no podían satisfacer las cuotas establecidas para su entrada en ese tipo de organizaciones.<sup>53</sup>

En este contexto social, la entrada de Pablo Nasarre en la orden franciscana quizá se debió a una búsqueda de refugio para su condición de ceguera, no encontrando sus padres (hayan sido ricos o pobres) un mejor estado para él; quizá oyeron hablar de la fama del ciego de Daroca pero una condición de pobreza habría imposibilitado su envío a esa ciudad (este razonamiento descarta de manera definitiva la teoría de que Nasarre es darocense). El tratamiento de “padre” que se le da en los textos ya citados manifiesta que dentro de la orden franciscana Pablo Nasarre recibió el orden sacerdotal, lo que significa que a pesar de su condición de ceguera no fue destinado a desempeñar labores serviles propias de los frailes no sacerdotes.

Siendo franciscano, el oficio musical al que fue destinado (ya sea por elección propia o de sus superiores), más allá de una natural inclinación a la música, quizá fue elegido para hacer de él un miembro productivo de la comunidad de frailes. Esto tiene sustento en el sistema gremial de enseñanza, que analizaremos enseguida, pues el supuesto pedagógico más importante de este sistema “fue el concepto típicamente artesanal de que todo se podía aprender, incluso la genialidad, la pericia y otros requisitos del éxito”, es decir, el aprendizaje artesanal se fundamenta “en la abnegación, diligencia, espíritu de sacrificio y voluntad de aprender, y no en las propias cualidades”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> BURGOS BORDONAU, Ester, *Historia de la Enseñanza Musical para ciegos en España: 1830-1938*, Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles, 2004, p. 7-8.

<sup>54</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia del maestro artesano*, México: Centro de Estudios sobre la Universidad, 1994, pp. 186ss. Este supuesto pedagógico es vital para entender la mentalidad de la época respecto de las capacidades musicales: aunque se habla de excelencia, calidad, habilidad, etcétera, no existe en este contexto la sobrevaloración del genio y de la intuición efímera que serán producto de la mentalidad del romanticismo. La famosa frase de Bach “cualquiera que trabaje tanto como yo obtendrá los mismos resultados” es un manifiesto natural de este supuesto pedagógico. Es a partir del siglo XIX, en los conservatorios, donde se disolvió esta idea junto con otras de origen artesanal, como por ejemplo la noción del *secreto del oficio*; y con el triunfo del aristocrático desprecio por la humilde y constante aplicación, la pericia del músico ya no se considerará por la posesión de este tipo de secretos sino por la posesión de una “feliz inspiración”.

### 1.3.1 El contexto del aprendizaje artesanal

Los orígenes de los métodos de aprendizaje artesanal hunden sus raíces en los talleres gremiales de la Edad Media.<sup>55</sup> La aparición de las universidades y sus facultades de artes supuso la aparición de la distinción entre las *artes liberales* y las *artes mecánicas*; éstas últimas comprendían todas las actividades artesanales o “artes y oficios”, considerados indignos de formar parte de los currículos de las instituciones educativas, mientras que las primeras implicaban los conocimientos del antiguo *trivium* (gramática, retórica, lógica), y *quadrivium* (matemáticas, geometría, astronomía, y música); es decir, las *artes liberales* eran las artes intelectuales cuyo instrumento era el *liber*, libro, el único instrumento digno de un hombre *liber*, libre; mientras que las artes mecánicas eran todas aquellas que como su nombre lo indica, implicaban el trabajo manual.<sup>56</sup> De este modo, por razones históricas, situaremos el aprendizaje de la música práctica en el campo de las artes mecánicas, pues la *música* enseñada en el *quadrivium* era un concepto que abarcaba básicamente los conocimientos teóricos sobre la armonía del universo, provenientes de la antigüedad clásica.<sup>57</sup> Esta doble concepción de la música como arte liberal o teórica y como arte mecánica o práctica, tendrá a partir del Renacimiento consecuencias muy importantes en el itinerario formativo de los músicos de iglesia del mundo hispánico, como veremos más adelante.

Es en el marco de las artes mecánicas en donde se desarrolló el aprendizaje gremial, cuyos actores son el *Maestro Artesano*, el *mancebo* o laborante, y el *aprendiz* o discípulo. Discípulos y laborantes aprenden su oficio trabajando para y con el maestro en su taller, es decir, nos encontramos frente a una relación didáctica entre el sujeto y su producción. Se ha documentado que las corporaciones de artesanos brindaron la educación más eficaz de la Edad Media, pues era la única con exámenes periódicos y rigurosos, que exigían asimismo una preparación igualmente rigurosa. En cada ciudad o población, las corporaciones o gremios de cada especialidad reunían a los *maestros de arte*, es decir los

---

<sup>55</sup> Por *arte* en el pensamiento medieval entenderemos *técnica*. *Ars* es *techné*, es la especialidad del profesor, o del artesano en madera, o del herrero... Un arte es cualquier actividad racional y justa del espíritu aplicado a la fabricación de instrumentos, ya sea materiales, ya sea intelectuales: es una técnica inteligente del hacer. (LE GOFF, J, *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona: Gedisa, 1985, citado en SANTONI RUGIU, Antonio, *op. cit.*, p. 61).

<sup>56</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *op. cit.*, pp. 60-63.

<sup>57</sup> BOWEN, James, *Historia de la Educación Occidental, Tomo Segundo, La Civilización de Europa, Siglos VI-XVI*, Barcelona: Herder, 1979, pp. 49, 52s.

artesanos, a sus discípulos y a sus trabajadores o laborantes; estos últimos son aquellos que, habiendo completado una formación artesanal, aún no habían alcanzado el título de maestros.<sup>58</sup>

Muchas veces desde su más tierna infancia, los niños destinados a un arte u oficio eran conducidos con un maestro, con quien vivían además de trabajar para él. “El niño aprendía con la práctica y ésta no se detenía en los límites de una profesión, dado que en ese entonces y aún durante un buen trecho no existieron límites precisos entre la profesión y la vida privada [...] Además, a través del servicio doméstico, el amo transmitía a un muchacho el caudal de conocimientos, la experiencia práctica y el valor humano que se suponía debía poseer”.<sup>59</sup>

La casa-taller del maestro era también un sustituto del ambiente familiar del individuo, además de que la cohabitación entre los discípulos fomentaba la competitividad entre ellos y, por lo tanto, la del maestro, fortaleciendo el estrecho vínculo entre el aprendizaje y la calidad de los productos elaborados en el taller.

Esta relación patriarcal con los Maestros era particularmente importante cuando se trataba de niños o jóvenes provenientes de familias pobres que no podían brindarles una formación en algún oficio productivo que no fuera el del campesinado. Por ejemplo, en el ambiente musical del Aragón rural del siglo XVI, encontramos abundante documentación sobre cierta capilla de música del Maestro Jerónimo Muniesa, quien aparece en 1575 en la ciudad de Zaragoza como *maestro de canto*, y a partir de 1579 como *maestro de capilla*, es decir, tenía su propia *compañía de cantores*, esto es, su propia capilla de música que no dependía de ninguna institución de carácter civil o religioso, y que se alquilaba por la ciudad en cada fiesta que se le contratase. Lo interesante de estos hallazgos en torno a dicha compañía, radica en que sus cantores firmaban contrato como criados del maestro para aprender a interpretar el canto llano y la polifonía, mientras que otros músicos, sin vivir con él, firmaban contrato para ir a trabajar cada que él los requiriese. Las edades documentadas de los músicos en los contratos hallados oscilan entre los diez y los catorce años (entre aprendices y mancebos) para los que firmaban como criados, y de más de 20 años para los

---

<sup>58</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *Historia Social de la Educación, De la Educación Antigua al Origen de la Educación Moderna, Vol. 1*, Morelia: Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación, 1994, pp. 200ss.

<sup>59</sup> ARIÈS, Philippe, *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus, Col. Ensayistas, 1987, p. 485.

laborantes que no vivían con él.<sup>60</sup> Este es un testimonio fehaciente de la supervivencia de algunas prácticas pedagógicas de la educación gremial en la enseñanza de la música ya bien entrado el siglo XVI.

La forma de los procesos pedagógico-didácticos artesanales hasta antes del siglo XVII es un misterio. Es importante mencionar a propósito de ello, que una característica principal de las artes fueron los *secretos del oficio*, o el *misterio del menester*. El predominio de la tradición oral y las formas intuitivo-gestuales (“escucha mis palabras” en las artes liberales, u “observa cómo lo hago yo”, en las artes mecánicas), así como la ausencia de textos escolares escritos u otros elementos didácticos favorecieron precisamente ese secreto del oficio.<sup>61</sup>

A lo largo del desarrollo de este tipo de enseñanza el misterio se convirtió en uno de los principales elementos de la formación artesanal. En cierto punto del proceso formativo, algunos maestros establecían que el aprendiz, antes de acceder al título de *maestro en artes*, debía realizar el periodo conclusivo de su formación en estrecho contacto con los laborantes más expertos y comunicativos, quienes de este modo desempeñaban el papel de maestro adjunto. Algunos autores sugieren que este cambio se debía a que en determinadas etapas de su formación, el aprendiz podía tener acceso a algunos secretos del oficio que era preferible que descubriera con los laborantes, para evitar que aprendiera del maestro en persona secretos que debían de permanecer como tales en ese momento de su formación. Un maestro de taller debía conservar en secreto no solo los *menesteres-misterios* de elaboración, sino incluso las operaciones aparentemente simples; y como parte de su conocimiento pedagógico-didáctico, debía conocer, además, el secreto del cómo y en qué medida mostrar sus secretos a los aprendices, o bien, cómo esconderlos, a quiénes, y en qué momento. Se establecía así una dicotomía didáctica entre el esfuerzo del maestro por ocultar los secretos del oficio, y el esfuerzo del aprendiz por descubrirlos.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, Tomo II, Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 173-177.

<sup>61</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia...*, pp. 63s. En varias regiones de Europa, en general, los términos *menester* (actividad rígidamente organizada), *misterio* (secreto), e incluso *ministerio*, eran más o menos intercambiables cuando se usaban para hacer referencia, en el contexto del arte, a una actividad que tenía como primer rasgo distintivo el secreto de sus procedimientos.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 71ss.

Estos procesos formativos en el taller nos hacen pensar que gran parte del aprendizaje de los discípulos se desarrollaba, sobre todo en los aspectos más delicados y decisivos, gracias a las capacidades individuales de razonar, adivinar, inducir, deducir, relacionar, y en general, descubrir por iniciativa propia. Por ello, la aptitud para intuir y robar secretos al oficio fue siempre una cualidad fundamental en el proceso de aprendizaje, pues suponía saber captar lo que el maestro no quería o no sabía enseñar a partir de frases a la mitad, gestos apenas esbozados u otros matices. Por lo tanto, los frutos del aprendizaje, al menos en el caso de los estudiantes más dotados, eran mucho mayores que los que la enseñanza ofrecía por sí misma.

En el ámbito musical, un ejemplo relevante que demuestra este aspecto particular del aprendizaje artesanal en el mundo hispánico es el *Libro de Torres*, manuscrito proveniente de un convento poblano de monjas, el cual se gestó en el seno de un taller de composición o capilla de música en el México del siglo XVIII.<sup>63</sup> La escritura musical fue realizada por tres personajes, según se desprende de sus rasgos caligráficos, identificados como dos aprendices y un tutor debido al papel que tienen en la elaboración del manuscrito, pues la aparición de fragmentos con errores cuyo origen es más bien especulativo respecto a reglas de la composición demuestra que el manuscrito fue un cuaderno de trabajo y práctica elaborado sobre un programa pedagógico de producción comunitaria. Como señala Gustavo Delgado en su estudio, el *aprendiz I* corrige algunos de sus errores sobre la marcha, dejando claro un testimonio de su proceso de aprendizaje.<sup>64</sup> El hecho de que, según el estudio, dichos fragmentos no hayan podido ser concebidos en modo alguno por José de Torres, el autor de las obras, es una prueba manifiesta de este énfasis de la didáctica artesanal en el desarrollo de las capacidades individuales de inducción y deducción por iniciativa propia.

A partir del siglo XIV, pero sobre todo en el siglo XV la aparición de los manuales se convirtió en la gran novedad del sistema corporativo. Manuales de artes y oficios, diversos libros técnicos usados en las empresas productivas, así como libros comerciales adoptados por las compañías son testimoniales de la evolución de los procesos formativos

---

<sup>63</sup> DELGADO PARRA, Gustavo, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en México. Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, México: Instituto Interdisciplinario de Desarrollo, 2009.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, pp. 395ss.



de la enseñanza artesanal. El extraordinario sistema gremial, como bien se ha documentado, fue además el modelo original de los sistemas de enseñanza escolarizada. Las corporaciones de profesores universitarios, las asociaciones o corporaciones de alumnos, la existencia de los maestros adjuntos, la importancia de los secretos profesionales de la enseñanza, e incluso las formas de los itinerarios didáctico-pedagógicos eran copias de los sistemas artesanales. La misma figura del *maestro*, poseedor de conocimientos y habilidades secretas, y el nombre de *maestro* atribuido a los enseñantes de cada orden y grado fueron tomados de lo que había sido codificado por los sistemas corporativos de artistas-artesanos. Incluso otros títulos como el de *rector*, el representante legal de un arte, fueron tomados por las universidades de las estructuras artesanales.<sup>65</sup>

El Renacimiento, y la posterior llegada de la Ilustración junto con la primera revolución industrial, supusieron la decadencia y el fin de la producción artesanal respectivamente. Sin embargo, el hecho de que los países latinos del Mediterráneo (salvo Francia), en especial España e Italia hayan sido alcanzados tarde por la civilización industrial y todas las transformaciones que se derivan de ella, permitió la sobrevivencia de la cultura artesanal y sus modelos de formación. Antonio Santoni sugiere incluso, que estos modelos de aprendizaje continuaron vigentes en la formación de los músicos aún en la industrializada Alemania del siglo XVIII,<sup>66</sup> las circunstancias sociales en la península

---

<sup>65</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia...*, pp. 68ss.

<sup>66</sup> La formación musical de Johann Sebastian Bach, desde la infancia, estuvo marcada por procesos de adquisición del conocimiento típicamente medievales: “Siendo aún niño parece que robaba el cuaderno de música de su hermano mayor, a su vez alumno de otro maestro famoso (Johann Pachelbel), para estudiarlo a la luz de la luna, sin respetar las prohibiciones del mismo hermano, Johann Christoph, quien al mismo tiempo era su maestro y tutor. Pero, ¿qué cosa habría podido temer él, un músico ya conocido, de un niño de apenas diez años?[...] Johann Christoph no descuidaba al hermanito; por el contrario, bajo su cuidado J. S. Bach pasará del canto en el coro de la iglesia o en las fiestas públicas al teclado del clavicémbalo, del clavicordio o del órgano y probablemente también a otros instrumentos. Si le prohibía acelerar los tiempos estudiando a escondidas hojas de música, ciertamente se debía al escrupuloso respeto por las reglas del aprendizaje artesanal que la familia Bach seguía considerando fundamentales, aunque ahora aplicadas a un contexto muy distinto, por así decirlo, que es el de los maestros cantores de Nüremberg de un siglo y medio antes. Una de estas reglas era la gradualidad de la enseñanza, establecida por la indiscutible autoridad del maestro...*Estas reglas constituían la tradición pedagógica artesanal dondequiera que se transmitiera, ya fuera en el taller o en la familia*, reglamentada por estatutos solemnes o únicamente por una praxis no escrita sino transmitida de una generación a otra”.

El hecho de que siendo Bach ya un joven músico reconocido haya caminado a pie más de 320 kilómetros para ver a Buxtehude y haya permanecido 4 meses con él, es verosímil que se haya debido a la búsqueda del desarrollo de un “aprendizaje secreto” escuchando y observando al maestro: “Bach no tomó clases con Buxtehude, se limitó a escuchar y observar por horas y horas, durante muchos días, hasta lograr identificar las claves del estilo que le permitirá ejecutar, arreglar o transcribir motivos ajenos

ibérica hacen pensar que con mayor razón en España, Portugal o Italia continuaban vigentes algunos de estos modelos de aprendizaje.

Un texto de Francisco López y Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México en el siglo XVII, nos brinda más luces sobre el concepto intelectual de un maestro de capilla del mundo hispánico. En la *Declaración de la Missa*, conservada en el libro de coro P06 de la Catedral de México, el autor hace una defensa de su *Misa sobre la Escala Aretina*, en contra de las opiniones adversas, y posiblemente hostiles, de los cantores de la capilla catedralicia, que seguramente surgieron ante la dificultad de su ejecución:

“.. y aunque la autoridad de Maestro de Capilla de esta santa iglesia bastava, pues claro se infiere , que no avía de sacar ninguna obra a la luz para que me la enmendasen los que no son maestros sino cantores; porque no todos los que componen son legítimamente, ni propriamente son maestros perfectos, que el uso de componer no a todos hace Maestros; pues hay muchos que componen por costumbre y no por ciencia [...], porque Maestro en cualquier arte a de ser científico , y conocer las causas por sus causas, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra, y para satisfacerlos pondré aquí las autoridades de grandes maestros en quien yo aprendí lo obrado [...] no e querido hazer más dificultades por no hazer incantable la Missa, que con esta declaración qualquiera con facilidad podrá regirla, y al que le pareciere ser supuestas dichas pruebas, lea al Maestro Pedro Ceron en el libro 18, en el Cap. 9, donde hallará todo lo dicho y otras muchas dificultades”.<sup>67</sup>

Además de Cerone se citan otros tratadistas y numerosos ejemplos musicales que incluyen obras de Palestrina, Morales, Guerrero y otros.

---

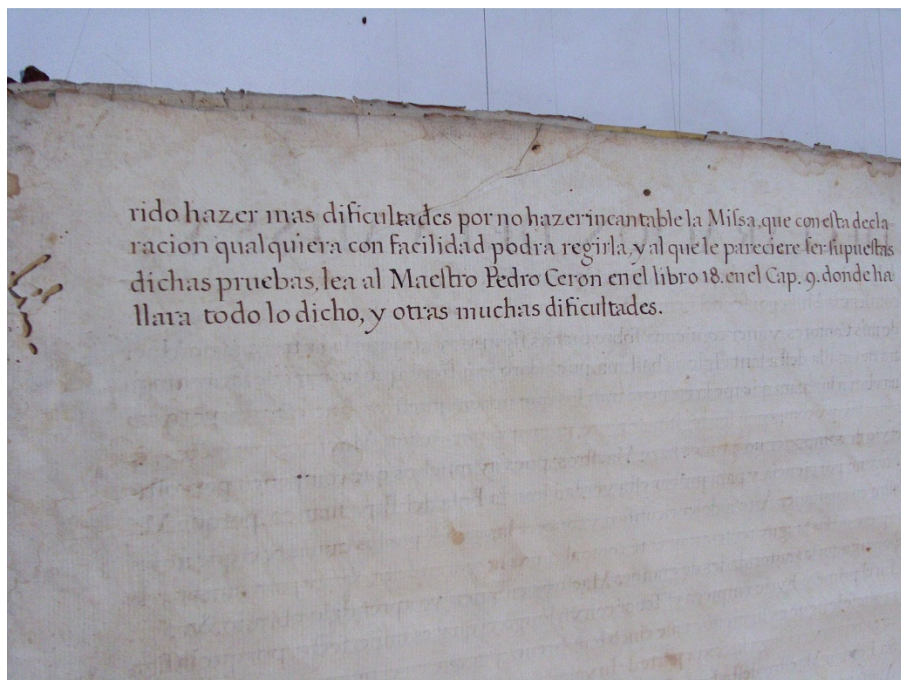
o improvisar los propios. Este artesanal ‘plagio’ de los secretos del oficio, específicamente de las técnicas de ejecución, era fundamental en un periodo en el que los instrumentos musicales y su rendimiento sufrían una acelerada evolución.”. SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia...*, pp. 181ss.

<sup>67</sup> López Capillas, Francisco, *Declaración de la Missa*, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Librería Coral, Libro P06, ff. 001r-001v. Fotografías de Silvia Salgado.

## DECLARACION DE LA MISSA

El motivo que e tenido para declarar algunas dificultades acerca de las figuras q̄ contiene la Missa por ser del tiempo Ternario a sido el auer causado nouedad a algunos de mis Cantores, y auer contienda sobre dichas figuras: y aunque la autoridad de Maestro de Capilla desta santa Iglesia baltaua, pues claro se infiere, que no auia de facer ninguna obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cantores: por q̄ no todos los que componen son legitimamente, ni propriamente son Maestros perfectos, q̄ el uso de componer no a todos haze Maestros; pues ay muchos que componen por costumbre y no por ciencia, y para probar esta verdad lean la Bula del Papa Juan 22. porque Maestro en qualquier Arte a de ser científico, y conocer las causas por sus causas, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra, y para satisfacerlos pondre aqui las autoridades de grandes Maestros en quien yo aprendi lo obrado. &c.

- I. En el primero Kyrie empieza el Tenor con vn longo, el qual es imperfecto, por que la figura que se le sigue es su menor vale cinco semibreues, por que en el tiempo ternario pierde la maxima y la longa la sexta parte de su valor, como lo dize el Maestro Pedro de Guenara, Loyola Maestro desta santa Iglesia en su compendio de musica en el Cap. 15. Pedro Manchicourt en el motete *Hic est panis*, en el Tiple *Pretestina*, en la 2. p. del motete de S. Barbara 2. lib. a. 5. Lupo en la Offana de la Missa *peccata mea*; y si estas autoridades no baltaren con la de Ricafort en la 2. p. del motete *Beati omnes*, en el Tenor valgan se de la aritmetica, pues la sexta parte de 6. es vna, luego el longo imperfecto valdra cinco semibreues, y el que lo contradixere pruebelo.
- II. En el Chirite el Alto lleua el canto llano con vna maxima imperfecta, y dos semibreues con vn punto que muestran que van con la maxima, y con ellos cumple el numero ternario, vale diez compases, vean al Maestro Pedro de Loyola en la sita arriba pues siendo dupla del longo, es evidente que pierde dos semibreues; proligue con vnos longos negros, valen a quatro compases, por que toda figura negra en dicho tiempo pierde la tercera parte de su valor, lean al dicho Pedro de Loyola en el Cap. 17. de su compendio de musica, como lo hizo el Maestro Morales en la Missa *lomearme*, Lupo en el agnus de la Missa *peccata mea*, y todos los Maestros lo enseñan.
- III. En el tercero Kyrie, el segundo contra alto lleua el canto llano con vnos brebes negros, valen dos semibreues, por la razon arriba dicha de la que pierden las figuras negras; el tenor canta por tiempo imperfecto, y prolation perfecta, empieza con pausa de longa que vale doze compases, y lleua el canto llano en semibreues, que vale cada vno tres compases, vean a Predellina en la Missa *lomearme*.
- III. En el Quitolis de la Gloria, el Tenor muda el tiempo, que es el imperfecto o medio circulo vuelto con prolation perfecta, el semibrebe vale tres compases, el brebe seis, y sus pausas tendrán el mismo valor, la dificultad esta en el *tu solus Sanctus*, donde deciede con el canto llano, con minimas las quales pasan dos al compas respecto del tiempo vuelto por que aqui pierde la minima la mitad de su valor, y al que le pareciere que hago arte nuevo lea al Maestro Ceron en el libro 20. al numero 4. sobre la explicacion de la Missa de Prenellina *lomearme* en la Gloria.
- V. En el *Incaratus est*, el Tiple tiene vn longo negro, in semibrebe negro, y dos semiminimas, el longo vale quatro compases, el semibrebe vno, y las dos semiminimas vale cada vna a medio compas por respecto del longo, y con ellas cumple el numero ternario como se puede ver en la Missa *lomearme* del dicho autor en el Credo donde el Contralto canta las figuras dichas en la parte *Deum de Deo*, y el Maestro Pedro de Loyola lo trae doctamente en su compendio en el Cap. 21. de la tercera manera del semibrebe negro, y la longa.
- VI. En el Offana todos cantan al numero ternario como lo muestran sus figuras no e que



López Capillas, Fco., *Declaración de la Missa*, ACCMM, Librería Coral, Libro P06, f. 001v.  
Fotografía: Silvia Salgado.

Es precisamente fray Pablo Nasarre, en la *Escuela Música*, quien afirma que: “para esta nobilísima *matemática*<sup>68</sup> aprovecharán muy poco los escritos, sino hay Maestro, docto, y diestro que enseñe a ponerla en práctica. Pues no es lo mismo saber reglas que ejecutarlas; pues hay gran diferencia entre ser especulativo el Músico, a ser Práctico. Para la especulación, importa mucho el leer libros y para la práctica la experiencia; la cual se consigue con el hábito de obrar; y tanto mejor práctico será el músico, cuanto fuere más experimentado el Maestro”.<sup>69</sup>

Lo anterior nos permite llegar a algunas posibles conclusiones, la primera de ellas es que la acepción de *maestro* utilizada para referirse a los músicos de la época es al mismo tiempo un título facultativo, y un cargo, sobre todo en el caso del maestrazgo de capilla. Es necesario enfatizar una vez más que esta doble acepción del término *maestro* tiene orígenes fundamentalmente gremiales. Los concursos de oposición a las plazas de maestro de capilla

---

<sup>68</sup> Aquí el término matemática para referirse a la música es consecuencia de la ubicación de la música en el *quadrivium* medieval, donde se hallaban las 4 ciencias matemáticas: aritmética, geometría, astronomía, y armonía.

<sup>69</sup> NASARRE, Pablo, *Escuela Música. Segunda Parte*, Zaragoza: por los herederos de Manuel Román, 1723, p. 434.

son una reminiscencia del sistema formativo de las corporaciones, en el cual los laborantes, habiendo terminado su proceso de aprendizaje, solo obtenían el título de *magistri* aprobando las pruebas finales, nada fáciles, establecidas por los diferentes gremios de artesanos.<sup>70</sup>

Con base en lo anterior, la siguiente conclusión posible es que, ya avanzada la Edad Moderna, el maestro de capilla fusionaba en sí mismo las dos concepciones de la música divididas en la Edad Media, pues debía poseer los conocimientos teóricos característicos de la Antigüedad Clásica, uno de cuyos principales exponentes era Boecio, hasta los tratados musicales de factura más moderna, como los de Juan Bermudo o Pietro Cerone;<sup>71</sup> mientras que su formación musical debía ser práctica, iniciando desde el canto llano y canto de órgano, hasta el dominio absoluto del contrapunto y la composición.<sup>72</sup>

### 1.3.2 Pedagogía en la Escuela de Daroca

Carlo Stella, en su prefacio a las *Obras completas para órgano* de Pablo Bruna, señala dos factores que frenaron e impidieron nuevas y costosas publicaciones de música impresa durante el siglo XVII: la crisis social, económica y política de la península ibérica, y el espíritu de austeridad impuesto por la Contrarreforma. Es por ello que casi toda la producción organística española del seiscientos, a diferencia del siglo anterior, nos ha llegado únicamente gracias a los manuscritos elaborados por los discípulos de los grandes organistas-compositores del barroco español, y reproducidos a mano por los numerosos copistas. Lo que provoca extrañeza en la actualidad es la notoria ausencia de páginas autógrafas de algún gran organista del barroco. Aparentemente éstos componían improvisando en el teclado, o tal vez elaborando sus composiciones primero mentalmente, para después reproducirlas en el órgano. A los discípulos les correspondía, como parte del proceso formativo, escribir lo que escuchaban tañer a los maestros, escribiendo en los cuadernos las notas de las piezas oídas, ya sea de memoria, o bien, dictadas por los mismos maestros.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *Historia Social de la Educación...*, pp. 200ss.

<sup>71</sup> LÓPEZ Y CAPILLAS, Francisco, *Obras. Volumen Primero*, transcripción, introducción y notas de Juan Manuel Lara Cárdenas, México: CENIDIM, 1993, p. xvii.

<sup>72</sup> ESTRADA, Jesús, "El maestrazgo de capilla. I. Elección del maestro de capilla", en *Música y Músicos de la época virreinal*. México: SEP-Diana, 1980, pp. 63-67.

<sup>73</sup> BRUNA, Pablo, *op. cit.*, p. 7. Cfr. DELGADO PARRA, Gustavo, *op. cit.*, p. 76.

En el contexto de estos métodos didácticos, es evidente que, siendo Pablo Bruna ciego, no tuvo ningún problema adicional para que sus alumnos escribieran sus obras en papeles y cuadernos. Los “cuadernos con tientos” y “papeles de música” a los que ya se hizo referencia anteriormente es muy probable que hayan sido redactados con cuidado y precisión, ya que eran de su propiedad, por lo que quizá escuchando a sus numerosos discípulos tocar las piezas contenidas en dichos papeles, seguramente pudo comprobar la exactitud de la música contenida en los mismos.

La formación musical dada por Bruna a fray Pablo de Nasarre no debió ser muy diferente a la que otorgó a sus otros discípulos. La educación musical, tanto de invidentes como de videntes es básicamente igual: abarca la percepción auditiva, la práctica vocal-instrumental, y la apreciación musical, pues tanto ciegos como videntes son capaces de aprender y comprender el lenguaje musical. Es importante señalar que los invidentes “no son más sensibles a la música que otros niños, pero la música puede tener para ellos un significado especial, porque puede ser un sustituto de cosas imposibles o un medio de autoexpresión y de comunicación superior a otros y que es, algunas veces, el único posible”.<sup>74</sup>

Siendo ciegos tanto el maestro como el discípulo, el predominio, ya mencionado, de la tradición oral y las formas intuitivo-gestuales en la didáctica gremial, seguramente favoreció enormemente la transmisión de los conocimientos musicales prácticos, especialmente de aquellos *secretos de oficio* relacionados con la condición de ceguera de ambos músicos, en particular en la práctica de la ejecución instrumental.

El aprendizaje instrumental en el caso de ceguera requiere un énfasis particular en los estímulos táctiles: el reconocimiento de los instrumentos musicales, la posición corporal y forma correcta de sujetarlos, en su caso, y la generación del sonido. “Las percepciones auditiva y/o táctil originan aprendizajes significativos en los alumnos, pero, al mismo tiempo, limitados si no van acompañados de explicaciones verbales relacionadas con el hecho sonoro o táctil que se está observando. Por lo tanto, las percepciones auditiva y táctil

---

<sup>74</sup> ALVIN, Juliette. *Música para el niño disminuido*, Buenos Aires, Ricordi, 1996, p. 25. Citado en DIAS BERTEVELLI, Isabel Cristina, “La Educación Musical de Personas con Deficiencia Visual y la Musicografía Braille. De la musicalización a la lectura y la escritura de la partitura en braille”, en Laura Inés Fillotrani y Adalberto Patricio Mansilla, ed., *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de la SACCoM*, Argentina: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 2010, pp. 58-64.

han de ser consideradas como fuentes originadoras de aprendizajes y, al mismo tiempo, como fundamentos incentivadores de aprendizajes más completos y complejos.”<sup>75</sup> Con base en lo anterior, es natural que Pablo Nasarre, en la práctica profesional, haya sobresalido como organista, aclarando sin embargo, que tañer el órgano era una actividad que no estaba de ninguna manera desligada de la práctica de la composición, la improvisación, el acompañamiento, y por lo tanto, de los conocimientos teóricos del canto llano, del canto de órgano o polifonía, y del contrapunto severo.

Los métodos artesanales propios de un enfoque transmisionista (“escucha lo que digo” o “mira cómo lo hago yo”), seguramente tuvieron una influencia decisiva en la formación de todos los alumnos de Bruna. Es evidente que desde el inicio, en los itinerarios formativos planteados por el organista darocense la percepción auditiva tuvo una preponderancia por sobre otras habilidades musicales. El ya citado elogio que hace Diego Xaraba a su condiscípulo invidente, manifiesta que Nasarre destacó por encima de sus compañeros por su asimilación mucho más profunda de los saberes musicales impartidos por Bruna. Así, la igualdad de condiciones entre maestro y discípulo fue lo que llevó a Xaraba a afirmar que muerto Bruna, había dejado tras de sí una copia fiel de sí mismo.<sup>76</sup> Sobre las ideas pedagógicas de Nasarre y su didáctica de la música, se hará una puntualización detallada más adelante, pues éstas se encuentran diseminadas en sus tratados.

Son precisamente los tratados de Nasarre los que ponen de manifiesto su amplia formación, que fue no solamente práctica, pues evidencian un conocimiento profundo de las obras teóricas y una vasta cultura musical, con continuas citas bíblicas así como de filósofos, pensadores, y tratadistas. El cómo adquirió un invidente este conocimiento de obras escritas, seguramente se explica por la práctica usual de la lectura en voz alta que floreció entre los siglos XVI a XVIII. Aunque predominó sobre todo en el caso de textos novelescos, como *La Celestina*,<sup>77</sup> o *Don Quijote*,<sup>78</sup> es innegable que la lectura en voz alta

---

<sup>75</sup> SOLER, Miquel-Albert., *Didáctica Multisensorial de las Ciencias*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 217.

<sup>76</sup> Ver notas 7 y 8.

<sup>77</sup> El corrector de la impresión de Toledo de 1500 de esta obra incluye una especie de instructivo sobre el cómo se ha de leer, donde se dirige a un lector oral que debe variar el tono, y encarnar los distintos personajes. Es decir, instrucciones para una lectura teatralizada pero a una sola voz, destinada a un auditorio de algunas cuantas personas.

contribuía a la formación cultural; leer, escuchar y discutir libros fortalecía vínculos de amistad y camaradería. Escuchar leer fue una práctica muy frecuente durante el siglo XVII, que no solamente tuvo un lugar en la cotidianidad de la vida social, sino que también formó parte de la vida familiar.<sup>79</sup>

Por lo anterior, la lectura en voz alta fue una práctica que seguramente tuvo influencia notable en la formación artesanal, ya sea como parte de los itinerarios formativos planteados por el maestro o bien por la cohabitación de los aprendices en la casa-taller que los hacía parte de la vida familiar, pues como ya se mencionó, no existían límites entre la profesión y la vida privada, lo que nos confirma que toda *educación* era fruto de un *aprendizaje*. Es necesario resaltar que estas nociones tenían un sentido mucho más amplio que el que se adoptó más tarde,<sup>80</sup> es decir, toda forma de aprendizaje era una *Escuela*, no entendida desde el sentido institucional que abordamos actualmente, sino en el contexto de una formación específica de acuerdo con determinadas características de factura o de pensamiento, muchas veces limitados a un lugar y momento concreto. Así, por ejemplo, entendemos como *Escuela de Daroca*, a una tendencia musical de características concretas que agrupa a personajes concretos, y que unifica modelos de creación musical propios que la distinguen de otros movimientos artísticos y que manifiesta las características propias de la época en la que surge.

El estudio hecho por Gustavo Delgado al ya mencionado *Libro de Torres* demuestra que dicho compositor reelaboró materiales musicales de Pablo Bruna, así como también de algunos diseños y procedimientos compositivos de su *escuela*, por lo tanto, a pesar de ser de origen madrileño, José de Torres continuó, al menos en parte, una tradición compositiva propia de la *escuela* de Bruna, enmarcada en el más grande contexto histórico de la *Escuela Aragonesa*.

Como una prueba de esta continuidad se presenta a continuación el uso de un diseño constructivo representativo de dicha escuela en la obra de algunos compositores de

---

<sup>78</sup> El mismo Don Quijote en el capítulo XXXII de la primera parte, narra un episodio de lectura en voz alta. Mientras que el capítulo LXVI de la segunda parte se titula *Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchara leer*.

<sup>79</sup> CHARTIER, Roger, "Las prácticas de lo escrito", en Philippe ARIÈS dir., *Historia de la Vida Privada. Vol. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 113-161.

<sup>80</sup> ARIÈS, Philippe, *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus, Col. Ensayistas, 1987, p. 485.



la misma. Se trata de las llamadas *cláusulas 6 – 5 – 6 – 5, por movimiento de tercera ascendente o descendente o del modo de usar la mala por buena*, o su variante, la postura 5 – 5 – 5 – 5; se trata de una secuencia V – I – V – I, o I – V – I – V – I que podemos encontrar en numerosos ejemplos musicales.<sup>81</sup> Esto demuestra una vez más que Pablo Bruna hereda de sus predecesores y a sus sucesores modelos de composición que se reproducen según el modelo de transmisión artesanal.

El primer ejemplo procede de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), organista del Pilar de Zaragoza:



Aguilera de Heredia, “Tiento de dos Bajos de 8º tono”, cc. 11-18, análisis de Gustavo Delgado.<sup>82</sup>

Una simplificación de las cláusulas de los compases 15 a 18 es la siguiente:

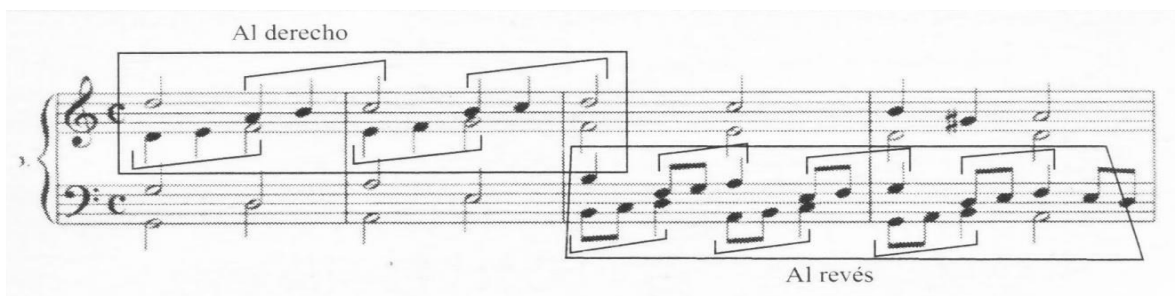


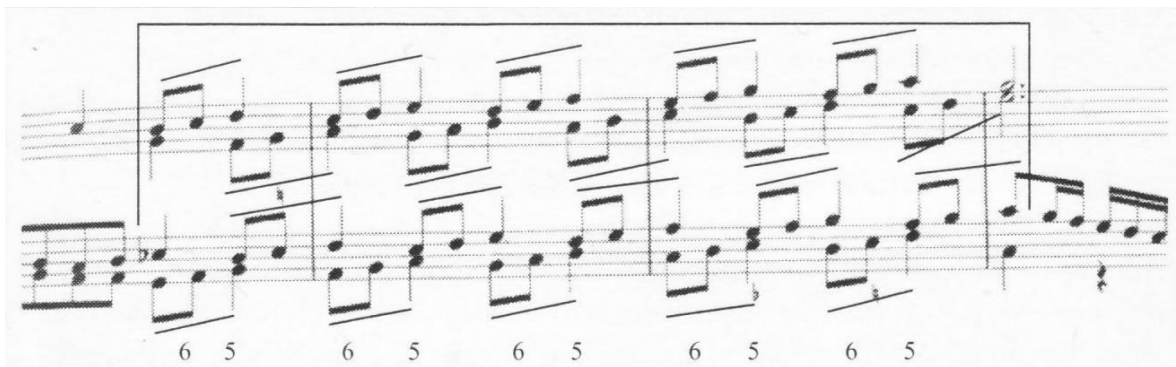
Imagen: Gustavo Delgado.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> DELGADO PARRA, Gustavo, “Origen de los temas y de los diseños constructivos empleados en el Libro de Torres”, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza...., op. cit.*, pp. 211-276. Puede consultarse el texto completo para un estudio más exhaustivo de los mismos, donde se demuestra no solo la transmisión de modelos tradicionales de composición, sino también la evolución de algunos de estos modelos de acuerdo con el cambio de gusto, desde el renacimiento hasta el barroco tardío.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 257.

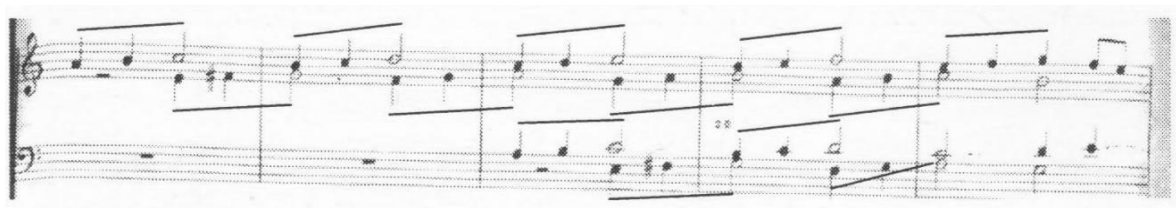
<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 258.

En la obra de Pablo Bruna, una generación después de Aguilera de Heredia, encontramos numerosos ejemplos del mismo recurso compositivo:



Pablo Bruna, "Tiento de dos bajos de 6º tono", cc. 55-57, análisis de Gustavo Delgado.<sup>84</sup>

El madrileño José de Torres, de quien no nos consta que haya estado en Aragón nunca en su vida, es quien en sus *Reglas Generales de Acompañar*, describe este recurso teórico, y lo usa abundantemente. Un ejemplo lo vemos a continuación, donde además encontramos que no solamente recurre al tema sino a la idea completa:



José de Torres, "Obra de 7º Tono", cc17-21, folio 4, análisis de Gustavo Delgado.<sup>85</sup>

Finalmente, encontramos en la obra práctica de Nasarre, un ejemplo muy particular de este modelo. En vez de pasar por la nota intermedia del intervalo de tercera, la usa como bordado, saltando las terceras de forma descendente, *al revés*; de esta manera, a pesar de que adelgaza la armonía, es capaz de construir una secuencia 6 – 5 – 6 – 5 utilizando solo dos voces, en forma de *paso*, o imitación canónica entre las mismas:

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 260.



Fray Pablo Nasarre "Tocata de 1.º Tono", cc. 71-79, análisis: Sergio Cerrillo.

Considerando todo lo expuesto anteriormente, se refuerza el planteamiento de que la obra de Nasarre está sujeta a metodologías específicas preestablecidas que pueden identificarse en el contexto sociopedagógico de su propia formación como músico dentro de la *escuela aragonesa*, y más particularmente, la *escuela de Daroca*, en la cual se formó directamente bajo la guía de Pablo Bruna.

El alto nivel de la *escuela* de Bruna queda manifestado no solamente en la habilidad y fama de sus numerosos representantes diseminados por la península. Un claro ejemplo es un texto más de Diego Xaraba, el cual ofrece luces sobre la apertura intelectual de la escuela de Daroca. Su ya mencionado texto de aprobación a la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz fue redactado cuando sólo tenía 25 años, siendo músico de cámara del virrey de Aragón y organista titular de la iglesia del Pilar. En él hace afirmaciones como las siguientes: "He reconocido el Libro que el Licenciado Gaspar Sanz ha compuesto, con el título de *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, y hallo en él tanta variedad de reglas, y con tan buena dirección que parece averle agotado a este instrumento los primores. En el primer Laberinto que trae, en cuanto a consonancias no ay más que tañer. En el segundo, por su estrañeza de falsas, no alcanza

más el Arte. En lo restante de cifras es un para todos este volumen, pues los que con otros piensan averse perfeccionado, aquí hallarán muchas novedades, y piezas tan estrañas, y de buen gusto que los más entendidos quedarán más satisfechos...”.<sup>86</sup> Por *novedades y piezas extrañas*, se refería a aquella música compuesta según el recientemente importado estilo italiano, plagado de disonancias. Esta forma de expresarse revela un gusto por lo nuevo y original, abierto a todo tipo de influencias extranjeras y alejado del conservadurismo en que tradicionalmente se ha encasillado a la música española del siglo XVII.<sup>87</sup>

El mismo Bruna abunda en ejemplos de novedades musicales: sus obras son, en general, mucho más extensas que las de la mayoría de los organistas españoles de la época; la abundancia de tientos politemáticos, así como su explotación al máximo de las disonancias de segunda menor en los tientos de falsas, son una clara manifestación de una mentalidad abierta y creativa.<sup>88</sup>

Finalmente, al hablar de Pablo Nasarre, es necesario mencionar que en el prólogo a su *Escuela Música* denuncia el abuso de las disonancias introducido por “algunos extranjeros”, sin embargo tanto los *Fragments Músicos* de 1700, como la propia *Escuela Música* tienen capítulos enteros dedicados al uso de la disonancia.

**Dos solos motivos me han estrechado à dar à la publica luz esta Obra ; el primero, dar luz en la Musica, para obrar conforme à razon , por reglas del arte , pues muchos por carecer de escritos , obran , rigiendose solo por la alagueña dulzura del oido. En muchas partes de esta Obra dexo escrito assi el uso de las especies disonantes , como de sus qualidades , y las reglas de como se deven practicar, para que sea buena la Musica; pero aviendo reparado que se ha introducido un abuso ( no poco pernicioso ) que es el valerse de ellas en lugar de especies consonantes , me ha parecido advertirlo en este lugar. El qual abuso se ha introducido en nuestra Nacion por algunos Estrangeros, que yà por variar en sus cantinelas , ò por no estar en las reglas de buena Musica , han pegado esta enfermedad à muchos de la Nacion, los quales no dan otra razon en su abono, sino es que con semejante Musica se dà gusto. No sè que las especies disonantes puedan deleytar al que las oye , y si esto fuera assi no huvieran tenido tanta cuenta los**

Prólogo a la *Escuela Música* por fray Pablo de Nasarre, *fragmento*.<sup>89</sup>

<sup>86</sup> SANZ, Gaspar, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer, 1674, p. 6.

<sup>87</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *op. cit.*

<sup>88</sup> *Ibidem.*

<sup>89</sup> NASARRE, Pablo, *Escuela Música. Segunda Parte*, Zaragoza: por los herederos de Manuel Román, 1723, *prólogo*.

Esta afirmación de Nasarre, que lo hizo parecer retrógrada a partir de sus primeros detractores, músicos del periodo clásico,<sup>90</sup> ha sido ampliamente contextualizada por el musicólogo Lothar Siemens en su estudio introductorio a la *Escuela Música* de Nasarre. La famosa *Controversia de Valls*,<sup>91</sup> suscitada entre 1716 y 1720 (antes de la publicación de la *Escuela Música*), fue un acontecimiento donde los numerosos involucrados le citaron como autoridad, “manoseando su nombre y sus ideas”, a pesar de que Nasarre intentó permanecer del todo ajeno a dicha polémica. Todas las partes involucradas se ciñeron a él como autoridad respetable en materia de teoría, mientras que él, absteniéndose de intervenir en la disputa, “sufrió con humana pena el descalabro” de su discípulo Joaquín Martínez, líder del “bando contrario” al uso de la disonancia, quien era para ese entonces organista de la Catedral de Palencia, y después lo sería de la de Toledo, y que al final de la universal disputa fue considerado el gran perdedor. Nasarre, en un gesto de “extraordinaria humildad”, desde su “indulgente y bondadosa senectud”, sometió su *Escuela Música* a la aprobación de su desacreditado alumno, manifestando además en el prólogo de la misma, aquello que contradecía su propia doctrina, siendo obvio que esta postura contra el uso de las disonancias no era completamente sincera.<sup>92</sup> Por el contrario, recientes estudios basados en documentos de la época reivindican a Nasarre como un teórico, si no progresista, por lo menos muy abierto a las innovaciones.<sup>93</sup> En efecto, Nasarre resume en su obra, como

---

<sup>90</sup> El jesuita valenciano Antonio Eximeno (1729-1808) es el iniciador de la *leyenda negra* sobre Nasarre, llamándolo “organista de nacimiento y ciego de profesión”. Escribió una satírica novela titulada *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones musicales con ocasión del concurso a un Magisterio de Capilla vacante...*, donde de manera entretenida, expone a un organista que se vuelve loco por la lectura asidua del *Melopeo* de Pietro Cerone y la *Escuela Música* de Fray Pablo Nasarre, ridiculizando las ideas de ambos y presentando cómicos personajes, organistas, canónigos, cantores, y músicos aficionados. A partir de las ideas de Eximeno, numerosos musicólogos españoles del siglo XIX y XX acusaron a Nasarre de ser el responsable del pésimo estado de la teoría y la música en la España del siglo XVIII, nombrándolo representante de una época de decadencia y mal gusto.

<sup>91</sup> La polémica se desató cuando Gregorio Portero, maestro de capilla de la Catedral de Granada, fue interpelado por el organista de la misma, debido a una *falta*, desde el punto de vista de la teoría musical de la época, sobre una única nota de la *Missa Scala Aretina* del compositor catalán Francisco Valls, donde hay un intervalo de segunda menor sin preparación. En la polémica intervendrán 57 maestros de capilla y organistas ibéricos, y es considerada por Lothar Siemens como un lamentable episodio en la historia de la música española que no resultó para nada útil.

<sup>92</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Musicales (1683-1700)*. Vol. II. Anexo. Estudio General Introductorio de la Vida y Obra de Nasarre, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 71-123.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 113-114. Se cita el estudio de Lothar Siemens “Un dictamen de Pablo Nasarre (1694) probablemente relacionado con la polémica musical de Paredes y Durón”, *Nasarre*, II, 1 (1986), pp. 173-184. De acuerdo con Siemens, a finales del siglo XVII Nasarre intervino en otra de las tantas polémicas

veremos a continuación, toda la teoría musical del seiscientos, y al mismo tiempo se introduce de lleno al estudio del nuevo estilo a través de la práctica y la teorización del uso de las disonancias, sin olvidar que él mismo es autor de una Toccata en estilo italiano, lo que manifiesta que su fidelidad a la formación recibida y a su herencia musical previa iba de la mano con una cierta apertura a las novedades musicales de su tiempo.

En conclusión, se puede afirmar que el alto nivel musical y pedagógico de la escuela de Daroca tendrá una decisiva influencia en el pensamiento pedagógico y didáctico-musical de fray Pablo Nasarre, quien, asimilando procesos formativos de excelencia de manos de Pablo Bruna, demostrará en sus tratados una preparación técnica altamente especializada, como comprobaremos en su momento.

---

de músicos que se suscitaron entre los siglos XVII y XVIII, esta vez se trataba de una polémica entre Sebastián Durón y Juan Bonet de Paredes, en la que numerosos maestros impugnaban cierto pasaje en una composición de Durón, mientras que la intervención de Nasarre, quien encuentra dicho pasaje defendible en su mayor parte, pone punto final a la controversia (lo que manifiesta una vez más su autoridad y prestigio). Según Siemens, esta controversia podría ser una de las razones por las que Nasarre agregó un cuarto tratado a los *Fragments Musicaux* de 1700, publicados por José de Torres, a la sazón, amigo de Durón; de modo que si Nasarre se mantuvo al margen en la controversia de Valls fue porque precisamente ya había escrito todo lo que tenía que decir sobre las disonancias no preparadas.

## CAPÍTULO 2. LOS TRATADOS DE PABLO NASARRE

El auge de la cultura mercantil, con su consecuente introducción de la numeración arábica, el ábaco, notarios, escribanos, contables, cajeros, etcétera, representó para las artes la aparición de documentos escritos con características más o menos definidas, que respondían a necesidades específicas de cada gremio. Los manuales para la práctica de los talleres artesanales hicieron su aparición alrededor del siglo XIV. A partir del siglo XV comenzó el auge de todo tipo de documentos concernientes a las artes: tratados, manuales, libros técnicos o comerciales, libros de ábaco, de compras y ventas, de pesos y medidas, libros grandes o *maestros*, libros de secretos, etcétera. En una época en que el formato del libro era prácticamente el de los grandes libros de las catedrales, el término *manual* debe entenderse como un libro de dimensiones pequeñas, que debe ser portátil y manejable de acuerdo con las exigencias de la actividad mercantil. En este contexto, como ya se expuso, el hecho de que la formación fuera preponderantemente práctico-oral, propició que la conversión a un módulo de aprendizaje preponderantemente libresco fuera muy lenta, sobre todo en el ámbito de las artes prácticas, por lo que no fue sino hasta el siglo XVII cuando el libro empezó a asociarse con la imagen común del alumno, o quien aprende.<sup>94</sup>

La tradición tratadística musical española se inicia finales del siglo XV, recién unificada la mayor parte de la península bajo la corona de los Reyes Católicos; el estudiante Domingo Marcos Durán, publica en 1492, *Lux Bella*, compendio de teoría musical de canto llano que hasta el momento ha sido considerado el primer tratado de la imprenta musical española. Seguirán a lo largo de todo el siglo XVI y XVII una numerosa serie de tratadistas, tanto de música teórica, como práctica, o ambas, la mayoría de los cuales se enfocan en la enseñanza del canto llano, el canto de órgano, el contrapunto, y por lo tanto de la composición.<sup>95</sup> Mención especial merecen, entre todos ellos, Tomás de Santa María, y su

---

<sup>94</sup> SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia...*, pp. 108ss.

<sup>95</sup> Álvaro Zaldívar en su estudio general introductorio a la vida y obra de Nasarre cita como tratados sobresalientes el *Comento sobre Lux Bella* (1498), y *Súmula de Canto de Órgano, contrapunto y composición* (1502) del mismo Marcos Durán, *Introducción muy breve del canto llano* (1496) de Cristóbal de Escobar, *Ars Musicorum* (1495) de Guillermo de Podio, *Arte de canto llano llamado Lux Videntis* (1503) de Bartolomé Molina, *Introducción muy útil y breve de canto llano* (1499/1505) de Alfonso de Spañón, *Portus Musice* (1504) de Diego de Puerto, *Libro de Música Práctica* (1510) de Francisco Tovar, *Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano* (1511) de Gonzalo Martínez de Bizcaregui, *Cursus quatuor mathematicorum artium liberalium* (1516) de Pedro Ciruelo, *Tratado Breve*

*Arte de Tañer Fantasía*,<sup>96</sup> así como la *Facultad Orgánica*,<sup>97</sup> de Correa de Arauxo, por tratarse de obras teórico prácticas instrumentales fundamentalmente escritas para la interpretación del órgano; así como *El Melopeo y el Maestro*,<sup>98</sup> de Pietro Cerone, que será el antecedente principal a la obra impresa de Nasarre desde el punto de vista teórico.

A pesar de que los *Fragmentos* y la *Escuela Música* tienen probablemente el mismo origen, poseen diferentes características pues responden a fines distintos; es por ello que el análisis pedagógico de las obras será diferente de acuerdo a las características de cada una de ellas. Los *Fragmentos Músicos*, un libro muy práctico del tipo manual escrito en forma de preguntas y respuestas, será analizado desde el punto de vista didáctico. La *Escuela Música*, en cambio, es una verdadera enciclopedia que incluye conocimientos de teoría musical, composición, canto, afinación y construcción de instrumentos, así como los conocimientos técnicos propios de un profesor de música y Maestro de Capilla, por ello el análisis pedagógico se centrará en los últimos diez capítulos del *Libro Cuarto* de la *Segunda Parte* que es donde el pensamiento educativo de Pablo Nasarre está más desarrollado o expuesto con más claridad, y donde sus indicaciones técnicas son de mayor interés didáctico o pedagógico.

## 2.1 LOS FRAGMENTOS MÚSICOS

A diferencia de la *mayéutica*, el método utilizado por Sócrates para lograr que una persona llegue al conocimiento a partir de sus propias conclusiones después de interrogarla,<sup>99</sup> el método didáctico de los *Fragmentos Músicos* es mucho más cercano al de los textos catequísticos en forma de preguntas y respuestas que tuvieron auge a partir del Renacimiento y las Reformas religiosas, y que en las iglesias cristianas aún siguen vigentes.

---

*de principios de canto llano* (1521) y *Tratado de principios de música práctica y teórica* (1520) de Juan de Espinosa, *Arte de principios del canto llano* (1525) de Gaspar de Aguilar, *Tratado de Canto Mensurable* (1535) de Mateo de Aranda, y las monumentales *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo, *De musica libri septem* (1577) de Francisco de Salinas, y *Arte de la música teórica y práctica* (1592) de Francisco de Montanos.

<sup>96</sup> SANTA MARÍA, Tomás, *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía*, Valladolid: por Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

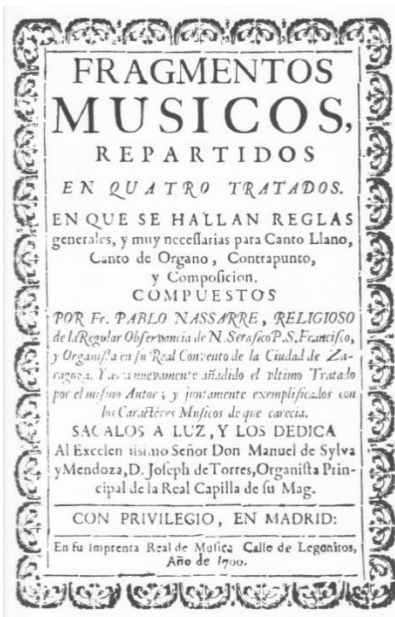
<sup>97</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica*, Alcalá: Antonio Amao, 1626.

<sup>98</sup> CERONE, Pedro, *El Melopeo y el Maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores, 1613.

<sup>99</sup> GAARDER, Jostein, *El mundo de Sofía*, México, Patria/Siruela, 2000, pp. 76-93.



El uso de textos en forma de preguntas y respuestas se remonta al escolasticismo de la Edad Media, cuyo ejemplo más célebre, la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino, está desarrollada a partir de interrogantes por lo que sus capítulos se denominan precisamente cuestiones, y cada uno de sus artículos es en sí mismo una pregunta. Sin embargo durante el Renacimiento el antecedente más directo de texto didáctico (y no especulativo) en forma de preguntas y respuestas es el *Familiarum colloquiorum formulae* o, simplemente, los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam, publicados por primera vez hacia 1518; en realidad se trataba de ejercicios para enseñar y practicar la conversación en latín, pero gozaron de tanta popularidad que hacia 1533 dicha obra ya había sido editada por doceava ocasión, y se había publicado por más de un centenar de imprentas en toda Europa.<sup>100</sup> En 1529 Martín Lutero publica su Catecismo Menor, que es la primera gran obra catequística escrita en forma de preguntas y respuestas, y a la que seguirían numerosos textos religiosos de otras Iglesias Reformadas y de la Iglesia Católica de la Contrarreforma.<sup>101</sup> El éxito pedagógico de este método radica en su sencillez y en que los conocimientos enseñados a partir de respuestas cortas a preguntas concretas son mucho más fáciles de asimilar.



Portada de la edición de 1700 de los Fragmentos Músicos.

<sup>100</sup> BOWEN, James, *op. cit.*, p. 469.

<sup>101</sup> Por ejemplo: ANUNCIACIÓN, Fray Domingo de la, *Doctrina Cristiana, breve y compendiosa por vía de diálogo entre un maestro y un discípulo, sacada en lengua castellana y mexicana*, México: en casa de Pedro Ocharte, 1565.

Como ya se dijo, la primera versión de los *Fragmentos Músicos* fue publicada en Zaragoza en 1683; se trataba de una publicación más bien modesta, sin ejemplos musicales y dividida en tres tratados que se ocupaban respectivamente del canto llano, del canto de órgano o polifonía, y por último del contrapunto y la composición. Como bien puede distinguirse, el plan general de la obra no se diferencia de la temática manejada por los tratadistas anteriores, sin embargo su particular valor hizo que a instancias de José de Torres fuera reeditada en Madrid en 1700, esta vez ilustrada con numerosos ejemplos musicales y aumentando a su contenido un cuarto tratado dedicado a las especies<sup>102</sup> disonantes. El título completo del impreso de 1700 es *Fragmentos Músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para el Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición*.

La edición es de José de Torres (Imprenta Real de Música), organista de la Real Capilla, y está dedicada por el mismo a Manuel de Silva y Mendoza, hermano del duque de Pastrana. Como responsables de las aprobaciones y licencias se encuentran Diego Xaraba y Bruna, organista de la Real Capilla y maestro de clavicordio de la reina; José Ximénez, ministro general de la orden franciscana; Diego Verdugo, Maestro de la Capilla Real, entre otros. Vale la pena transcribir el prólogo completo, ya que en él se trazan no solamente las intenciones de Nasarre al escribir este breve tratado, sino que también manifiesta el fundamento general de su pensamiento pedagógico:

“EL AUTOR AL ESTUDIOSO LECTOR.

“Todas las artes, así mecánicas como liberales tienen y se fundan en principios y reglas generales. Al paso que éstas se ignoran, se oculta la noticia de aquellas, cuanta es grande la de éstos. Es la ciencia o arte una hermosa fábrica, que ilustra la superior región del breve mundo animado la cual toda, si los fundamentos vacilan, o por la inestabilidad o por la injuria del descuido, pelagra y se desquicia. En casi todas las artes gozan sus profesores tratados en que enseñándose recopilados sus principios hallan el reparo de estos riesgos. Sola la Música carece de ellos: de donde se origina sin duda ser pocos los que se aplican a su estudio, por el inmenso trabajo de haber de encomendar y conservar en la memoria sus muchos preceptos; pocos los que la enseñan por la

---

<sup>102</sup> Por *especies* entenderemos intervalos.

recíproca fatiga de haber de instruir a los discípulos y darles a entender las dificultades a solas expensas de su exposición; pocos también los que consiguen su perfecta inteligencia o porque no concibieron de sola la explicación del maestro exactas noticias, o porque encomendadas a la memoria con facilidad se borran. Considerando, estudioso lector, estas verdades, que no sola la razón, sino también la experiencia me las ha convencido, el deseo ya de aliviar a unos, ya de que otros tengan de donde recuperar lo que la memoria les usurpare, me ha sacado de mi retiro a poner en público en este breve volumen que te ofrezco, las más generales reglas, y más necesarios principios de esta nobilísima arte, dejando los más particulares (aunque también necesarios) para más extensos tratados que espero (con el favor de Dios) dar en breve a la estampa. Mi celo ha sido ocurrir a aquellos daños, obviar aquellos inconvenientes, facilitar a los deseosos el estudio de esta deliciosísima Arte. Si esto consigo, tengo el fin, no espero más premio; sólo ruego, con tu benignidad, admitas mi buen deseo, disimules lo tosco del estilo, pues sólo he mirado a la utilidad, no al aplauso. Así lo fío. Vale.”<sup>103</sup>

En primer lugar, hay que destacar el pensamiento de Nasarre sobre la música como un arte tanto teórico como práctico, es por ello que, haciendo distinción entre las artes mecánicas y las artes liberales,<sup>104</sup> manifiesta que la música carece de tratados donde se recopilen sus principios fundamentales. Esta es su principal justificación para publicar los *Fragmentos Músicos*. Justificación que aparentemente carece de fundamento, pues encontramos en la época de Nasarre una sobreabundancia de tratados<sup>105</sup> tanto de música teórica como práctica, e incluso de ejecución instrumental, que incluyen además el célebre *Melopeo* de Cerone, donde se recogen fundamentos teóricos que se remontan a la música de las esferas de origen aristotélico.

Sin embargo los *Fragmentos* son una obra esencialmente diferente a todas las anteriores. Escrita en forma de preguntas y respuestas, evita abundar excesivamente en cuestiones teóricas, así como en planteamientos retóricos: “... y deseo de omitir superfluas

---

<sup>103</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700)*. Vol. II. Edición práctica moderna, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005, p. 11.

<sup>104</sup> Ya se había dicho que las artes liberales son las que usan como su medio principal el *liber*, libro.

<sup>105</sup> Ver nota 95. Son algunos ejemplos tan solo del siglo XVI.

palabras, principio desde luego.”<sup>106</sup> El método de preguntas y respuestas permite una asimilación rápida de los conceptos a la vez que evita al propio autor extenderse demasiado en el desarrollo de los temas. Su intención principal, como se ve, es la rápida y fácil comprensión de las *reglas generales y muy necesarias* para la práctica musical tanto del cantor como del compositor de su tiempo. Es posiblemente esta facilidad de asimilación lo que hizo que la edición de 1683 fuera reeditada en 1700, ya que la gran novedad de los *Fragmentos Músicos* fue poner los conocimientos musicales en manos del público de la manera más accesible posible desde el punto de vista metodológico. El plan formativo de la obra coincide con ideas didácticas que habían sido puestas de moda recientemente en Europa: parte de las definiciones de los objetos de estudio para luego hablar de sus propiedades o principales características, así como de su uso, es decir: procediendo de lo general a lo particular, y de lo más fácil a lo más difícil.<sup>107</sup>

La abundancia de ejemplos gráficos pretende fortalecer la comprensión de los temas; sin embargo, cuando un tema da más de sí por ser demasiado amplio o complejo, Nasarre remite al lector a que lea la *Escuela Música*, evitando de este modo extenderse demasiado. Esta última obra es posible que para ese entonces ya estuviera ampliamente redactada, aunque no completa, pues no se publicó sino hasta 23 años más tarde. Por la naturaleza de los *Fragmentos*, las necesarias referencias a su futura obra son bastante recurrentes, a continuación un ejemplo de una de ellas:

“**P.** ¿Pueden ser transportados otros tonos?”

**R.** También muchas composiciones del quinto tono porque se halla por cesolfaut; y de cuarto, por alamire; advirtiéndole que este se debe cantar por bemol. El que quisiere ver la transportación de tonos más por extenso, leerá la primera parte de la Escuela de Música, que como dije arriba, siendo Dios servido, saldrá muy en breve a la luz.”<sup>108</sup>

Juan Amós Comenio<sup>109</sup> describe en el Capítulo XVII de su *Didáctica Magna* los “fundamentos de la facilidad para enseñar y aprender”, en ellos encontramos asombrosa

---

<sup>106</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>107</sup> Cfr. COMENIO, Juan Amós, *Didáctica Magna*, México, Porrúa, 1998. Cap. XVII, § 2.

<sup>108</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. I. Facsímil de la edición de 1700*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1988, p. 27.

<sup>109</sup> Ya se había mencionado que en la época de Nasarre no estaban aún bien desarrollados los principios epistemológicos y metodológicos que rigen la educación musical. Sin embargo, el análisis a la luz de las

similitud con los principios didácticos que rigen metodológicamente los *Fragmentos Músicos* de Pablo Nasarre. En el fundamento tercero de dicho capítulo encontramos que:

“24. Entretanto tengamos presente estas tres conclusiones:

- I. Toda arte debe ser encerrada en reglas brevísimas, pero muy exactas.
- II. Toda regla ha de ser expresada en muy pocas palabras, pero claras en extremo.
- III. A toda regla han de acompañarse muchos ejemplos para que su utilidad sea manifiesta, por muchas aplicaciones que la regla tenga.”<sup>110</sup>

El mismo Comenio en el capítulo XVIII de la mencionada obra describe los *fundamentos de la solidez para aprender a enseñar*, los cuales son necesarios para que los discípulos obtengan una erudición sólida y no olviden lo aprendido:

“4. Esto se obtendrá si:

- I. No se tratan más que las cosas sólidamente provechosas.
- II. Pero todas sin separación
- III. Todas se asientan en fundamentos sólidos.
- IV. Los fundamentos se colocan profundos.
- V. Todas se apoyan tan solo en los fundamentos dichos.
- VI. Se distingue por artículos o capítulos lo que deba distinguirse.
- VII. Todo lo posterior se funda en lo anterior.
- VIII. Todo lo coherente se enlaza siempre.
- IX. Todo se dispone con relación al entendimiento, la memoria y el idioma.
- X. Todo se corrobora con ejercicios constantes.”<sup>111</sup>

Como podemos ver, la obra educativa impresa de Nasarre, al menos desde el punto de vista metodológico, no es ajena al pensamiento pedagógico vigente en la Europa de su tiempo, pues responde a necesidades educativas identificadas por Comenio en sus teorías educativas desde la primera mitad del siglo XVII, en especial la necesidad de presentar el conocimiento de una manera ordenada, concisa y sólidamente estructurada para favorecer su comprensión, asimilación y para evitar que los discípulos dejen al olvido todo lo

---

teorías didácticas de Comenio (1592-1671) es de gran ayuda por ser este último quien estructuró la Pedagogía como una ciencia autónoma y desarrolló sus principios fundamentales. Su *Didáctica Magna* (1633-1638), donde enseña el principio de la educación universal, le dio fama en toda Europa, y es considerado por ello el padre de la educación moderna.

<sup>110</sup> COMENIO, Juan Amós, *op. cit.*, Cap. XVII, § 24.

<sup>111</sup> *Ibid.* Cap. XVIII, § 4.

aprendido. A continuación se desglosa el programa formativo contenido en los *Fragmentos Músicos*, según la edición de 1700.

### 2.1.1 Primer tratado

Por medio de preguntas y respuestas, el lector es llevado de la mano por los conocimientos teóricos elementales que permiten un acercamiento rápido a los principios musicales. El primer tratado, dedicado al canto llano, se divide en ocho capítulos, cuyos temas se distribuyen del modo siguiente:

- I. De la definición y división de la música en general.
- II. De otras divisiones de la música en particular, e introducción al canto llano.
- III. De las voces, signos, propiedades y claves que componen el canto llano.
- IV. De los movimientos, mutanzas y claves de que usa el canto llano.
- V. Del número de los tonos, su principalidad, exposición del diapasón y sus intervalos.
- VI. Del conocimiento de los tonos por su particular diapasón y final propio.
- VII. De la variedad con que se hallan las composiciones o tonos en el canto llano.
- VIII. Del conocimiento de algunos tonos transportados, del uso del bemol y del modo de poner la letra en canto llano.

Desde el principio, como ya se dijo, el libro se caracteriza por evitar los revuelos retóricos, y la excesiva teorización. Se reproduce todo el capítulo I inclusive:

“Con deseo de facilitar algunas dudas en Canto Llano, y Canto de Órgano, escribo sucintamente estos Diálogos aunque la entera exposición, en lo dilatado de algunas extrañezas, remito al libro entero, y deseo de omitir superfluas palabras principio desde luego.

**Pregunt.** ¿Qué cosa es Música?

**Respond.** Según San Agustín en el capítulo 2 de su libro de Música: es Ciencia de bien medir.

**P.** ¿Por qué la llama el Santo Ciencia de bien medir?

**R.** Porque en tanto es Música, en cuanto está con medida y proporción.

**P.** ¿En cuántas partes se divide la música?

**R.** En dos.

**P.** ¿Cuáles son?

**R.** En Theórica y Práctica

**P.** ¿Qué se entiende por Theórica y qué por Práctica?

**R.** Según el Venerable Beda: Theórica es comprender y saber dar la razón; y Práctica es componer canciones y melodías.

**P.** ¿Será perfecto músico el que sólo fuere Práctico?

**R.** Si juntamente no fuere Theórico no podrá llamarse perfecto Músico, porque la Práctica toda sale de la Theórica.

**P.** ¿Qué cosas pertenecen a la Theórica?

**R.** Todas aquellas cosas que pertenecen a la especulación del entendimiento

**P.** ¿Qué cosas pertenecen a la Práctica?

**R.** Todo aquello que se ejecuta con alguno o algunos de los miembros corporales: v. g. el cantar, o tañer instrumentos, &c.”<sup>112</sup>

Como vemos, la exposición de los conceptos es lo bastante sucinta como para favorecer su asimilación inmediata, y en su caso, la memorización inclusive. En los siguientes capítulos la abundancia de ilustraciones permite asimilar de mejor manera los conceptos que el tratado desarrolla, como por ejemplo la ubicación de las claves de sol, do, y fa en el pentagrama, la exposición de los diferentes tipos de intervalos, la transportación de los tonos del canto llano, e incluso la manera de ponerle letra a una composición en canto llano, así como de interpretarla.

### 2.1.2 Segundo Tratado

Está dedicado a la música métrica o mensural, es decir la polifonía o *canto de órgano*: “En el Capítulo 2 del tratado antecedente se dividió la Música en tres, conviene a saber, Armónica, Métrica, y Ríthmica. En todo el discurso de dicho Tratado, se han resumido algunas generalidades de la parte Armónica, y en este se ha de tratar de la segunda Parte, que es de la Música Métrica, o mensural, y así principio discurriendo por el mismo método”.<sup>113</sup> En esto una vez más coincide con el pensamiento de Comenio quien sugiere que el proceder de la enseñanza sea siempre por un solo y mismo método, “pues la

---

<sup>112</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. I. Facsímil de la edición de 1700*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1988, pp. 1-2.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

propia naturaleza ejecuta todas las cosas con uniformidad.”<sup>114</sup> Este tratado consta de los siguientes capítulos:

- I. De la definición de esta segunda parte de la música.
- II. Del nombre, variedad, y valor que tiene cada una de las figuras en canto de órgano.
- III. De las circunstancias que precisamente se requieren para la perfección o imperfección de las figuras.
- IV. De la variedad de modos, o tiempos, que comúnmente en canto de órgano se enseñan.
- V. De las figuras extraordinarias que se usan en canto de órgano.
- VI. De las señales indiciales de los tiempos, para según ellas dar el debido valor a las figuras.
- VII. De la exposición de pausas y puntillos.
- VIII. Cómo padecen imperfección las figuras mayores.
- IX. Qué sea en la música modo, tiempo y prolación.
- X. Del conocimiento, y puntuación de los tonos en canto de órgano.

En la capitulación anterior, puede identificarse un itinerario formativo basado en una graduación ordenada de los temas de acuerdo a su dificultad. Es posible que el capítulo esté dirigido sobre todo a los cantores, que aquí encuentran los fundamentos necesarios de la compleja notación polifónica para poder llevar dichos conocimientos a la práctica del canto, pues a pesar de los cambios de gusto y del desarrollo de otros estilos musicales, en la práctica las capillas catedrales seguían utilizando (al menos de vez en cuando) los libros de coro tradicionales, por lo que era necesario para el músico de iglesia conocer los signos y otras particularidades de la notación polifónica, que difiere tanto del canto llano como de la notación más moderna introducida con los nuevos estilos.

La practicidad característica de los *Fragmentos* queda aún más clara en este caso si comparamos los siguientes ejemplos, el primero es la definición de canto de órgano según los *Fragmentos Músicos* de fray Pablo Nasarre, y el segundo es la misma definición en palabras de Pietro Cerone en su tratado *El Melopeo* que fue la gran obra de consulta y conocimiento de la música antes de la aparición de los tratados de Nasarre:

**P.** Pues avemos llegado a empeño de tratar la Música Métrica, o Mensural, ¿qué se entiende por dicha Música?

**R.** Por Música Métrica se entiende el Canto de Órgano.

---

<sup>114</sup> COMENIO, Juan Amós, *op. cit.*, Cap. XVII, § 2, 46.



P. ¿Pues por qué el Canto de Órgano se llama Música Métrica, o Mensural?

R. Porque toda música de Canto de Órgano, se canta debajo de medida.

P. ¿Y Canto de Órgano por qué se llama?

R. Porque en el Instrumento de Órgano, siempre se usa de dicha Música.

P. ¿Qué cosa es Canto de Órgano?

R. Canto de Órgano es una cantidad de figuras, las cuales se aumentan o disminuyen según el modo, tiempo o prolación.”<sup>115</sup>

“Y pues por seguir con buena orden, habiendo de tratar de la Música Métrica, o mensural (que es el Canto de Órgano) bien es comencemos por su definición, pues es proposición muy averiguada que el verdadero saber de las cosas es por su definición, sin la cual de ninguna cosa se puede saber la verdad. La razón de esto es, porque ella sola declara y da a entender la esencia y el ser de la cosa como queda dicho en el pri. Cap. del segun. Libro a plan. 204. Y Así digo, *Musica Metrica est notarum diversa quantitas, figurarum inaequalitas, quarum augentur aut minuuntur iuxta Modi, Temporis, ac Prolationis exigentiam*. La Música Métrica es diversa cantidad de figuras no iguales, las cuales se aumentan o disminuyen según el Modo, Tiempo, o la Prolación demuestra. La Música mensural o de Órgano (dice el contemporáneo de Joaquín Andres Ornitoparco) *Es arte cuya harmonía es perfeccionada con variedad de puntos, de señales y de voces*. Muchos escritores han procurado dar varias definiciones sobre desto, más ninguna cosa dizen, que esta definición no comprehenda: como se puede ver en el Cap. vij. de las Curiosidades a planas 211.”<sup>116</sup>

Como podemos observar, aunque aparentemente se dice lo mismo, la *forma* es radicalmente distinta. Los *Fragmentos* se caracterizan por exponer los conocimientos sin citas eruditas ni excesivos razonamientos (todo ello *superfluas palabras*, según Nasarre), y sobre todo, al tratarse de una obra eminentemente didáctica, siempre y en todo momento

---

<sup>115</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700)*. Vol. I. Facsímil de la edición de 1700, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1988, p. 31.

<sup>116</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*, pp. 483-484.

está en el idioma del aprendiz, o sea en español y no en latín, y en ello coincide con Comenio, quien sugiere que los libros de texto estén escritos siempre en la lengua vulgar.<sup>117</sup> Así pues, el *cómo* es la diferencia que hizo de los *Fragmentos Músicos* de Nasarre una obra famosa, pues su intención es facilitar el estudio de la música de la mejor manera posible. Al respecto dice Comenio que “Debemos, por lo tanto, elegir, o hacer que se escriban libros fundamentales de las artes y lenguas; pequeños por su tamaño, pero notables por su utilidad; que expongan las materias concisamente; mucho en pocas palabras (como dice Sirach, 30.10); esto es, que presenten a los estudiosos las cosas fundamentales como son en sí, con pocos teoremas y reglas, pero exquisitos y facilísimos de entender, mediante los cuales llegue al entendimiento rectamente todo lo demás.”<sup>118</sup>

### 2.1.3 Tercer Tratado

Una vez expuesto todo lo necesario sobre la notación de la polifonía, este nuevo tratado pasa a explicar la estructura de la polifonía, es decir el contrapunto, y con él, lo que necesita saberse sobre la composición. Los capítulos en que se divide son los siguientes:

- I. De la definición del contrapunto.
- II. De las siete especies que se hallan en la música y de las consonantes que hay en ellas, de que usa el contrapunto.
- III. De las reglas generales y particulares del contrapunto suelto, y de la variedad que de ellos comúnmente se enseña.
- IV. Del contrapunto sobre tiple, y de la variedad de contrapunto sobre canto de órgano.
- V. De los conciertos a tres y a cuatro, sobre bajo y sobre tiple.
- VI. Del modo de ir de la sexta a la octava, de las circunstancias que se requieren en la ligadura, y de otras circunstancias esenciales.
- VII. De la posibilidad o imposibilidad del uso de dos especies perfectas sucesivas
- VIII. En que se trata de los tonos primero, segundo, tercero y cuarto.
- IX. Donde se trata de los tonos quinto, sexto, séptimo y octavo.
- X. Del uso del sostenido.
- XI. Del uso del bemol.

---

<sup>117</sup> Cfr. COMENIO, Juan Amós, *op. cit.*, Cap. XVII, § 28; Cap. XXIX, § 5, 8, 12.

<sup>118</sup> *Op. cit.*, Cap. XIX, § 41.

Aquí conviene recordar otros dos principios fundamentales enseñados por Comenio en cuanto la facilidad para enseñar y aprender: proceder de lo general a lo particular, y proceder de lo más fácil a lo más difícil.<sup>119</sup> Esta manera de proceder tiene orígenes humanistas más anteriores: en los ya mencionados *Coloquios*, Erasmo expone claramente su fe personal en la eficacia de una educación graduada de conocimientos.<sup>120</sup> Es posible observar dicha disposición en el ordenamiento de los temas: se inicia por la descripción de las especies o intervalos, y luego la explicación de las reglas generales del contrapunto para finalmente pasar a la explicación de las particularidades más importantes, todo con numerosos ejemplos musicales.

#### 2.1.4 Tratado Cuarto

Es el más extenso y está dedicado a explicar el uso de las disonancias en la música. Como ya se mencionó, es posible que este tratado haya sido incluido en la edición de 1700 como consecuencia de la intervención de Nasarre en la polémica musical de Paredes y Durón<sup>121</sup> y en la cual aparentemente se manifestó a favor del uso de la disonancia. Sea cual haya sido su postura, este tratado es el más complejo de los *Fragmentos Músicos*, es el más abundante en cuestiones prácticas y ejemplos, y donde más se cita la obra teórica o práctica de otros autores tanto antiguos como contemporáneos. El hecho de que se está tocando un tema controversial queda ejemplificado a lo largo de casi todos los capítulos del tratado en numerosos pasajes como los siguientes:

“**P.** En algunas posturas de grandes Maestros he reparado que hallándose una voz en la tercera o decena del bajo, sube a la cuarta, como que quiere prevenir ligadura y vuelve sin ejecutarla a la misma tercera, y deseo saber si se puede hacer...”<sup>122</sup>

“**R.** Mirada rigurosamente esta postura, según lo que enseñan las reglas no es buena; pero tiene en su abono dos razones, por las cuales se puede permitir.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, Cap. XVII, § 2.

<sup>120</sup> BOWEN, James, *op. cit.*, p. 476.

<sup>121</sup> Ver nota 93.

<sup>122</sup> NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. I. Facsímil de la edición de 1700*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1988, p. 192.

Es la primera razón estar puesta en uso con la calificación y práctica de Maestros muy Peritos...”<sup>123</sup>

“R. Pónese el ejemplo para más clara explicación, en donde ignoro la razón que han podido tener muchos Maestros para usar desta postura, pues no discurro en su abono, que sonar bien. Ya considero que pueden responder que esta es suficiente, pero como es Arte la Música, ha de constar de reglas, y en tanto lo será en cuanto estas se observen.”<sup>124</sup>

“Son tantas las extraordinarias posturas inventadas por los grandes Maestros Prácticos<sup>125</sup> destes tiempos, que a querer hacer expresión de todas serían necesarios crecidos volúmenes, y pues este pequeño no permite dilación, me contentaré en él con decir algo, dejando lo más para mayores tomos.”<sup>126</sup>

“No han sido poco controvertidas dos opiniones (entre los Músicos modernos) acerca de la igualdad, o desigualdad de las partes de la ligadura, defendiendo unos que la prevención avía de ser igual a la parte de ligar, y a la parte del desligar; defendiendo otros la contraria, siendo de opinión que la prevención importa poco, que se gaste más, y lo mismo en la parte del desligar. Y pareciéndome esencial la resolución de esta duda, diré (según mi corto entender) lo que siento en esta materia en el discurso deste capítulo.”<sup>127</sup>

En este último pasaje, esta vez es Nasarre quien se coloca a sí mismo como autoridad en materia teórica.

Finalmente, un capítulo entero, el noveno, está dedicado totalmente a los ejemplos del uso de las disonancias puestos en práctica por los contemporáneos de Nasarre:

“Aunque el empeño desta obra es hacer un epílogo de las cosas más usuales de la práctica, para dar luz a los que estudian, no obstante no se ejecuta el aver de tratar de algunas estrañezas ejecutadas por algunos Maestros en sus obras, que causan a los principiantes más armonía el verlas, que a los oyentes su Música. Y porque los nuevos profesores en viendo alguna postura extraordinaria de algún gran Maestro, la quieren también ellos poner en ejecución, pareciéndoles que si al otro le es lícito ejecutarla también a ellos,

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>124</sup> *Ibidem.*

<sup>125</sup> Es decir compositores.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 217. Este párrafo es la introducción al capítulo VIII.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 255. Es la introducción al capítulo X.

sin advertir que los Maestros experimentados cuando se arrojan a escribir alguna postura poco usada, es teniendo razón para defenderla, la que no podrán ellos dar ejecutando lo mismo, de aquí es que me pareció elegir por assunto deste capítulo algunas extrañezas para dar luz con algunas razones sobre ellas, para que puedan entender otras muchas, que hallará el Curioso si reparare con cuidado en obras de muchos Maestros; repárese en el ejemplo que se sigue, que es todo de cosas ejecutadas por Maestros de experiencia...”<sup>128</sup>

De este último párrafo podemos extraer un par de observaciones. La primera es que para Nasarre, como músico teórico y práctico, no basta que algo suene bien pues es necesario que todo lo que se componga esté siempre fundamentado (y en eso coincide también con Comenio) en principios y reglas sólidas: “...y cuando aviendo perfecta melodía no hay cosa que se oponga a las reglas del Arte, es buena Música, y siendo buena Música no hay duda en que se pueda usar”.<sup>129</sup> Parece un ejemplo de conservadurismo, pero básicamente su intención principal es que el músico conozca los fundamentos de la disonancia para que pueda utilizarla. Lo segundo que podemos observar es que el método de Nasarre aquí es inductivo: como él mismo lo dice, en este capítulo se dedica a explicar algunas razones para ciertos usos de las disonancias por parte de músicos contemporáneos a él, y sugiere que a partir de su ejemplo los discípulos hagan lo mismo con otros pasajes que a ellos les interesaren.

Los capítulos en los que se divide el tratado cuarto, “De las especies disonantes en la Música” son los siguientes:

- I. Del modo como se usan las especies disonantes en la música fuera de la ligadura.
- II. Cómo el encuentro de las especies disonantes excusa algunos golpes prohibidos de las especies perfectas.
- III. De algunas posturas, que estando en forma de ligadura suponen por otra cosa
- IV. De la suposición del tiempo.
- V. Del uso de las especies disonantes puestas en ligadura.
- VI. Del uso de las especies disonantes entre las voces particulares.
- VII. De las especies disonantes puestas en ligadura entre las voces particulares.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 235-236.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 193

- VIII. En que trata de los modos con que pueden entrar las voces en especies falsas.
- IX. De algunas extraordinarias posturas de especies disonantes.
- X. Donde se trata de la disminución, y aumentación de la ligadura, así en sus partes, como en el todo de ella.
- XI. Del modo de hacer las ligaduras debajo de otros tiempos, fuera del compasillo y compás mayor y del modo que las partes pueden usar de las consonantes en su modo de cantar.

Concluye la edición de los *Fragmentos Músicos*, invitando al lector a acercarse a sus futuras obras de la siguiente manera:

“Si todo lo que hay que decir se hubiera de escribir, serían necesarios crecidos volúmenes; pero según lo que permite ese pequeño, se ha dicho suficientemente, y el deseoso de saber más podrá leer las otras obras que tengo adaptadas en saliendo a la luz, que en ellas hallará otras muchas noticias con que podrá satisfacer más su deseo. LAUS DEO.”<sup>130</sup>

## 2.2 LA ESCUELA MÚSICA

La obra más famosa de Pablo Nasarre, y que lo hizo célebre en vida y durante muchos años después de su muerte es *Escuela Música según la práctica moderna*, publicada en dos volúmenes entre 1723 y 1724.

El antecedente más conocido de esta obra es el célebre *El Melopeo y el Maestro* de Pietro Cerone, publicado en Nápoles en 1613, que según su portada es “Tratado de Música Theórica y Pratica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Músico ha menester saber; y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, está repartido en XXII Libros”, y que “va tan ejemplificado y claro, que cualquiera de mediana habilidad con poco trabajo, alcanzará esta profesión”.<sup>131</sup> Se trata de un volumen de 1160 páginas, dividido en 22 libros, y con más de 800 capítulos, donde resume casi toda la teoría musical del siglo XVI, desde los fundamentos clásicos de la *Harmonia Mundi* o música de las esferas, la teoría del canto llano, lo tocante al contrapunto y la composición polifónica; Cerone complementa estos temas con un libro dedicado a los *atavíos y consonancias morales*, que

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>131</sup> CERONE, Pietro, *op. cit.*

es un preámbulo a toda su obra, dirigido a los cantores y maestros de capilla, así como un libro dedicado a *enigmas musicales*, donde hace gala de su interés especulativo. Prácticamente todo el libro está plagado de citas eruditas y numerosas frases en latín, lo que le ha llevado a obtener calificativos muy negativos a lo largo de la historia de la música.<sup>132</sup>



Portadas de la Primera y Segunda Parte de la Escuela Música.

<sup>132</sup> Los detractores de Cerone son los mismos de Nasarre, y podemos encontrar en sus juicios sobre el primero frases como las siguientes: “Como único legislador y oráculo infalible en materia de gusto imperaba El Mellopeo de Cerone, con sus 1160 páginas en folio de letra menudísima, en estilo pedantesco, híbrido de latín y castellano, henchidas de lucubraciones sobre ‘armonía celestial’ y amenizadas con las peregrinas tablas de los ‘enigmas musicales’... En semejante doctrinal aprendían los maestros de capilla la teoría de los ‘trocados y contrapuntos dobles a la octava, a la decena y a la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás’, especie de gongorismo o de barroquismo musical, cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico o literario”. “El siglo XVII es la época de la pedantería, se inaugura con el indigesto Mellopeo y se cierra con las lucubraciones no menos pesadas del famoso organista ciego de Zaragoza...” En NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Anexo. Estudio General Introductorio de la Vida y Obra de Nasarre*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006, pp. 82, 94.

Se ha considerado que Nasarre en su *Escuela Música* imita a Cerone, en especial por sus explicaciones especulativas (o música teórica), es decir, lo tocante a la armonía de las esferas o *música de los cielos*, sin embargo los últimos musicólogos marcan una gran diferencia entre ambos autores:

“En la *Escuela Música* se desarrolla con amplitud toda la temática de la estética y la teoría de la música antigua y moderna. Se trata de una vasta enciclopedia, en la que se presenta al mismo tiempo la técnica vigente en su época y el conjunto de elementos propios de la doctrina tradicional de la música europea.<sup>133</sup> En las cuestiones especulativas aparece adscrito a las tesis clásicas. Para el estudio de las formas polifónicas de su tiempo se ofrece como una fuente de indudable interés... Por otra parte la erudición no es incompatible con el más acusado empirismo, patente en las numerosas y valiosas páginas dedicadas al canto, a los instrumentos, a la pedagogía, al ejercicio profesional, etcétera. En ellas se refleja la experiencia personal del autor e, indudablemente, prestan a la obra un innegable valor histórico. El evidente carácter práctico de estos capítulos compensa plenamente de aquellos otros más ceñidos a la tradición y lo distinguen del tratado de Cerone, a pesar de las concomitancias que puedan señalarse. Nuestro maestro se diferenciaba también del italiano por sus juicios artísticos, en los que mostraba su predilección por la música española.”<sup>134</sup>

Como ya se dijo, la *Segunda Parte* de la *Escuela* fue publicada primero, en 1723; debido quizá, a que Nasarre tenía prisa por ver impresa su obra es que decidió entregar los dos volúmenes a dos impresores diferentes; al tratarse de una sola obra en dos partes, solo la primera necesitaba las aprobaciones, tasas y licencias, siempre retardadas, por lo que la *Primera Parte* no fue publicada sino hasta 1724.

El plan de la obra es muy claro. La *Primera Parte* consta de cuatro libros divididos cada uno en 20 capítulos, abarca 539 páginas. El primer libro está dedicado al sonido armónico, sus divisiones y sus efectos; a manera de introducción, trata de las definiciones

---

<sup>133</sup> Es decir la teoría musical del siglo XVI, mostrada en parte por Cerone.

<sup>134</sup> LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: C.S.I.C./Instituto Español de Musicología, 1974, pp. 89-161, citado en: NASARRE, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700)*. Vol. II. Anexo. *Estudio General Introductorio de la Vida y Obra de Nasarre*, Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006, p. 102.



de la música, las divisiones de la misma, la armonía de las esferas, y todas las propiedades y características del sonido instrumental y vocal, y sus efectos en el ser humano. El segundo libro está dedicado al canto llano, trata la definición de éste, su uso en la iglesia, las características y cualidades de los ocho tonos, la solmización, la letra del canto llano, así como particularidades técnicas que debe observar un cantor para su interpretación. El tercer libro trata del Canto de Órgano o polifonía, la forma de escritura, la transportación de los tonos en la polifonía, así como la transportación de los tonos en el órgano, el arpa, y el clavicordio, así como el modo de acompañar en estos instrumentos. El libro cuarto trata de las proporciones en la música: las proporciones que existen entre los sonidos, el sistema de afinación, las dimensiones de los instrumentos, y algunas observaciones para los fabricantes de los mismos. En este último libro, una vez más se distingue su obra de la de Cerone, quien no expone ni teoría ni técnica sobre los instrumentos musicales.

La *Segunda Parte* contiene 518 páginas, y consta también de cuatro libros, divididos cada uno en 20 capítulos. El primer libro está dedicado a todas las especies o intervalos tanto consonantes como disonantes, sus cualidades y como se deben de usar en la música. El segundo libro trata del contrapunto en todos sus géneros y variantes. El tercer libro está dedicado a explicar todo aquello que tiene que ver con la composición en todo género y estilo, y en cualquier número de voces. El cuarto libro está dedicado a las glosas, e incluye una serie de advertencias para los compositores e indicaciones a los maestros de capilla.

### **2.2.1 El Libro Cuarto de la Segunda Parte de la Escuela Música**

Esta es la última unidad formativa de la *Escuela Música* de fray Pablo de Nasarre. El título de la misma es *Libro Quarto, en que se trata de la glossa, y de las habilidades en particular que han de tener los Maestros de Capilla, Organistas, y otras especies de Músicos*.

Después de haber tratado todo género de conocimientos musicales, desde los más especulativos hasta aquellos conocimientos técnicos relacionados con la composición, el canto, la construcción de instrumentos, etcétera, Nasarre dedica su último libro a una especie de miscelánea que abarca todo lo relativo a la glosa (u ornamentación) y una serie de advertencias morales, técnicas y espirituales a los maestros de capilla, organistas y otros

tipos de músicos. De los 20 capítulos que contiene el libro, solo los primeros diez están dedicados a la ornamentación, mientras que en los capítulos 11 a 20 se desglosa el pensamiento didáctico y pedagógico de Nasarre.

De acuerdo al orden formativo de dichos capítulos, a continuación se enlistan las directrices didácticas y pedagógicas de Nasarre identificadas a partir del análisis del texto.

### ***2.2.1.1 De la obligación que tienen los Maestros de Capilla en cuanto a su oficio; y de la de los demás maestros que enseñan música.***

En este capítulo Nasarre expone a manera de introducción las características principales de los maestros de capilla, que son además los fundamentos pedagógicos que rigen la *Escuela Música*, “Elegí por asunto desta Obra la enseñanza debajo del título de *Escuela Música*, con el fin de abrir sendas a los nuevos Profesores del Arte, por donde pudiesen caminar con seguridad, hasta conseguir el logro de mayores progresos en esta sonora ciencia... como es materia tan importante la de tener buen Maestro, me ha parecido escribir ahora de las propiedades que deven tener los que enseñan para que mejor puedan lograr los que aprenden el fin de tan heroico ejercicio.”<sup>135</sup>

Los fundamentos pedagógicos de la Escuela Música se desglosan en los siguientes puntos:

#### **1.- La labor del Maestro es mucho más importante que el uso de los libros de texto en el aprendizaje de la música:**

“Como no puede aver Ovejas bien guiadas sin Pastor, [...] así, para esta nobilísima *Mathemática* aprovecharán muy poco los escritos sino ay Maestro, docto, y diestro que enseñe a ponerla en práctica”.<sup>136</sup>

#### **2.- Ya que hay dos modos distintos de hacer música: vocal e instrumental, es necesario que haya maestros especializados en enseñar ambas formas de música.**

“Para la práctica de la que se ha de ejecutar con voces naturales, importa mucho el que los Maestros sean Compositores, pero para que la que se ha de ejecutar con voces artificiales, para unos instrumentos importa que el que lo sean, y para otros no tanto”.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Segunda Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Diego de Larumbe, 1723, p. 434.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

**3.- La enseñanza de la música vocal es responsabilidad del maestro de capilla, quien tiene el oficio más honorífico entre todos los maestros de música por ser quien tiene a su cargo la enseñanza en la iglesia así como la dirección de las voces. El cargo de un maestro de capilla se divide en tres obligaciones principales que son enseñar, componer, y regir.**

Conviene resaltar el significado que Nasarre atribuye al título *Maestro de Capilla*, que para él es “Cabeza del Congreso Músico”. La palabra Capilla quiere decir *Iglesia pequeña* (utilizada esta expresión desde el punto de vista espiritual, no físico) y como tal una “Congregación de Siervos de Cristo”, por lo que para Nasarre es la razón de llamar capilla a la congregación de músicos. El alta estima que tiene Nasarre del oficio de maestro de capilla radica en que según la fe, esta “Congregación Canora” cuya cabeza o superior es el Maestro de Capilla es una imitación del “Congreso de todo el Coro Eclesiástico”, o sea la unión de la Iglesia Militante o terrena y la Iglesia Triunfante o celestial. Por todo lo anterior es la obligación principal del Maestro ordenar todo el canto “con la mayor perfección posible como conviene a tan alto ejercicio”.<sup>138</sup>

**4.- El maestro de capilla ha de ser científico.** Es decir, ha de tener el conocimiento técnico suficiente para disponer de las voces y ordenar toda la música. “Dirigiendo en todo su ejercicio a la mayor perfección de la armonía y melodía”.<sup>139</sup>

**5.- El maestro de capilla debe tener el suficiente adiestramiento auditivo para distinguir automáticamente todas las consonancias y disonancias practicables en la música.** Por obvias razones esto es vital en el desempeño de su responsabilidad como director de coro, que es una de sus prerrogativas más importantes pues la calidad interpretativa de un coro depende mayormente de las habilidades auditivas del director. Para Nasarre “esta es una de las características más esenciales que debe tener para desempeñar correctamente su oficio”.<sup>140</sup>

**6.- Los maestros organistas deben tener tanta preparación como los maestros de capilla por la simple razón de que el órgano es el instrumento eclesiástico por excelencia.** Es de vital importancia que el organista sea compositor, mientras que su segunda obligación más importante, después de pulsar las teclas con la mayor perfección

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> *Ibidem.*

posible, es la enseñanza del instrumento, y por lo tanto, también de la composición. Para Nasarre es muy necesario que los organistas inviertan tiempo en la enseñanza a otras personas, y respecto de la mentalidad con que deben enseñar menciona que: “Y aunque es muy penoso el ejercicio de semejante magisterio, lo será tanto menos cuanto más encendido de caridad lo ejercitare. Y porque con los que comienzan tiene más ocasión de ejercicio de paciencia, ha de estar muy sobre sí para no malograr el mérito que puede tener”.<sup>141</sup>

A continuación se enlistan los complementos didácticos de estos fundamentos pedagógicos:

**1.- El maestro de capilla no debe permitir nunca que se cante en público algo que no se haya ensayado antes.** Aunque la música sea muy fácil es necesario ser muy cuidadoso con dificultades no previstas en algún pasaje, o alguna advertencia del compositor de la obra. “También importa, porque los que la han de cantar la tengan vista, pues aunque sean diestros, la cantarán con más seguridad y los que no lo son se hallarán precisados a estudiar su parte”.<sup>142</sup>

Es además una de las obligaciones evidentes del director del coro “corregir todos los defectos de los que cantan”,<sup>143</sup> errores que normalmente son tanto de afinación, como de rítmica; así como ser sumamente cuidadoso en cuanto a la pronunciación de la letra, que deberá de hacerse con mucha perfección.

**2.- El maestro organista debe enseñar de acuerdo a las siguientes reglas:**  
**Primera, la posición corporal de quien aprende a tocar el órgano:** “el cual ha de ser de modo que caiga en medio del teclado. [El cuerpo] Lo ha de tener recto, sin hazer movimiento alguno con la cabeza, ni ningún otro miembro más que con las manos”<sup>144</sup>.  
**Segunda, el modo de poner las manos en el instrumento:** “ha de ser asentando los dedos un poco arqueados, no tanto que el herir sea con la uña, ni tampoco que sea con la parte inferior de la yema. Ha de ser pues el herir con la extremidad de ella.”<sup>145</sup> Para Nasarre este hábito es uno de los más importantes en la formación del organista. **Tercera: enseñar los nombres de las notas en el teclado:** “enseñarles la mano por el teclado, de modo que

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>145</sup> *Ibidem.*

sepan con prontitud el signo que corresponde a cada tecla”.<sup>146</sup> **Cuarta: enseñar la articulación:** “que así como muden de tecla, muden de dedo, levantando uno cuando hiere otro”. El maestro debe enseñar, además, a tocar varias voces, por ello es necesario que sea compositor.

**3.- Los maestros que enseñan a tocar los instrumentos de cuerda pulsada deben poner mucha atención en que los discípulos aprendan a tocar los instrumentos con la uña para que el sonido sea claro.** A este consejo, Nasarre agrega que es necesario que el maestro enfatice mucho el que los intérpretes aprendan siempre a tocar siguiendo el compás para que no adquieran malos hábitos en su ejecución: “Importa también que desde los principios se cuide mucho el que toquen a compás, para que no adquieran mal hábito en el ayre, porque después es muy dificultoso el reducirse”<sup>147</sup> Aquí parece que Nasarre tiene experiencia en las dificultades que presenta la enseñanza de los diversos instrumentos. En este caso, claramente se refiere a malos hábitos adquiridos por los intérpretes de instrumentos específicos, archilaúd, vihuela, arpa, etcétera.

**4.- “Los maestros que enseñan a tocar los instrumentos de arco deben poner toda hechura en dos circunstancias principales. La una es, el que formen los puntos con fuerza, y la otra en llevar el arco, en cuanto al modo de herir con él, y en cuanto al movimiento”.**<sup>148</sup>

**5.- Los maestros que enseñan a tocar instrumentos de viento deben poner su cuidado en advertir “como han de formar los puntos, de qué modo se hacen los que han de ser blandos, y de qué modo los fuertes, y cómo se han de suplir algunos que se ofrecen que no están formados en el instrumento”.**<sup>149</sup>

### ***2.2.1.2 De la disposición y orden que deben tener los Maestros de música en enseñar, así a cantar como a componer.***

Uno de los fundamentos expuestos en el capítulo anterior es que las tres obligaciones principales del maestro de capilla son enseñar, componer, y regir. Aquí procede Nasarre a explicar la primera obligación, que es la enseñanza. Describe con

---

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ibidem.*

asombrosos detalles técnicos las circunstancias que deben observar los maestros en cuanto a la admisión de las voces en la capilla así como de su aprendizaje de la música. Estos principios básicos pueden resumirse en los siguientes puntos:

**1.- El maestro de capilla debe tener mucha aplicación en enseñar.**<sup>150</sup> La razón principal es que su obligación es conservar la capilla a lo largo del tiempo y para ello es necesario que se eduquen los músicos necesarios que suplirán a los que vayan saliendo sobre todo por cuestiones de edad. Es por ello que el estudio de la música se inicia con el canto desde la más tierna infancia. Nasarre menciona que debido a la edad de los discípulos importa mucho que el maestro sea paciente, corrigiéndolos con apacibilidad y blandura, pues si se les corrige con dureza se les ofuscan las potencias y no pueden comprender lo que se les explica; sin embargo habrá quienes necesiten que el maestro se comporte de otro modo con ellos, lo cual se deja a discreción del enseñante y su experiencia.

**2.- La mejor edad para iniciar el estudio de la música es a partir de los ocho o nueve años y hasta que llega el tiempo de la muda de voz.**<sup>151</sup> Para Nasarre esta es la edad en la que todo lo que se enseña es aprendido con más firmeza.

**3.- Ya que los niños se inician en la capilla cantando la voz de tiple, el maestro debe tener sumo cuidado en la selección de las voces que servirán en la capilla.** Nasarre sugiere observar las siguientes precisiones técnicas: “Si los niños no saben cantar,<sup>152</sup> importará que no pasen de los diez años, para que una vez diestro en el canto le quede algún tiempo de provecho en la capilla antes de que la voz cambie”.<sup>153</sup> Para esto último, el maestro debe considerar un aproximado de dos años aproximadamente, que es lo que en la experiencia de Nasarre tardan los niños en adiestrarse perfectamente en la polifonía.

En cuanto a la voz, “ha de atender el Maestro a que sea de especie clara, que pueda subir lo que regularmente sube un tiple, si la tiene entonada y si tiene veloz movimiento<sup>154</sup> en ella, que comúnmente se llama gala”.<sup>155</sup> Si el niño no tiene buena entonación, Nasarre sugiere que el maestro debe reparar en su edad, pues aunque con la práctica le puede

---

<sup>150</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>151</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>152</sup> Aquí se refiere a la habilidad para cantar, pues se sobreentiende que una de las funciones del maestro es precisamente enseñarles el canto.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>154</sup> En otras secciones se le denomina carrera.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

enseñar a entonarse, el niño necesitará de más tiempo para ser diestro. “Las voces que tienen gala son mucho más útiles porque a menos trabajo del maestro aprenden mejor y cantan con gusto”.<sup>156</sup> En cuanto al cuerpo o volumen de la voz, Nasarre insiste en que el maestro debe atender a la circunstancia de si la voz es suficiente para la capilla: si el niño es menor de nueve años es posible que cuando llegue a ser diestro, por tener más abierto el pecho, su voz tendrá cuerpo suficiente; pero si el niño tiene diez u once años, es poco robusto y su voz es débil, Nasarre asevera que hay poca esperanza de que la voz tenga cuerpo. En cuanto al físico, en general, Nasarre previene que “importará que los tales muchachos que ayan de ser admitidos en las Iglesias, tengan la condición de ser de buen talle y hermosos”.<sup>157</sup>

**4.- Respecto de la didáctica del canto, el maestro comenzará siempre enseñando el canto llano, pues este tipo de canto los preparará para cantar los intervalos más importantes utilizados en la música.** “Conviene que aprendan un poco de *Canto Llano*, poniendo especial cuidado con ellos en que suben y bajen de grado las seis voces de el *ut, re, mi, fa, sol, la*, y después de *terceras*, y de *cuartas*, y de *quintas*, que son los movimientos más ordinarios en el canto [...] También será muy puesto en razón, que a los principios se les enseñe a entonar algunas *octavas*, y *sextas*, para que haciendo hábito de dichas entonaciones, no hallen novedad al cantar el canto de Órgano”.<sup>158</sup>

**5.- A continuación el maestro enseñará gradualmente la polifonía, haciéndolos cantar debajo de todas las medidas y proporciones.** “También se les ha de enseñar cómo han de hechar el *compás*, corrigiéndoles con mucho cuidado qualquiera imperfección en él, porque importa mucho que a los principios hagan hábito de echarlo con igualdad. Y para que en esto pongan más cuidado (como materia que tanto importa) las liciones que dieren, después de averlas cantado debajo de su mismo compás, se les ha de hazer volver a cantar debajo de el compás de el mismo Maestro”.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ibidem.* Justifica esta afirmación citando los versículos 3 y 4 del primer capítulo del libro de Daniel, donde el rey Nabucodonosor “mandó a Aspenaz, jefe de sus eunucos, tomar de entre los israelitas de estirpe real o de familia noble algunos jóvenes, sin defecto corporal, de buen parecer, instruidos en toda sabiduría, cultos e inteligentes, idóneos para servir en la corte del rey”.

<sup>158</sup> *Ibidem.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*

**6.- Una vez que los principiantes dominan el canto, conviene que les enseñe a hacer algunas ornamentaciones, además de enseñarles a cantar a varias voces.** “En estas y otras muchas puntualidades debe imponer el Maestro a los que aprenden a cantar, que aunque no he tocado más que las más importantes, ay otras muchas que quedan a la discreción de los Maestros [...] Y tan solamente advierto, que cuando ya llegan a cantar de repente, importa que hagan hábito de cantar con compañía, porque aunque sean diestros sucede que como se les lleva la atención la consonancia, se divierten, y cantan mal su parte, hasta que con el ejercicio se vence”.<sup>160</sup>

**7.- Para la enseñanza de la composición el maestro deberá tomar en cuenta que quienes desean aprenderla, ya deben ser muy diestros en el canto.** Les ha de enseñar a hacer los contrapuntos y después de ello a hacer conciertos a varias voces. El maestro procederá exponiendo con claridad las reglas del contrapunto, y debe tomar en cuenta que los aprendices cometerán regularmente dos tipos de errores: errores por descuido y errores por ignorancia. En el caso de los errores por descuido el maestro debe amonestarlos para que sean más cuidadosos en el seguimiento de las reglas del contrapunto. Cuando se trata de errores por ignorancia, el maestro debe exponer con mucha claridad la regla a la que faltaron, explicándoles con gran detalle; todo lo que enseñe el maestro debe ajustarse a la habilidad y avance que tenga el aprendiz.<sup>161</sup>

La importancia que para Nasarre tiene la labor *docente* del maestro de capilla tiene posiblemente también un origen humanista, tomando en cuenta que el maestro de capilla fusiona en sí mismo tanto la enseñanza gremial como la formación *liberal*, y esta última se refiere a la educación intelectual o especulativa. Dos siglos antes de Nasarre, Erasmo defiende por sobre todas las cosas la labor del docente de la que dice “Siempre pensé que es una profesión sumamente honorable educar a los jóvenes en la virtud y el saber; y que Cristo no despreció esa edad, sobre la que más derramó su afecto y de la podía esperarse la más rica cosecha”.<sup>162</sup>

La visión que tiene Nasarre de la niñez y la juventud coincide con la idea humanista de que la educación de la juventud exige maestros con discernimiento pues los niños y jóvenes son “individuos con personalidad propia, que difieren notablemente entre sí

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p 443.

<sup>161</sup> *Cfr. Ibidem.*

<sup>162</sup> BOWEN, James, *op. cit.*, p. 473.



por sus aptitudes e intereses y evolucionan tanto mental como físicamente de acuerdo con ciertas pautas sutiles de desarrollo que aún no se conocen sino de modo imperfecto.”<sup>163</sup> Aunque en la actualidad esto nos parece obvio, esta visión de la juventud fue toda una novedad, en marcado contraste con las torpes concepciones del niño que se tenían desde la Antigüedad y durante la Edad Media.<sup>164</sup>

### ***2.2.1.3 Del modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar a componer a los que solo aprenden por diversión y de algunas otras circunstancias que han de tener para ser buenos Compositores y obligaciones que pertenecen a su oficio.***

Para Nasarre, el ejercicio de la música, ya sea el canto, la interpretación instrumental o la composición, es algo que puede formar parte de la vida cotidiana de todo tipo de personas independientemente de su condición económica o social: “Es la música un ejercicio tan admitido de todos los estados de personas que desde el más plebeyo, hasta el más elevado se delectan con él naturalmente. Divierte el rustico la fatiga de su trabajo con sus toscas canciones, el artífice hace más suaves sus tareas con su canto, el Príncipe huyendo de el ocio, busca sonoras ocupaciones, aprendiendo el lograr el tiempo en ellas, hasta los Reyes. Unos con el ejercicio de sonoros Instrumentos, otros con el de suaves y dulces cantilenas, y otros en componer armónicas modulaciones”.<sup>165</sup> Es por ello que dedica este capítulo a indicar al maestro de capilla aquellas circunstancias que tienen que ver con la enseñanza de la música a personas que no se dedicarán a ella de manera profesional. Respecto de los que aprenderán la composición el maestro observará procedimientos didácticos semejantes a los que Nasarre sugiere para los compositores profesionales, sin embargo agrega que no hay ninguna necesidad de enseñarles canto llano, ni contrapunto severo: “No ay necesidad de enseñarles de contrapuntos, porque no haze al caso el saberlos si han de aprender por abreviatura”<sup>166</sup>

Nasarre sugiere seguir el siguiente itinerario formativo: Lo primero que han de aprender es a formar consonancias entre voces, explicándoles algunas reglas simples, por

---

<sup>163</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Segunda Parte...* p. 473.

<sup>164</sup> Para mayor información sobre la concepción que del niño se tenía en el pensamiento medieval puede consultarse: ARIÈS, Philippe, *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus, Col. Ensayistas, 1987.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

ejemplo, que no deben dar octavas ni quintas paralelas. Se les han de enseñar las especies consonantes, y como utilizarlas, así como las especies disonantes más comunes. Asimismo aprenderán a acomodar la letra a las composiciones de acuerdo a la acentuación de la música. “Con solo saber lo que dejo escrito, puede componer cualquiera música que de gusto con ella, y en tan breve tiempo, que puede ser en menos de un año. Porque me consta que algún sugeto lo consiguió en seis meses”.<sup>167</sup>

#### **2.2.1.4 *Cómo una de las partes importantes que ha de tener un Maestro de Capilla es el saber regir y de las circunstancias que son necesarias para adiestrarse en ello.***

Para Nasarre, un maestro de capilla debe atender cuatro circunstancias principales para el buen régimen de la música. La primera es ser buen compositor práctico, la segunda es tener buen oído, la tercera es ser diestro en llevar el compás y la cuarta es ser discreto en todas sus operaciones. Esta última circunstancia es la que tiene implicaciones pedagógico-didácticas que Nasarre desmenuza en cuatro reglas principales:

**1.- Que toda obra se ensaye antes de cantarla en público.** “Para que los que la huvieren de cantar, cada cual tenga vista su parte, y las dificultades que cada uno hallare se las pueda declarar el Maestro y por sí en ella ay algún yerro, se pueda corregir, antes que salga en público”.<sup>168</sup>

**2.- Que el maestro no avergüence a ninguno de los que cantan.** Es decir, que corrija de modo tal que el que se equivoca no pueda ser notado: “pues lo puede hazer, o señalándole donde debe cantar, o cantando con él, escusando acciones y voces que indiquen la corrección”<sup>169</sup> es decir evitando acciones o palabras que indiquen que se corrige a alguien. Estas afirmaciones manifiestan en Nasarre un profundo sentido humanista. Ya desde el siglo XVI Erasmo de Rotterdam había denunciado seriamente los métodos de enseñanza basados en la humillación y el maltrato físico.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> *Ibidem.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>169</sup> *Ibidem.*

<sup>170</sup> BOWEN, James, *op. cit.*, p. 474.

**3.- Que prevenga con tiempo lo que se ha de cantar, y las dificultades de lo que se ha de cantar.** “Para que al tiempo de la ejecución no se falte”,<sup>171</sup> es decir que no haya errores ni confusiones.

**4.- El maestro debe ser austero y circunspecto en todas sus operaciones, dirigiendo con seriedad y sin hacer muecas cuando alguno se equivoca.** “Pues todo obrar contra esto es dar motivo de risa a los circunstantes y sonrojo a los que cantan debajo de su compás, y que no le tengan la veneración debida al puesto”.<sup>172</sup>

### ***2.2.1.5 Explicación de las reglas más importantes que han de hacer observar los Maestros de Órgano a los que enseñan en los principios.***

El interés de Nasarre para escribir sobre la enseñanza del órgano como materia importantísima se debe a que el ejercicio de organista es el más extendido en la Iglesia, por encima del de maestro de capilla pues “son muchas más las Iglesias que no tienen congrua para tener Capilla, supliéndola con el órgano, alternando este con el Coro de voces que ejercitan el Canto Eclesiástico, componiendo uno y otro un agregado de divinas alabanzas...”<sup>173</sup>

Explica una vez más las cuatro reglas iniciales para los que han de enseñar el órgano, identificadas aquí en el apartado **2.2.1.1**, es de particular interés su explicación para la postura de los dedos:

“Si la postura de la mano fuere de modo que los estuvieren sobradamente arqueados hiriendo con las uñas, es de notar que como es más largo el tercer dedo que los otros, es preciso que esté más arqueado, y cuando lo ha de mover de una tecla para llevarlo a otra, ha de ser mayor el movimiento, por averse de extender más que los otros según regla matemática, el cual movimiento es lento por ser improporcionado [...] Cuando la postura de las manos es llevar los dedos muy poco arqueados o nada, se hiere la tecla con más parte del dedo, y es con toda la yema, y por la misma desigualdad de ellos son los movimientos más desiguales y más violentos, porque por la improporcionalidad de la postura, son improporcionados los movimientos, como efectos producidos por ella y estos

---

<sup>171</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Segunda Parte...* p. 455.

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 456.

movimientos violentos e improporcionados producen ciertos efectos de tardanza e ineptitud para la agilidad.”<sup>174</sup>

Es por ello que para Nasarre es muy importante que los maestros de órgano cuando enseñen se hagan cargo de que las posturas de las manos de los aprendices sean las correctas. Como consecuencia (y respecto de la articulación), menciona que todo organista debe desde el inicio de su formación habituarse a pulsar las teclas con gran cuidado en su ejecución, materia importantísima, según Nasarre, para ser perfecto músico en este instrumento. Procede enseguida a explicar la digitación que han de observar los aprendices en la ejecución de intervalos, glosas, etcétera.

#### ***2.2.1.6 De Quatro Condiciones que han de tener los que estudian Órgano, sobre que se dan muchos documentos importantes.***

Este capítulo amplía todos aquellos conocimientos relativos a la enseñanza y aprendizaje del instrumento. Las cuatro condiciones que pide Nasarre que tengan todos los que han de estudiar órgano están acompañadas por sugerencias didácticas muy puntuales para el maestro.

**1.- Edad Conveniente.** Que es desde que el sujeto tiene uso de razón hasta la edad de catorce o quince años. Nasarre menciona las razones por las que a su parecer esta es la edad más conveniente:

“... la primera, porque es el tiempo en que viven los muchachos sin cuidado alguno, que les pueda llevar la atención más que en aquellos empleos a que los aplican, causa de donde se sigue el efecto de impresionarseles mejor las especies que conciben de lo que se les enseña; la segunda, es porque están más capaces para entonar el canto que quando comienzan a mudar [...] la tercera razón es, porque por la poca edad tienen los nervios flexibles, y a menos trabajo consiguen la velocidad en mover los dedos en el instrumento, siendo una de las circunstancias más importantes a un Organista el tener mucha ejecución [...] la quarta es, porque los muchachos son tímidos, y pusilánimes naturalmente, condición que conviene para hazerlos aplicar al estudio.”<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 457-458.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 463.

**2.- Aplicación grande al estudio.** Para Nasarre, quienes estudian el instrumento ocuparán en él todo el tiempo posible, pues requieren enfocarse en dos cosas diferentes, que son aprender a cantar y aprender a soltar las manos en el instrumento. El maestro contribuirá a hacer más provechoso su estudio del canto: “dándoles liciones que gusten de ellas, cantando graciosamente, para que hallen deleyte estudiándolas en el buen modo de cantar, quando están ya más aprovechados, haziendolos cantar con compañía, para que se puedan deleytar más en las consonancias, todo a fin de aficionarlos más al ejercicio, que es con el que han de conseguir la destreza”.<sup>176</sup>

En cuanto a la ejecución instrumental, el maestro ha de hacer las lecciones de modo tal que los discípulos encuentren gusto: “de modo que se puedan deleytar tocando al principio tonaditas fáciles, governándolas según la ejecución que fueren adquiriendo, prosiguiendo siempre, en que toda la música que se les vaya dando sea de modo, que puedan deleytarse en ella hasta aficionarse al ejercicio del estudio, en que proseguirán con eficacia, si los maestros usan de estos medios”.<sup>177</sup>

Nasarre nos da luces sobre su concepción moral del músico-pedagogo, quien debe amonestar a los discípulos a que no pierdan el tiempo y animarlos al estudio; insiste asimismo en la dosificación gradual de la dificultad, en este caso de los repertorios, de acuerdo con las habilidades que los discípulos van adquiriendo; su formación transmisionista resalta con las siguientes afirmaciones: “Quando al cantar no den el aire que se debe,<sup>178</sup> o no canten a compás, se les ha de cantar el Maestro, advirtiéndoles que atiendan, para que sepan como la han de ejecutar, y también se les ha de advertir en qué yerran. En la música del Instrumento, también se les ha de tocar, para que sepan el ayre que le han de dar previniéndoles guarden el compás, y corrigiéndoles el modo de pulsar las teclas, de modo que sea según deyo escrito en el Capítulo antecedente”.<sup>179</sup>

Esta preocupación *sensorial* de Nasarre porque los discípulos aprendan con deleite tiene también un profundo origen humanista; la educación, según subraya Erasmo, es un proceso positivo: cultiva la razón, afirma sus cualidades humanas, lleva a Dios, por lo tanto sus métodos, si tienden a estos fines, han de ser consecuentes con ellos; los mejores

---

<sup>176</sup> *Ibidem.*

<sup>177</sup> *Ibidem.*

<sup>178</sup> Se refiere al tempo o carácter.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 464.

métodos a disposición del maestro son aquellos que resultan agradables a los niños por producirles algún tipo de deleite intelectual.<sup>180</sup>

**3.- Tener buen oído.** Para Nasarre, los que lo tienen comprenden con más facilidad las entonaciones del canto; si se equivocan al tocar identificarán la disonancia y la corregirán; identificarán las diferentes especies consonantes al oír las sonar; a partir de esto el maestro podrá ejercitarlos poco a poco en el arte de la improvisación. Finalmente, tener buen oído es de vital importancia para poder afinar un instrumento, pues para Nasarre, cualquier organista precisa de ese conocimiento.

**4.- Poseer comprensión.** Nasarre da muestras aquí de su experimentación pedagógica distinguiendo dos modos de comprensión: los individuos que comprenden cuando se les enseña, y los que comprenden de manera intuitiva. Expone entonces, para conocimiento de los maestros de música, la existencia de cuatro tipos de individuos: los que comprenden casi de inmediato las lecciones del maestro, pero no acceden al conocimiento a partir de su propio razonamiento; los que al oír algún fragmento musical se sienten estimulados a razonar y comprender lo que escuchan pero experimentan dificultad para comprender las lecciones del maestro; los que experimentan retraso o nula comprensión tanto en la enseñanza como en el razonamiento individual; y por último los que tienen la capacidad de comprender de las dos formas.<sup>181</sup>

Procede a exponer algunas otras indicaciones didácticas para los maestros, muy semejantes a las expuestas en capítulos anteriores, como son que el maestro ejecute las lecciones él mismo en el órgano, ya sea para exponerlas, o para corregir errores, lo que confirma una vez más que el tipo de enseñanza dominante es fundamentalmente del tipo transmisionista-imitativo; se hace un énfasis en que el alumno escuche y observe con atención *la forma en que el maestro lo hace*:

“...En el instrumento, tocándoles la lección todas aquellas veces que conociere que es necesario para que la puedan comprender oyéndola y viendo la postura de las manos. Y si al ponerse a ejecutarla ellos conociere que no la han comprendido, repetírseles una vez, y otra, previniéndoles que a este tiempo o al otro han de poner esta o aquella postura, moviendo esta o aquella mano, ejercitando la ciencia en semejantes actos, porque de

---

<sup>180</sup> BOWEN, James, *op. cit.*, p. 476.

<sup>181</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Segunda Parte...* p. 466.

inquietarse se sigue el que se aturden, y se les ofuscan las potencias, inhabilitándose para comprender la lección”<sup>182</sup>

### **2.2.1.7 Del orden que se ha de guardar en la ejecución de la música en el Órgano, así en el saber ejecutar como en el acto.**

En este capítulo, así como en los dos anteriores y en el siguiente, Nasarre desglosa minuciosamente sus conocimientos técnicos como organista. Esta preparación técnica altamente especializada evidentemente tiene sus orígenes en su práctica cotidiana como organista, y por ende, en la formación que recibió previamente en la *Escuela de Daroca* de manos de Pablo Bruna. El órgano del convento de San Francisco de Zaragoza había sido construido por el organero Guillaume de Lupe, o más bien, por su taller, entre 1598 y 1600; el mismo Guillaume de Lupe trabajó entre 1597 y 1608 en el órgano de la Colegiata de Daroca, de modo que es posible que el órgano que Nasarre tocó durante 50 años haya sido muy similar al órgano en el que Pablo Bruna enseñaba.<sup>183</sup>

La alta especialización técnica de Nasarre y su amplia experiencia como instrumentista y docente queda demostrada en varios párrafos como el siguiente: “También puede ser la ejecución defectuosa por debilidad de fuerzas en el sujeto, como siendo de muy poca edad o estar la naturaleza muy decaída, como también por tener algún dedo con poca virtud en los nervios, por haber padecido algún accidente, como sucede en muchos. Y cuando dicho defecto procede de semejantes causas, se ha de atender a si puede haber esperanza de que cese, y en este caso no lo errará en proseguir con dicho ejercicio. Pero si no hubiere esperanzas de que se quite la causa, será mal emplear el tiempo que ocupare en semejante empleo, y será más acertado elegir otro en que hubiere de aprovechar”.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> Lo que se ha dicho de la *escuela aragonesa de organistas*, vale también para una *escuela aragonesa de organería*. La familia De Lupe fue un gremio de constructores de órganos dentro de esta misma escuela. En varios documentos históricos se tiene noticia sobre la actividad constructiva de Guillaume de Lupe, padre y sus dos hijos Marco y Gaudioso. El hecho de que Guillaume haya firmado casi simultáneamente varios contratos para construir órganos confirma la suposición de que se trataba de un taller artesanal. Véase CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, Tomo I, Organistas, Organeros y Órganos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 133-142, 192-203, 234-245.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 472, se refiere al ejercicio de “aplicar la fuerza con más eficacia” en orden a regular la pulsación hasta llegar a conseguir con el hábito la igualdad general de la pulsación, así como la fuerza particular de algunos dedos que naturalmente no tienen tanta fuerza como otros.

**2.2.1.8 De lo mucho que conviene que los Organistas tengan perfecta inteligencia de la música, para ponerla en práctica con propiedad en el Órgano, y por otras razones.**

Una vez más insiste Nasarre en su ideal formativo de que los organistas tengan conocimiento del contrapunto y la composición. Expone varias razones al respecto, pero la primera de ellas y más importante es ejercer la docencia: “Dije que era la primera razón para poder enseñar, porque Organista que no sea Compositor no puede enseñar a otro con propiedad, pues es preciso muchas veces haber de componer la música que ha de dar de lección, de modo que sea al caso, ya según la ejecución del que aprende, ya según con las manos, si grandes o pequeñas, acomodando las posturas, de modo que no haya impropiedades en la música: porque no alcanzando a *octava* es necesario que se reduzcan las voces a que ni con una ni otra mano se ponga *octava*, guardando siempre las reglas de buena música”.<sup>185</sup>

**2.2.1.9 De la obligación que tienen de pulsar con primor el Órgano los Organistas Compositores, y del orden que han de guardar en el acompañar. Del orden que se ha de guardar en enseñar a los que no tienen vista, niñas para Religiosas, y a sujetos que aprenden por diversión.**

Después de dar las últimas indicaciones de las “circunstancias que ha de tener un organista para ser perfecto, no me parece ser fuera de razón el encargar a los tales, ejerciten la caridad enseñando, para que no falten Ministros en la Casa de Dios, que se empleen en las Divinas alabanzas, porque sé que hay algunos que si tienen algún poco de tiempo desocupado, más bien lo ocupan en algunas diversiones, que en enseñar a otros. Ejercicio muy trabajoso es, pero también es muy meritorio, y bien visto a los ojos de Dios, haciéndolo por su amor, y con el fin de que haya quien lo alabe en semejante empleo.”<sup>186</sup>

A pesar de haber expuesto ya todo lo necesario respecto a la enseñanza del órgano, Nasarre hace aquí unas indicaciones relativas sobre todo a la enseñanza de los ciegos y las niñas que estarán consagradas a la vida religiosa.

Ya se había mencionado que el aprendizaje instrumental en el caso de ceguera requiere un énfasis particular en los estímulos táctiles: el reconocimiento de los

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 483.



instrumentos musicales, la posición corporal y forma correcta de sujetarlos, en su caso, y la generación del sonido. Esto es precisamente lo que enseña Nasarre al respecto: “Pues en cuanto a lo que es del teclado se les ha de ir poniendo los dedos en las teclas que han de pulsar, hasta que vayan adquiriendo hábito de hallarlas. En cuanto lo que toca al cantar no hay otro medio que es explicarles muchas veces todo lo que pertenece a los primeros rudimentos, hasta que puedan concebir las especies de ellos. Aunque cuando ya conocen las consonancias al oído y tienen ya comprensión, no son más tardos en el adelantamiento que los que tienen vista, pero todo el estudio de la música ha de ser valiéndose de la memoria”.<sup>187</sup>

Afirma además que, ya que el maestro de capilla solo puede ejercer la explicación oral, le costará más trabajo la enseñanza mientras más menores en edad sean los discípulos, pues a temprana edad la capacidad de comprensión del invidente es mucho menor. ¿Hablará de su experiencia personal como discípulo invidente, o bien, habrá tenido él mismo discípulos invidentes? No se puede descartar esto último.

En cuanto a la enseñanza de niñas que serán religiosas, Nasarre expone las problemáticas principales que desde su perspectiva aquejan la labor del maestro: la corta edad y la inconstancia del sexo femenino, que son motivo de una poca afición al estudio; la mano pequeña que implica para el maestro la necesidad de adaptarles música a modo de facilitarles su ejecución; el trato con ellas que, según Nasarre, debe ser muy apacible y sin nada de aspereza, porque de lo contrario no aprovechan las clases por ser sumamente tímidas y pusilánimes. Circunstancias todas que según Nasarre contribuyen a la mayor mortificación de un Maestro, por el ejercicio de la paciencia<sup>188</sup>, “y sólo le puede obligar a pasar por ello el fin santo de que lleguen a lograr el ser Esposas de Cristo, alabándole acá en la tierra, para que lo puedan hacer después por una eternidad en el Coro de las Vírgenes”<sup>189</sup>. A continuación expone con mucha puntualidad las circunstancias que tienen

---

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> Esta afirmación, aparentemente misógina, encuentra más bien su explicación en las ideas surgidas durante la Contrarreforma, particularmente en España. La vida del religioso será tanto más perfecta en cuanto esté ordenada a experimentar la mortificación. “El camino de la vida, de muy poco bullicio y negociación es, y más requiere mortificación de la voluntad que mucho saber. El que tomare de las cosas y gustos lo menos, andará más por él”. En: DE LA CRUZ, San Juan, *Proyecto Espiritual*, Eulogio Pacho, edit., México: Progreso, 1990, p. 48.

<sup>189</sup> *Ibidem.*

que ver con este tipo de enseñanza, que se pueden resumir en las siguientes directrices didácticas:

**1.- El maestro debe enfocarse únicamente en que tengan la habilidad necesaria para el desempeño de sus funciones musicales.** “La cual consiste en tener soltura de manos con toda la ejecución posible, en que sean diestras, en cantar *Canto Llano* y *Canto de Órgano*. *Canto Llano*, porque es preciso que rija el Coro en muchos conventos, y cuando no entre con esta obligación, por lo menos, conviene que sea diestra, para poder enseñar a otras religiosas”.<sup>190</sup>

Aquí queda claro que en muchos conventos la organista es la responsable de la música, cuyo deber incluye disponer lo que se ha de cantar, sí como el enseñar a otras religiosas y corregirlas, ¿sería ésta la situación de la hermana de Pablo Bruna, Orosia? Como sea, queda muy claro aquí que también el plan formativo de Pablo Nasarre para las religiosas organistas tiene un fin docente.

**2.- Si la discípula tuviere buena voz, conviene que sea muy diestra en el órgano.** “...porque pueda cantar su parte y acompañar a un tiempo”.<sup>191</sup> Por lo que Nasarre aconseja que el maestro debe procurar poner el acompañamiento en el mismo papel de la voz.

**3.- El maestro debe poner gran cuidado en que las alumnas toquen despacio.** “Pues según dice Anglico<sup>192</sup>, las manos, y todos los miembros extremos los tienen muy flexibles. Y es la causa el ser más pequeños, y por eso más prontos a la agilidad, y este es el motivo porque he dicho que a menos trabajo en el estudio que los muchachos, consiguen el soltar las manos. “Pero se debe tener mucho cuidado con ellas en que tañan a espacio, porque naturalmente son más fogosas, por ser de complexión húmeda y cálida, como dice Anglico, y la misma fogosidad, como tienen facilidad en los movimientos de los dedos, es causa de apresurarse en la música que tocan, no dándole el ayre que se le debe dar, y faltando muchas veces al compás”<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>191</sup> *Ibidem.*

<sup>192</sup> Se refiere a Bartolomé Anglico, erudito franciscano inglés del siglo XIII, y su enciclopédica *De proprietatibus rerum libri XIX*, o *De las propiedades de las cosas, XIX libros*. Una edición de este manuscrito se imprimió en España bajo el título: *El libro de proprietatibus rerum*, traducido por Vinçente de Burgos, Tolosa de Languedoc: Henrique Mayer, 1494, Segunda Edición, Toledo: en casa de Gaspar de Auila, 1529. Seguramente es la edición a la que Nasarre tuvo acceso.

<sup>193</sup> *Ibidem.*

**4.- Conviene también que les haga ejercitar la voz desde muy temprana edad.**

“Por tenerla muy atenuada ordinariamente, porque con el ejercicio se aumenta”<sup>194</sup>, se refiere a que el maestro incida con su trabajo en la capacidad vocal de las alumnas.

**5.- Cuando tienen suficiente soltura en las manos y son diestras en el canto, se les debe enseñar a acompañar de un modo sencillo.**

“Conviene que se les enseñe a acompañar, dándoles las reglas que dejo escritas en la Primera Parte, libro 3, Capítulo 10, que son para los que no son Compositores, y para Religiosas importa poco que no lo sean”.<sup>195</sup>

**6.- Importa mucho que también sepan tocar arpa, y acompañen con ella del mismo modo que con el órgano, por ser un instrumento más acomodado para acompañar voces agudas.**<sup>196</sup>

Al final del capítulo procede Nasarre a explicar algunas particularidades didácticas para enseñar a tocar el clavicordio a los aficionados, las más importantes son: enseñarles la postura del cuerpo y de las manos así como lo que se debe observar para una buena articulación, que sepan los nombres de las notas, las figuras del canto de órgano, y lo que significan las señales iniciales de las partituras. El maestro les ha de proporcionar música alegre y de buen gusto, para que deleitándose con ella se aficionen a su estudio, empezando por obras en extremo fáciles, tanto que con el menos trabajo que se pudiera la puedan tocar, pues “semejantes sujetos ordinariamente tienen más deseos de saber que de estudiar”<sup>197</sup>. Cuando las manos estén suficientemente sueltas, se les ha de enseñar música para el caso: tonaditas de buen gusto, con algunas glosas, que no han de ser largas sino bastante cortas, (de diez a veinte compases), y para que puedan tocarlas por un tiempo más prolongado, se les enseñará a que repitan cada una de ellas muchas veces, volviendo del final al principio.

---

<sup>194</sup> *Ibidem.*

<sup>195</sup> *Ibidem.*

<sup>196</sup> Se refiere al arpa ibérica, arpa barroca española, o más propiamente dicha, arpa de dos órdenes. Es un tipo de arpa con dos órdenes de cuerdas, los cuales se corresponden al orden de las notas blancas y negras en el teclado, es decir, un orden de cuerdas corresponde a las notas del género diatónico, y el otro orden de cuerdas pertenece a las notas cromáticas. La forma del arpa es la tradicional, pero la disposición de los órdenes está hecha de modo tal, que a unos cuantos centímetros del clavijero las cuerdas diatónicas y las cromáticas se cruzan en forma de X. Se toca siempre de pie, y esta disposición “cruzada” de las cuerdas seguramente facilitó su ejecución por parte de los organistas de iglesia, pues encontramos que también Pablo Bruna poseía un arpa, la cual heredó a su hermana Orosia al morir.

<sup>197</sup> *Ibid.*

Finalmente debe enseñárseles a leer cifra, para que, estando la música popular escrita en este sistema, ellos la puedan poner en su instrumento.

#### **2.2.1.10 Del orden que se ha de guardar en los Exámenes de toda especie de Música.**

Para concluir la monumental Escuela Música, el último capítulo trata del modo en que se han de examinar los músicos en las oposiciones que se presenten a los diversos cargos de música eclesiástica. Maestros de capilla, cantores, organistas, instrumentistas de cuerda pulsada, instrumentistas de arco, instrumentistas de alientos. Todo el capítulo es un verdadero plan de evaluación donde Nasarre sugiere el modo de examinar al músico correspondiente en los diferentes conceptos, temas, y habilidades musicales. Pero no se detiene en un programa formativo *de escritorio*, sino que un asunto muy importante, en el cual insiste constantemente es que el nivel y exigencia de los exámenes esté en función del cargo para el que se examina al candidato y el salario que recibirá. E incluso va más lejos, afirmando que es obligación de los examinadores cerciorarse de que el cargo para el que se examina al postulante ofrezca el salario suficiente para que éste pueda vivir.

La introducción del capítulo está escrita a modo de gran conclusión pedagógica de toda la obra: “He escrito esta Obra debajo del título de *Escuela Música*, deseando que los que estudian esta ciencia hallen en ella la enseñanza de las materias más esenciales, las cuales he procurado dirigir según mi corta inteligencia, al mayor aprovechamiento de sus Profesores, dándoles la más clara explicación que he podido”.<sup>198</sup>

Desde el siglo XVI pensadores, humanistas y teóricos de la pedagogía, (incluyendo a los grandes fundadores de Iglesias Protestantes, así como grupos de choque de la Contrarreforma como Jesuitas y Oratorianos) estuvieron en busca de una *Ratio* y una *Ordo*<sup>199</sup> para la enseñanza en las escuelas. Este afán por *ordenar* o *normalizar* todo de acuerdo a la lógica se tradujo también, por ejemplo, en las publicaciones espirituales de los escritores místicos que definirían el pensamiento español del siglo XVII, pues eran verdaderos manuales de comportamiento. En el campo de la música, esta búsqueda de un

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 486.

<sup>199</sup> Conceptos aristotélicos: *Ratio* o *razón* pretendía ser una teoría, doctrina o suma sistemáticamente ordenada de conocimientos, mientras que *Ordo*, orden, compartía el mismo significado, agregando además la idea de disponer las cosas en su correcta sucesión.

programa formativo comenzó con los primeros tratados serios de música ibérica, impresos en el siglo XVI, hasta culminar en la *Escuela Música* de Pablo Nasarre.

El hecho de que nuestro autor haya concluido su texto con un programa para la examinación de los músicos que compitieran por cualquier puesto musical, y cuya temática estaba contenida íntegramente dentro de la misma *Escuela Música* convierte a este libro en *el programa, el orden* de estudios a seguir. Con razón la *Escuela Música* fue utilizada durante todo el siglo XVIII como el fundamento formativo para alcanzar los importantes grados de maestro de capilla u organista. En palabras de Pablo Nasarre, una obra que le tomó “más de 50 años de preparación... sesenta años de ejercicio y cincuenta de Magisterio”.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> NASARRE, Pablo. *Escuela música, según la práctica moderna. Primera Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Manuel Román, 1724, prólogo.

### CAPÍTULO 3. CONCLUSIONES

En el ámbito de la educación musical, podría pensarse que la investigación histórica no tiene ningún sentido. Sin embargo la historia, como toda ciencia, tiene su razón de ser en el hecho de que puede y debe ser utilizada en beneficio de la sociedad en donde se producen sus conocimientos. La realidad actual de la música en México y su enseñanza está indiscutiblemente ligada a su pasado virreinal, sumergido en el más grande contexto de la historia de la música Hispanoamericana. Estudiar la obra de uno de los más importantes tratadistas de la música hispánica nos da un acercamiento contextual a ese pasado histórico. De acuerdo con Sánchez Quintanar, el conocimiento del pasado permite la comprensión del presente y la formación de una conciencia histórica, la cual este mismo conocimiento permite al individuo utilizarla para intervenir en la transformación de la sociedad.<sup>201</sup>

A lo largo del estudio de la vida y obra de Pablo Nasarre se cumplió con objetivos muy puntuales que nos permiten conocer la realidad sociopedagógica que lo contextualizó, y a la que respondió como educador musical, los fundamentos pedagógicos que guiaron su quehacer, así como las bases formativas que le dieron los conocimientos teóricos y técnicos necesarios para desempeñar su labor musical y educativa.

La investigación demuestra que la obra pedagógica de fray Pablo de Nassarre está sujeta a metodologías específicas de enseñanza preestablecidas y *modos de hacer* que podemos identificar en sus tratados, y que son congruentes con el desarrollo de la educación occidental, hipótesis que se demostró a partir de las siguientes conclusiones generales:

1. La formación de Nasarre está sujeta al contexto sociopedagógico de la *escuela aragonesa*, y más particularmente, la *escuela de Daroca*, en la cual se formó directamente bajo la guía de Pablo Bruna. Entendiendo *Escuela de Daroca*, a la luz del sistema gremial de enseñanza, como tendencia musical de características concretas que agrupa a personajes bien definidos, en su mayoría organistas-compositores-maestros de capilla, y que unifica modelos de creación musical propios que la distinguen de otros movimientos artísticos, del mismo modo que

---

<sup>201</sup> SANCHEZ QUINTANAR, Andrea, *Reencuentro con la Historia: teoría y praxis de su enseñanza en México*, México: UNAM, 2002, p. 16.

manifiesta y transmite las características propias de la época en la que surge, respondiendo a la función social de la música en ese momento.

2. Pablo Nasarre, asimilando procesos formativos de excelencia de manos de Pablo Bruna, su maestro, demostrará en sus tratados una preparación técnica (tanto musical como pedagógica) altamente especializada; esto demuestra, además, la influencia decisiva de la *Escuela de Daroca* en su pensamiento didáctico.
3. El método de Nasarre es preponderantemente transmisionista, pues enfatiza procesos en los que el maestro pone el ejemplo de “cómo se toca”, “cómo se canta”, para que sea imitado por el alumno. Este método es llevado a un nivel superior de desarrollo cuando favorece en los alumnos más aventajados un aprendizaje inductivo.
4. Nasarre demuestra en sus tratados una formación profundamente humanista, pues sus métodos de transmisión del conocimiento, *el cómo*, son consistentes con el desarrollo la educación occidental, es decir, coinciden con metodologías establecidas y responden a problemáticas identificadas previamente por los grandes humanistas y primeros teóricos de la pedagogía moderna.
5. Los *Fragmentos Músicos*, escritos según el método catequístico de preguntas y respuestas (único en su época, en el campo de los tratados musicales) persiguen la finalidad de poner al alcance de la mano de manera sucinta, accesible y práctica los conocimientos indispensables para el ejercicio musical o para un primer acercamiento a la música, haciendo de este texto un auténtico manual que sigue la metodología más moderna de su época.
6. La *Escuela Música* es una verdadera enciclopedia que engloba la teoría musical ibérica del siglo XVII, que por su inmenso valor sería usado como fundamento formativo del músico español durante todo el siglo XVIII. Pero además, tiene la virtud de mostrarnos numerosos detalles didácticos y precisiones técnicas que nos permiten vislumbrar de primera mano el ejercicio de la enseñanza de la música en el mundo hispánico de su época.

La educación, al igual que otros procesos culturales, arrastra consigo toda la tradición de su pasado y la proyecta en el presente. La enseñanza de la música, como

cualquier otro proceso educativo, requiere no solamente de bases teóricas y técnicas claras; si queremos llegar a una verdadera comprensión de la educación musical, es necesario proceder con seriedad al estudio de la historia de esa misma educación. Conocer los procesos y contextos de la educación musical hispana del siglo XVII, a través del estudio de uno de sus representantes más reconocidos, nos permite acercarnos a nuestro pasado cultural y proyectar el futuro teniendo una nueva visión sobre la importancia histórica de nuestro trabajo. Teniendo esta nueva visión sobre la historia de la enseñanza de la música en nuestro contexto hispano, a partir de estos conocimientos podemos contribuir a la construcción de una conciencia histórica de la enseñanza de la música, sabiendo que la noción de todo presente tiene su origen en el pasado, y con la certeza de que las sociedades no son estáticas, sino que se transforman constante y permanentemente, con y sin la participación de los individuos que las conforman.<sup>202</sup> Pero más importante aún es la conciencia de que en esa transformación los procesos pasados constituyen las condiciones del presente y por lo tanto nuestra labor individual como maestros de música ha sido afectada por ese proceso de transformación por lo que *el pasado hace que nuestra labor musical sea como es*.

Finalmente, cobra importancia la percepción de que el presente es el pasado del futuro, y como músicos y docentes somos parcialmente responsables de la construcción de ese futuro, por lo que siendo parte del devenir histórico podemos participar de manera consciente en la transformación de la sociedad.<sup>203</sup>

Una reflexión más profunda sobre el modelo de aprendizaje artesanal, de amplio uso en el pasado y que con los avances de la modernidad ha desaparecido casi por completo, podría brindarnos más elementos para valorar ese y otros sistemas educativos no institucionales que pueden transformar en la actualidad la transmisión del conocimiento y el desarrollo de la práctica musical, pues la investigación más profunda sobre estos y otros temas de la historia de la enseñanza de la música debería tener, como objetivo principal, no la acumulación del conocimiento, sino su divulgación. Sólo a partir de ello podremos participar de la construcción de la conciencia histórica y por lo tanto de las transformaciones sociales inherentes a nuestro quehacer.

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>203</sup> *Ibidem*.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ ESCUDERO, Carmen María, *El Maestro Aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al barroco musical*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.
- ANUNCIACIÓN, Fray Domingo de la, *Doctrina Cristiana, breve y compendiosa por vía de diálogo entre un maestro y un discípulo, sacada en lengua castellana y mexicana*, México: en casa de Pedro Ocharte, 1565
- ARDID, Gerónimo, *Obras Económicas. Inectiva contra el vicio de la usura y usureros, y Restauo de la agricultura y destierro del ocio, (1624-1646)*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2011.
- ARIÈS, Philippe, *El Niño y la Vida Familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus, Col. Ensayistas, 1987
- \_\_\_\_\_, dir., *Historia de la Vida Privada. Vol. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989
- Biblia de Jerusalén*, Edición Conmemorativa, École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem / Desclee de Brower, Bilbao.
- BAPTISTA, Fray Juan, *Confessionario en lengua mexicana y castellana*, Santiago Tlatilulco: Melchior Ocharte, 1599
- BLAUKOPF, Kurt, *Sociología de la música: introducción a los conceptos fundamentales con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*, Madrid: Real Musical, 1988.
- BOWEN, James, *Historia de la Educación Occidental, Tomo Segundo, La Civilización de Europa, Siglos VI-XVI*, Barcelona: Herder, 1979.
- BRUNA, Pablo, *Obras completas para órgano*, 2ª edición, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993.
- BURGOS BORDONAU, Ester, *Historia de la Enseñanza Musical para ciegos en España: 1830-1938*, Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles, 2004.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Historia de la Música en Aragón. Siglos I-XVIII*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Fascículo en homenaje de la Ciudad de Daroca a Pablo Bruna en el tricentenario de su muerte 1679-1979*, Daroca: Comisión de Fiestas del M. I. Ayuntamiento, 1979.

- \_\_\_\_\_, *Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, Tomo I, Organistas, Organeros y Órganos*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1977
- \_\_\_\_\_, *Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, Tomo II, Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1977
- CARRERAS ARES, Juan José et al., *Historia de Aragón II: Economía y Sociedad*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996.
- CARRERAS, Juan José, “Nasarre, Pablo”, en Emilio Casares, ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 981-985.
- CERONE, Pedro, *El Melopeo y el Maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores, 1613.
- COMENIO, Juan Amós, *Didáctica Magna*, México, Porrúa, 1998.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica*, Alcalá: Antonio Amao, 1626.
- CHARTIER, Roger, “Las prácticas de lo escrito”, en Philippe ARIÈS dir., *Historia de la Vida Privada. Vol. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 113-161.
- DE LA CRUZ, San Juan, *Proyecto Espiritual*, Eulogio Pacho, edit., México: Progreso, 1990.
- DELGADO PARRA, Gustavo, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en México. Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, México: Instituto Interdisciplinario de Desarrollo, 2009.
- Departamento de Industria, Comercio y Turismo del Gobierno de Aragón. *Arte Mudéjar en Aragón. Patrimonio Mundial*.
- DIAS BERTEVELLI, Isabel Cristina, “La Educación Musical de Personas con Deficiencia Visual y la Musicografía Braille. De la musicalización a la lectura y la escritura de la partitura en braille”, en Laura Inés Fillotrani y Adalberto Patricio Mansilla, ed., *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de la SACCoM*, Argentina: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 2010, pp. 58-64
- DIRECTORIO FRANCISCANO. *Pequeña Enciclopedia Franciscana*. En: [http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia\\_n.htm](http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia_n.htm). Fecha de última consulta: 6 de febrero de 2014.
- El Periódico de Aragón. *Gran Enciclopedia Aragonesa*. En: [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=5005](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=5005). Fecha de última consulta: 6 de febrero de 2014

- ESTRADA, Jesús, *Música y Músicos de la época virreinal*. México: SEP-Diana, 1980.
- GAARDER, Jostein, *El mundo de Sofía*, México: Patria/Siruela, 2000
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, “Bruna”, en Emilio Casares ed., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 737-741.
- HOWELL, Almonte, CARRERAS, Juan José, “Nassarre [Nasarre], Pablo”, en Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, pp. 43-44.
- JAMBOU, Luis, “Francisco Jaraba y Bruna: aproximación al estudio de la vida musical en la colegial de Pastrana en el siglo XVII”. En: *NASARRE: revista aragonesa de musicología*. Vol. 26 (2010). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2010, p 25-36.
- KEMPIS, Venerable Tomás de, *De la Imitación de Cristo*, México, Editorial Basilio Núñez.
- LAMARCA LANGA, Genaro, “Félix Latassa. Apuntes biográficos”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 72 (1997), Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 185-193.
- LATASSA, Félix, GÓMEZ URIEL, Miguel, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico, Tomo II H-P*, Zaragoza: Imprenta de Caristo Ariño, 1885.
- LEBRUN, Francois, “Las Reformas: devociones comunitarias y piedad personal”, en Philippe ARIÈS dir., *Historia de la Vida Privada. Vol. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 71-111.
- LÓPEZ Y CAPILLAS, Francisco, *Obras. Volumen Primero*, transcripción, introducción y notas de Juan Manuel Lara Cárdenas, México: CENIDIM, 1993.
- MONSERRATE, Andrés, *Arte Breve y Compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martín, 1614.
- MONTANOS, Francisco, *Arte del Canto Llano*, Zaragoza: Pascual Bueno, impresor del Reino de Aragón, 1694
- \_\_\_\_\_, *Arte del Canto Llano (Corregido y enmendado por Sebastián López de Velasco)*, Zaragoza: imprenta de Francisco Moreno, 1756.
- NASARRE, Pablo, *Escuela música, según la práctica moderna. Primera Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Manuel Román, 1724.
- \_\_\_\_\_, *Escuela música, según la práctica moderna. Segunda Parte*. Zaragoza: por los Herederos de Diego de Larumbe, 1723.

- \_\_\_\_\_, *Fragmentos músicos, repartidos en cuatro tratados. En que se hallan reglas generales y muy necesarias para el Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición.* Madrid: Imprenta Real de Música, 1700.
- \_\_\_\_\_, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. I. Facsímil de la edición de 1700,* Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1988
- \_\_\_\_\_, Pablo, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Edición práctica moderna,* Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2005.
- \_\_\_\_\_, *Fragmentos Músicos (1683-1700). Vol. II. Anexo. Estudio General Introductorio de la Vida y Obra de Nasarre,* Álvaro Zaldívar Gracia ed., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006
- ORTIZ, Diego, *Trattado de Glosas...*, Roma: 1553
- SÁNCHEZ MOLLEDO, José María, *Arbitristas Aragoneses de los Siglos XVI y XVII.* Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2009.
- SANCHEZ QUINTANAR, Andrea, *Reencuentro con la Historia: teoría y praxis de su enseñanza en México,* México: UNAM, 2002
- SANTA MARÍA, Fray Tomás, *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía,* Valladolid: por Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- SANTONI RUGIU, Antonio, *Historia Social de la Educación, De la Educación Antigua al Origen de la Educación Moderna, Vol. I,* Morelia: Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Nostalgia del maestro artesano,* México: Centro de Estudios sobre la Universidad, 1994.
- SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española,* Zaragoza: por los herederos de Diego Dómer, 1674.
- SOLER, Miquel-Albert, *Didáctica Multisensorial de las Ciencias,* Barcelona: Paidós, 1999.
- SOLER, Padre Fray Antonio, *Llave de la modulación y antigüedades de la música,* Madrid: oficina de Joaquín Ibarra, 1762
- s.a. “Unas murallas para guardar Aragón”, En: *Daroca,* Daroca: Ayuntamiento de Daroca.
- TORRES, José de, *Reglas Generales de Acompañar en órgano, clavicordio y harpa...* Madrid: en la imprenta de Música, 1702
- \_\_\_\_\_, *Reglas Generales de Acompañar en órgano, clavicordio y harpa...* Madrid: en la imprenta de Música, 1736

# TABLA DE LOS CAPITVLOS; que contiene esta Primera Parte de la Escuela Música.

## LIBRO PRIMERO.

- C**AP.1. *Elogios de la Música, Pag.1.*  
 Cap.2. *De la definición de la Música, y sus divisiones, 4.*  
 Cap.3. *De la invencion de la Música, y sus proporciones, y de la Etimologia de este nombre Música, 7.*  
 Cap.4. *De la Primera parte de la Música, que es la que hazen los Cielos, y como la que usamos es por influxo de aquella, 8.*  
 Cap.5. *De la segunda parte de la Música, llamada humana, en que se contienen las proporciones harmonicas del hombre, 12.*  
 Cap.6. *En que se dize, q̄ sea sonido instrumental, de su formacion, y divisiones, 17.*  
 Cap.7. *De las diferencias que ay entre el sonido grave, y agudo, 21.*  
 Cap.8. *De las causas de las imperfecciones de los sonidos instrumentales, 25.*  
 Cap.9. *De las diferencias que ay entre los sonidos naturales, y artificiales, 29.*  
 Cap.10. *Del Eco del sonido, y sus diferencias, 34.*  
 Cap.11. *De la voz humana, y su definición, 40.*  
 Cap.12. *De la voz aguda, y de la variedad con que se halla, 43.*  
 Cap.13. *De las voces menos agudas y graves, y de la variedad con que se hallan; y calidades, 48.*  
 Cap.14. *Que sea harmonia, 52.*  
 Cap.15. *De la melodia, y que sea, 58.*  
 Cap.16. *De los efectos que haze la Música en las pasiones, y como excita à las virtudes, 65.*  
 Cap.17. *De los maravillosos efectos que haze la Música en la curacion de varias enfermedades, 69.*  
 Cap.18. *De los efectos que causan los ocho tonos, 75.*  
 Cap.19. *De lo que se deve observar, para que la Música haga su efecto. 80.*  
 Cap.20. *Que trata de que oy se pueden hazer mejor los efectos con la Música, por el genero diatonico, que es por donde se usa, que en la Antigüedad por los tres generos, y declaracion de ellos, 84.*

## Libro Segundo, que trata del Canto Llano.

- C**AP.1. *Que sea Canto Llano, y el fin de su uso en la Iglesia, 80.*  
 Cap.2. *De los Rudimentos del Canto Llano, segun se usaron antes, y despues de San Gregorio, hasta Guido Aretino, y como este inventò su Escala, que oy està puesta en practica, 92.*  
 Cap.

- Cap.3. De los signos que componen la *Maño Musical*, y de su explicación, 97.
- Cap.4. De las seis voces, ò silabas, y las propiedades por donde se cantan, 100.
- Cap.5. De seis señales que ay en el Canto Llano, y de todas entonaciones de todos sus movimientos subiendo, y baxando, 104.
- Cap.6. De los movimientos, y mutanzas del Canto Llano, 109.
- Cap.7. De algunos movimientos, y mutanzas extraordinarias que se hallan en Canto Llano, 116.
- Cap.8. Del uso de las voces accidentales, y como con ellas se suplen las disonancias en el Canto Llano, 120.
- Cap.9. De como se ha de poner letra en Canto Llano, y de las circunstancias, que deve observar un Cantollanista para ser diestro, 126.
- Cap.10. De los tonos en general, y como San Gregorio los reduxo de quatro à ocho, y de como han sido llamados de diferentes modos, 129.
- Cap.11. De las tres especies principales, de que consta cada tono, que son diapason, diapente, y diatesaron, 134.
- Cap.12. Del conocimiento de los tonos por su diapason, diapente, y diatesaron, 140.
- Cap.13. De la perfeccion, imperfeccion, plusquam imperfeccion, mixtion, comission de los ochos tonos, 145.
- Cap.14. De los tonos irregulares, y de los que transportan su diapason, 156.
- Cap.15. De las Composiciones que se deven cantar por bemol en Canto Llano, de las clausulas de los tonos, y en donde deven tener sus entradas, 161.
- Cap.16. De todo el Canto de la *Missa*, que se canta en el Altar, y Coro, 168.
- Cap.17. En que se trata del Canto de las *Antifonas*, y entonaciones de los *Psalmos*, y *Canticos*, 178.
- Cap.18. Del Canto del *Inuitatorio*, *Resposos*, *Versos*, *Capitulas*, *Bendiciones*, *Liciones*, y *Profecias*, 188.
- Cap.19. De las Composiciones mixtas, que se hallan de Canto Llano, y Canto de Organo, y como en los *Hymnos* se usan mas generalmente, y de otras circunstancias concernientes, 194.
- Cap.20. De las especies de intervalos que contiene el diapason, y el sistema maximo, 200.

### Libro Tercero, que trata del Canto de Organo.

- Cap.1. De los diversos modos, con que es llamado el Canto de Organo, de su definicion, y de la utilidad, y provecho de el, 209.
- Cap.2. Que sea figura en Canto de Organo, de sus valores, y pausas en general, 214.
- Cap.3. De los tres modos de *Claves*, que se usan en Canto de Organo, y de su explicacion, 226.
- Cap.4. De los señales indiciales de la perfeccion, è imperfeccion de las figuras, y del compàs, 227.

Cap.

- Cap. 5. En que se explica el tiempo imperfecto, cantado debajo del compasillo, y compàs mayor, 232.
- Cap. 6. En que se trata del tiempo de la proporcion, 240.
- Cap. 7. En que se explican los tiempos de proporcion, ternario menor, y ternario mayor, 274.
- Cap. 8. De como se disminuyen, y aumentan las figuras por los quatro puntillos por Canon, y por ser ligadas, y de todos los modos de ligaduras que ay, 253.
- Cap. 9. En que se explican las proporciones sexquialtera, dupla, tripla, sexquitercia, y sexquiquarta, 262.
- Cap. 10. Del modo de aprender à cantar las figuras à tiempo, y de lo que indican las señales especiales que se hallan en el canto, 270.
- Cap. 11. Del modo de cantar con letra al Canto de Organo, 278.
- Cap. 12. Del uso del semitono menor, y del modo de cantar accidentalmente, 284.
- Cap. 13. Del uso del bemol general, y particular, y del modo de cantar accidentalmente con bemoles en las claves, 293.
- Cap. 14. Del modo de proceder generalmente los ocho tons en Canto de Organo, 299.
- Cap. 15. Del conocimiento de los ocho tons naturales en Canto de Organo, así para lo que se cantan, como para el Organo, 307.
- Cap. 16. De los tons accidentales, y los terminos por donde van, los que se componen para cantados, 319.
- Cap. 17. De los terminos por donde se pueden transportar los ocho tons accidentalmente en el Organo, 323.
- Cap. 18. De como en los Instrumentos del Arpa, y Clavicordio se puede transportar cada tono por doze partes, 331.
- Cap. 19. Del provecho, y utilidad que sirve en el Arpa la transportation de los tons, de los modos q se figura la Música para ella; y del modo de templarla, 341.
- Cap. 20. En que se dan las reglas mas principales para acompañar en el Organo, y Arpa, para los que no son Compositores, 353.

### Libro Quarto, que trata de las Proporciones.

- C**AP. 1. En que se trata de la quãtidad continua, y discreta generalmente, 360.
- Cap. 2. En que se trata del numero, y sus qualidades, 367.
- Cap. 3. De las proporciones en general, y de sus divisiones, y partes, 375.
- Cap. 4. De los cinco generos de proporciones, y explicacion de sus especies, 382.
- Cap. 5. De la proporcionalidad así en general, como en particular; de las Mathematicas, Arismetica, Geometrica, y Harmonica, 390.
- Cap. 6. De como se hallan en la Música puesta en practica muchas quantidades continuas, y discretas, 398.
- Cap. 7. En que se trata de las proporciones contenidas en la Mano Musical; y de

- y de las que ay entre sílabas, y senidos, y de sílaba à sílaba, 404.
- Cap.8. De las proporciones que ay de figura à figura, debaxo de las señales de los tiempos que se practican en la Música, 409.
- Cap.9. De las proporciones que se hallan en las figuras de un tiempo à otros, y de las que se han de observar en la aceleracion del compàs, y en mas, y menos cuerpo de la voz, 414.
- Cap.10. De las proporciones que contraen las especies de los ocho tonos unas con otras, segun el orden de Canto Llano, 420.
- Cap.11. De las proporciones que contraen las quatro partes de la Música entresi, y de las que contienen las clausulas de cada tono, 427.
- Cap.12. De la mucha utilidad que puede facer el Musico en la practica de las proporciones: Y porque aya variedad de ellas es prohibido el uso de dos octavas, y dos quintas en la Música, 435.
- Cap.13. En que se dan reglas para redacir dos, ò mas proporciones à una, y para dividir una en muchas, 444.
- Cap.14. En q se trata de las dimensiones de los Instramētos musicos en general, 449.
- Cap.15. De las proporciones que deven observar los Artifices en las fabricas de los Instrumentos Arpa, Vihuelas, Guitarras, y todo Instrumento de arco, 458.
- Cap.16. De las proporciones que deven observar los Artifices en los Instrumentos de Claviorganos, Clavicordios, Clavicimbalos, Espinetas, Manacordios, y Citaras, 456.
- Cap.17. De los Instrumentos flatulentos, y de las proporciones que se deven observar en ellos, 477.
- Cap.18. En que trata de la disposicion de la Cañuteria en los Organos, y de las proporciones que se deven observar en ella, 481.
- Cap.19. En que trata de las proporciones con que se han de trabajar las partes materiales, y essenciales de un Organo, 488.
- Cap.20. En que se trata de la afinacion de los Organos en toda especie de Cañuteria, 495.



IV. Tabla de los capítulos que contiene la Segunda Parte de la Escuela Música

# TABLA DE LOS CAPITVLOS QUE contiene esta Segunda Parte de la Escuela Música.

## LIBRO PRIMERO,

**E**N el qual se trata, que sea composición de el movimiento de todas las especies consonantes, y de su uso.

Cap. 1. En que se declara que sea composición música, fol. 1.

Cap. 2. De los movimientos en general de la música, fol. 7.

Cap. 3. En que se trata de las especies consonantes generalmente, assi simples, como compuestas, fol. 14.

Cap. 4. De el Unifonus, como se usa, y como se deve usar en las composiciones, fol. 19.

Cap. 5. De la perfección de la octava, y de el modo con que se deve usar en las composiciones, fol. 27.

Cap. 6. De como no se pueden dar dos octavas, ni otras de sus compuestas, y de que modo puede ser licito, fol. 33.

Cap. 7. De la perfección de la quinta, y de el modo de usarla en las composiciones de à dos, à tres, y à quatro voces, fol. 40.

Cap. 8. En que casos es licito, ò ilícito el dar dos quintas, ò las contrapuestas sucesivamente una despues de otra, fol. 46.

Cap. 9. En que se prueba, como la quarta es especie perfecta, y que los Practicos la cuentan entre las disonantes; y como no es consonante, ni disonante, fol. 53.

Cap. 10. De el modo que se usa la quarta practicamente, fol. 59.

Cap. 11. De la tercera mayor, y sus compuestas, y como se deve usar en la música, fol. 65.

Cap. 12. De la tercera menor, y de el modo de ponerla en practica, fol. 72.

Cap. 13. En que se declara la propiedad de la sexta mayor, y de su uso, y de el modo que se puede hazer transito de ella à otras especies, fol. 79.

Cap. 14. De las qualidades de la sexta menor, y de el modo con que se deve practicar en las composiciones, fol. 87.

Cap. 15. En que se trata generalmente de

las especies disonantes admitidas en la música, fol. 95.

Cap. 16. Que sea ligadura, y de la explicacion de sus partes, fol. 103.

Cap. 17. De el modo que se ha de observar en hazer las ligaduras con el Baxo; y de como recibe las de las otras voces, fol. 110.

Cap. 18. En que se prosigue la explicacion de otras circunstancias acerca de la ligadura, fol. 117.

Cap. 19. En que se explica el modo de suponer uno por otro en la música, y como muchas vezes importa suponer otro tiempo de el que está figurado, fol. 125.

Cap. 20. De como deve ser la glosa, y la suposicion en ella de la especie disonante por consonante, fol. 132.

## LIBRO SEGUNDO,

**E**N que se trata de variedad de contrapuntos sobre Canto Llano, assi sobre Baxo, como sobre Tiple, y Canto de Organo, conciertos à tres, à quatro, y à cinco, assi sobre Baxo, como sobre Tiple.

Cap. 1. Que sea Contrapunto, y de las reglas generales que se han de observar en ella, fol. 140.

Cap. 2. De como se haze el contrapunto à semibreves, y minimas sobre Baxo; y de las razones que ay para estudiar, assi los Contrapuntos sueltos, como à conciertos sobre Canto Llano, fol. 144.

Cap. 3. De la explicacion de el Contrapunto suelto à compasillo sobre Baxo, fol. 151.

Cap. 4. De el Contrapunto suelto à compás mayor sobre Baxo, fol. 158.

Cap. 5. En que se explican los Contrapuntos de sexquialtera seis; y sexquialtera doze sobre Baxo, fol. 164.

Cap. 6. En que se explican los Contrapuntos de sexquialtera nueve en dos modos; y el de Proporción menor sobre Baxo, fol. 171.

b

Cap.

- Cap. 7.** En que se explican los Contrapun-  
tos de semibreves al alçar, minimas sin-  
copas, Ternario perfecto, y Ternario  
imperfecto sobre Baxo, fol. 177.
- Cap. 8.** En que se trata de los Contrapun-  
tos en general sobre Tiple, y de la utili-  
dad grande que pueden sacar los Musi-  
cos de trocarle todos los movimientos, y  
especies, assi consonantes, como disonan-  
tes, fol. 184.
- Cap. 9.** En que se explican los Contrapun-  
tos sobre Tiple de semibreves, minimas,  
compasillo, compás mayor, sin imita-  
cion, y con ella, y eguada la práctica de  
todos ellos, fol. 190.
- Cap. 10.** En que se trata de los Contrapun-  
tos de sexquialtera seis, à doze, à nueve,  
de dos modos, y de proporeion menor  
sobre Tiple, fol. 199.
- Cap. 11.** En que se explican los Contrapun-  
tos à sobre Tiple de semibreves al alçar,  
minimas sincopas, Ternario imperfecto,  
y como se puede echar un mismo Con-  
trapunto à sobre Baxo, que à sobre Tri-  
ple, fol. 208.
- Cap. 12.** Del Contrapunto sobre Canto de  
Organo en general, y particularmente  
del compasillo, compás mayor, y sex-  
quialtera seis, fol. 211.
- Cap. 13.** En que se explican los Contra-  
puntos sobre Canto de Organo, de semi-  
breves al alçar, minimas sincopas, sex-  
quialtera seis, proporeion tripla, y sex-  
quialtera doze, fol. 213.
- Cap. 14.** En que se explican los Contrapun-  
tos de Ternario, de proporeiones, sex-  
quialtera, y sexquialtera sobre el compás  
desigual, y sexquialtera sobre compasillo,  
fol. 220.
- Cap. 15.** En que se explican los conciertos  
à tres sobre Baxo, fol. 231.
- Cap. 16.** En que se explican los conciertos  
à tres sobre Tiple, fol. 237.
- Cap. 17.** Explicacion, y práctica de los  
conciertos à quatro sobre Baxo, fol. 243.
- Cap. 18.** Explicacion, y práctica de los con-  
ciertos à quatro sobre Tiple, fol. 249.
- Cap. 19.** En que se trata de los conciertos  
à cinco sobre Baxo, y explicacion de la  
Práctica, fol. 254.
- Cap. 20.** De los conciertos à cinco sobre Tri-  
ple, fol. 258.

## LIBRO TERCERO,

**EN** que se trata de la composicion à  
qualquiere numero de voces que fue-  
re, y de las reglas que ha de observar un  
buen Compositor, para sacar las Obras  
perfectas.

- Cap. 1.** En que se explica la ordinacion, y  
composicion de à tres voces en musica  
sueta, fol. 216.
- Cap. 2.** De la ordinacion, y disposicion  
con que se deven trabajar las compo-  
siciones de à quatro sueta, y circunlan-  
cias q̄ se deven observar en ellas, fol. 268.
- Cap. 3.** De el orden que se deve guardar  
en entrar los passos generalmente en to-  
da musica, y la diferencia que ay entre  
passo, fuga, y Canto, fol. 273.
- Cap. 4.** Explicacion de las posturas à qua-  
tro, à cinco, à seis, à siete, y à ocho vo-  
ces sobre todos los movimientos que  
puede hazer el Baxo, fol. 281.
- Cap. 5.** En que se resuelven algunas dudas  
acerca de algunas posturas à ocho vo-  
ces, fol. 290.
- Cap. 6.** De el modo con que se deven or-  
denar las composiciones de una voz sola,  
fol. 296.
- Cap. 7.** De el orden, y disposicion que se  
deve observar en toda composicion à  
dos, de qualquiere especie de voces que  
fuere, fol. 302.
- Cap. 8.** De el orden, y disposicion, que ge-  
neralmente se deve guardar en las com-  
posiciones à tres, fol. 307.
- Cap. 9.** De el orden, y disposicion que se  
ha de guardar en las composiciones à  
quatro, que son para cantadas, y de la  
diferencia que ay de las que son para  
pulsadas en Instrumento, fol. 312.
- Cap. 10.** De el modo que se ha de tener en  
disponer las composiciones para cantar à  
cinco, y de el modo de ordenar las vo-  
ces en algunas posturas, fol. 318.
- Cap. 11.** De el modo con que se deven  
disponer, y ordenar las composiciones de  
à seis, y à siete, para cantadas, fol. 323.
- Cap. 12.** De el orden, y disposicion gene-  
ral que deven guardar los Compositores  
en las Obras que trabajan de multitud  
de voces, fol. 329.
- Cap. 13.** De la variedad de ayres que se  
practican en las composiciones, fol. 334.
- Cap.

- Cap. 14. De la explicacion de otras proporciones, y ayres de que usan muchos Compositores, assi Estrangeros, como Españoles, en sus composiciones, fol. 339.
- Cap. 15. De el orden que se deve guardar en las composiciones de primero, y segundo Tono, y como se pueden componer por doze terminos distintos, fol. 344.
- Cap. 16. De el modo que se ha de guardar en las composiciones de tercero, y quarto Tono, en quanto à los Diapassiones, y de todos los terminos por donde se pueden transportar, fol. 349.
- Cap. 17. De el orden que se ha de guardar en las composiciones en quanto al Diapason de cinco, y seis Tono; y declaracion de los doze terminos por donde pueden transportar, fol. 354.
- Cap. 18. De el orden que se ha de guardar en las composiciones de quinto, y sexto Tono, de los doze terminos por donde cada uno se puede transportar; y de como se divide cada Tono en dos terminos para cumplir los terminos de todos los Tonos transportados, fol. 359.
- Cap. 19. De las propiedades de las clausulas de todos los Tonos, y de como se usan clausulas, y especies accidentales en las composiciones, fol. 394.
- Cap. 20. De las partes que ha de tener para ser perfecta toda composicion musical, fol. 370.

#### LIBRO QUARTO.

**E**n este libro se trata de la glosa, y de las habilidades que se requieren para tener los Maestros de Capilla, Organistas, y otras especies de Musicos.

- Cap. 1. Explicacion de la glosa, y como es muy importante su uso en la musica, fol. 375.
- Cap. 2. De las diferencias que ay de glosa, assi considerada por movimiento de una voz sola, como por movimiento de dos, fol. 379.
- Cap. 3. De que aunque ay especies falsas entre dos voces, la glosa es solo en una; y que puede ser en dos, y en tres à un tiempo, fol. 384.
- Cap. 4. De la propiedad, è impropriedad de la glosa, quando de la septima en-

tre dos octavas; y declaracion de los casos en que se deve tener por dos successivas, y en los casos que no, fol. 388.

Cap. 5. De el modo de usar la septima por razon de glosa, despidiendose de la quinta, fol. 394.

Cap. 6. De la glosa que ay en las ligaduras de apariencia; y como no la puede aver en la ligadura perfecta, fol. 400.

Cap. 7. De la propiedad; è impropriedad que puede aver en la glosa, aviendo prevencion de ligadura; assi en la voz que la haze, como en la que la recibe, fol. 405.

Cap. 8. De la glosa que puede aver al tiempo que sale de la ligadura; y de las impropriedades que puede aver en ella en quanto à la voz que liga, fol. 414.

Cap. 9. De como la voz que recibe la ligadura puede hazer glosa al tiempo que se desliga de toda falsa, fol. 420.

Cap. 10. De las composiciones glosadas, respecto à una voz por si, y de la diferencia que ay en la que es para cantada, à la que es para pulgada en Instrumentos artificiales, fol. 427.

Cap. 11. De la obligacion que tienen los Maestros de Capilla en quanto à su officio, y de la de los demas Maestros que enseñan musica, fol. 434.

Cap. 12. De la disposicion, y orden que deve tener los Maestros de musica en enseñar, assi à cantar, como à enseñar, fol. 439.

Cap. 13. De el modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar à componer à los que solo aprenden por diversion; y de algunas otras circunstancias que han de tener para ser buenos Compositores, y obligaciones que pertenecen à su officio, fol. 444.

Cap. 14. Como una de las partes importantes que ha de tener un Maestro de Capilla, es el saber regir; y de las circunstancias que son necessarias para adiestrarle en ello, fol. 449.

Cap. 15. Explicacion de las reglas mas importantes que han de hazer observar los Maestros de Organo à los que enseñan en los principios, fol. 456.

Cap. 16. De quatro condiciones que han de tener los que estudian de Organo, sobre que se dan muchos documentos

fin

Impresarias, fol. 462.  
Cap. 17. De el orden que se ha de guardar en la execucion de la musica en el Organó, y allí en el saber excoerár, como en el 2do, fol. 468.  
Cap. 18. De lo mucho que conviene que los Organistas tengan perfecta inteligencia de la musica para ponerla en practica con propiedad en el Organó, y por otras razones, fol. 474.  
Cap. 19. De la obligacion que tienen de

regular con pñor el Organó los Organistas: Compositores, y de el orden que se ha de guardar en el acompañar. De el orden que se ha de guardar en enseñar a los que no tienen vista, niñas para Religiosas, y sugetos que aprenden por diversion, fol. 480.  
Cap. 20. De el orden que se ha de guardar en los exámenes de toda especie de Música, fol. 488.

## APÉNDICE

### II. Programa del Recital Público

#### Maestros de Música Hispanos de los siglos XVI a XVIII

<b>Toccata del Primer Tono</b> Órgano solo	Fr. Pablo Nassarre (1650-1730)
<b>Kyrie de la Missa Ferial a 4</b>	Hernando Franco (1532-1585)
<b>Obra de Llano del 7º Tono</b> Órgano solo	José de Torres (1670-1738)
<b>Cuatro Versos del Sexto Tono</b> <i>Alternatim</i> canto llano/órgano	Antonio de Cabezón (1510-1566)
<b>Sanctus de la Missa Ferial a 4</b> <b>Agnus Dei de la Missa Ferial a 4</b>	Hernando Franco (1532-1585)
<b>Benedictus Dominus Deus</b>	Pablo Bruna (1611-1679)
<b>Toccata Italiana del 2º Tono</b> Órgano solo	Fr. Pablo Nassarre (1650-1730)
<b>Ave María</b>	Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
<b>Tiento del Segundo Tono por Gesolreut</b> <b>“sobre la letanía de la Virgen”</b> <i>Alternatim</i> canto llano/órgano	Pablo Bruna (1611-1679)

#### Les Chanteurs Anciens

Órgano y Dirección: Joaquín Sergio Cerrillo Becerra

Asesora: **Dra. Ofelia Gómez Castellanos**

## **Les Chanteurs Anciens**

Carlos Prado (Tiple)

Alejandro Lemus (Alto)

Sergio Cerrillo (Ténor), dirección, órgano.

Rafael Leyva (Baxo)

## **Órgano E. F. Walcker & Cie. (Ludwigsburg, 1875)**

Parroquia del Espíritu Santo y Señor Mueve Corazones. México, Distrito Federal.

Organista titular y organero: José Antonio Rumoroso Rodríguez

### **Maestros de Música Hispanos de los siglos XVI a XVIII**

La vida musical de la mayoría de los maestros hispanos del renacimiento y del barroco giraba en torno a los servicios litúrgicos en los recintos religiosos. Eran éstos el lugar donde confluía la enseñanza del canto gregoriano y del canto de órgano (polifonía) con el aprendizaje de los conocimientos teóricos indispensables del contrapunto y la composición, así como el aprendizaje instrumental: *aprender a tañer*, es decir, a hacer sonar los instrumentos.

La alternancia del canto gregoriano con la polifonía y la música para órgano eran el ambiente sonoro cotidiano de cualquier recinto sagrado, incluso en aquellos con menos recursos: sólo bastaba un órgano y 4 cantores para dar sonido a una compleja y rica estructura litúrgica.

La *Toccata del 1er Tono*, y la *Toccata Italiana del 2º Tono*, de fray **Pablo de Nasarre** son algunas de las poquísimas obras que sobreviven de este organista aragonés, nacido en Zaragoza hacia 1655 y muerto hacia 1730. Reflejan, en mayor o menor medida, el quehacer cotidiano del religioso franciscano, ciego de nacimiento, quien fue durante casi 50 años organista del Convento de San Francisco de Zaragoza, maestro de numerosos músicos de prestigio y célebre escritor de enciclopédicas obras que condensan en más de mil páginas todo el conocimiento musical del seiscientos. *Fragmentos Músicos*, y *Escuela Música* representan el fundamento formativo para competir por el cargo de Maestro de

Capilla en el siglo XVIII español. Los manuscritos de las tocatas proceden de la Biblioteca de Cataluña (Barcelona), y han sido transcritos por José María Llorens.

La vida y obra de Nasarre no se entiende sin la de su maestro, el célebre organista **Pablo Bruna**, también ciego, nacido en Daroca (Aragón) en 1611. Sin haber salido nunca de su ciudad natal, Bruna es considerado el máximo exponente de la música aragonesa de su época, pues su fama se extendía más allá de las fronteras de su patria; reyes y reinas, príncipes y cortesanos, así como gente del pueblo hacían alto en Daroca solo para escuchar al ciego que desde los 16 años fue requerido como organista de la importante Iglesia de Santa María de los Corporales, permaneciendo en ese cargo hasta su muerte en 1679. Su fama y prestigio le atrajo numerosos discípulos de toda la región, donde aún después de muerto fue recordado como un *río caudaloso de música, insondable por su profundidad*. Desde 1669 desempeñó el cargo de Maestro de Capilla junto con el de organista, con la obligación de componer para las voces; dentro de la escasa obra vocal que se conserva de esta época destaca el *Benedictus Dominus*, o cántico de Zacarías, donde alterna los versos del tradicional himno gregoriano con frases polifónicas de exquisita delicadeza y creativa construcción. Asimismo, de su inmensa obra para órgano, es quizá el *Tiento sobre las letanías de la virgen*, su obra más famosa y apreciada de todos los tiempos. El manuscrito del *Benedictus* procede del Archivo de la Basílica de Santa María de los Corporales de Daroca, y ha sido transcrito por el sacerdote y musicólogo Pedro Calahorra. El *Tiento de las Letanías* ha sido transcrito por Carlo Stella junto con la integral para órgano de Bruna.

El músico madrileño **José de Torres** (1670-1738), organista y Maestro de la Capilla Real, ha sido íntimamente relacionado con la escuela aragonesa; habiendo ingresado como niño cantor de dicha capilla, en su primera formación musical seguramente tomaron parte los músicos aragoneses que trabajaban en la corte; además la posterior llegada de Diego y Francisco Xaraba, dos sobrinos de Pablo Bruna, lo puso en contacto con las técnicas compositivas del maestro ciego, las cuales utiliza para su propia creación organística. La *Obra de Lleno del 7º Tono* forma parte del Libro de Torres, un manuscrito hallado en México y no escrito por él mismo, cuya importancia ha sido evidenciada al demostrarse que fue una herramienta para la enseñanza de la composición en el contexto del México del siglo XVIII. Los créditos de la transcripción y restauración del texto musical corresponden a Gustavo Delgado Parra.

Inventarios y catálogos de libros de coro de numerosas catedrales ibéricas y americanas dan cuenta de la existencia en ellas de obras de **Tomas Luis de Victoria**, el más célebre de los polifonistas españoles, cuya vigencia perduró más de un siglo después de su muerte. Nacido en 1548, fue niño cantor de la catedral de Ávila, prosiguiendo sus estudios en Roma donde fue discípulo de San Felipe Neri y de Palestrina, ejerciendo diversos cargos como músico y sacerdote antes de regresar a la península ibérica. Muere en 1611, año del nacimiento de Pablo Bruna. La existencia de libros de coro con obras suyas en Daroca, nos hacen afirmar que Bruna y otros músicos de la ciudad tuvieron acceso a su obra, quizá la hayan cantado o dirigido, quizá la hayan escuchado en alguna ocasión, enriqueciendo su bagaje musical con esta música de extraordinaria calidad.

**Antonio de Cabezón** fue otro músico de la Capilla Real, donde sirvió desde los 16 años hasta su muerte en 1556. Nacido en 1510, quedó ciego desde niño, circunstancia que no le impidió alcanzar una brillante carrera como músico. Doce años después de su muerte su hijo Hernando publicó su inmensa obra para órgano con el título de *Obras de Música para tecla arpa y vihuela*, un ejemplar de este libro se conserva en la Biblioteca Lafragua de la BUAP, lo que nos da una idea del alcance universal de este compositor. Los *cuatro versos del sexto tono sobre el canto llano del seculorum* forman parte de una colección de versos en *todos los ocho tonos*, cuyo fin era alternarse con los versos de canto gregoriano correspondientes en los oficios litúrgicos donde esto hiciera falta. Se interpretará la última edición crítica, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

La *Missa Ferial a 4* procede de la Catedral de México. El maestro **Hernando Franco**, nacido en Badajoz en 1532 y educado en la Catedral de Segovia, fue cantor y maestro de capilla de la Catedral de Guatemala antes de pasar a la ciudad de México, al servicio de cuya catedral estuvo desde 1575 hasta su muerte diez años después. Su obra polifónica se conserva en varios libros de coro y hay constancia de que estuvo vigente en la vida litúrgica de la Catedral incluso durante todo el siglo XVII. La *Missa Ferial a 4*, como su nombre lo indica, estuvo destinada a cantarse en los días de entre semana (ferias), por ello no incluye los movimientos de *Gloria* ni *Credo*; procede del Libro de Coro P06 y ha sido transcrita por Juan Manuel Lara Cárdenas.