

Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento

Amaya García Pérez
Paloma Otaola González
(coords.)



Ediciones Universidad
Salamanca

1218 OFICINA DEL
VIII CENTENARIO
2018

SEPARATA

NICOLAS ANDLAUER

Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas:
una introducción



FRANCISCO DE SALINAS

Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Y
PALOMA OTOOLA GONZÁLEZ
(COORDS.)

FRANCISCO DE SALINAS
Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

NICOLAS ANDLAUER

LOS EJEMPLOS MUSICALES
EN EL *DE MUSICA*
DE FRANCISCO DE SALINAS:
UNA INTRODUCCIÓN



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VIII CENTENARIO, 12

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca y los autores

© de las imágenes:
sus autores y propietarios

1.ª edición: 2014

ISBN: 978-84-9012-406-2 (PDF)

Ediciones Universidad de Salamanca
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018
<http://centenario.usal.es>
centenario@usal.es

Motivo de cubierta:
El tañedor de laúd, Caravaggio, 1595.



Diseño y realización de la cubierta:
Egido Pablos Comunicación Gráfica

Maquetación y realización de interiores:
Intergraf
intergraf@intergraf.es

Hecho en España-Made in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*



CEP. Servicio de Bibliotecas

Texto (visual) : electrónico

FRANCISCO de Salinas [Recurso electrónico] : música, teoría y matemática en el Renacimiento / Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.).—1.ª ed. electrónica.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014
290 p.—(VIII Centenario ; 12)
1. Salinas, Francisco, 1513-1590—Crítica e interpretación. I. García Pérez, Amaya Sara, 1976-, editor de la compilación. II. Otaola, Paloma, editor de la compilación.
78 Salinas, Francisco

Índice General

CARLOS M. PALOMEQUE LÓPEZ
Director de la Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018
La «música extremada» de Francisco de Salinas
[11-13]

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Introducción
[15-18]

1
CARLOS CALDERÓN URREIZTIETA
Experiencia estética y formulación científica: dos casos de estudio
[19-43]

2
J. JAVIER GOLDÁRAZ GAÍNZA
La teoría armónica después de Francisco de Salinas
[45-60]

3
AMAYA GARCÍA PÉREZ
El temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes
[61-89]

4
ALFONSO HERNANDO GONZÁLEZ
Las matemáticas en la obra de Francisco de Salinas
[91-115]

ÍNDICE

5

ANA MARÍA CARABIAS TORRES Y BERNARDO GÓMEZ ALFONSO
Francisco de Salinas y el calendario gregoriano
[117-145]

6

GIUSEPPE FIORENTINO
Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado:
el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento
[147-160]

7

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA
La educación musical en la España del siglo XVI
a través del *Arte de canto llano* (Sevilla, 1530) de Juan Martínez
[161-171]

8

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ
A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa:
la figura del autodidacta en el siglo XVI
[173-187]

9

CRISTINA DIEGO PACHECO
El léxico musical del Renacimiento: premisas para un estudio
[189-203]

10

NICOLAS ANDLAUER
Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas:
una introducción
[205-217]

11

FERNANDO RUBIO DE LA IGLESIA
Las melodías populares en *De Musica libri septem*, de Francisco de Salinas:
estudio comparado de algunos ejemplos
[219-253]

ÍNDICE

12

FRANCESC XAVIER ALERN

Música *ficta*: de los tratados musicales a las tablaturas
[255-266]

13

CHRISTOPHE DUPRAZ

The erudition of Pedro Cerone:
about some non-musical sources of *El melopeo y maestro* (1613)
[267-287]

Créditos de procedencia de las imágenes
[289-290]

La «música estremada» de Francisco de Salinas

DON RIGOBERTO, ese culto y atildado personaje de *El héroe discreto* (2013) de Mario Vargas Llosa —aparecido ya en su *Elogio de la madrastra* (1988) y continuado en su peripecia literaria en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)—, se había levantado de madrugada el día de su ansiado viaje familiar a Europa. Las maletas estaban preparadas desde la tarde anterior, esparcidas a lo largo de los pasillos y recibidores de la casa. Lucrecia dormía apaciblemente ajena al ajeteo que estaba por venir. Y el movimiento del mar sonaba repetitivo sobre la costa de Barranco, el barrio de Lima en que por fortuna vivían.

Todavía en pijama y zapatillas, a la espera de que el servicio dispusiese el desayuno esperado, seguramente a base de café, zumos diversos y tostadas con mantequilla, además de bollería fina, don Rigoberto se deslizó con parsimonia hacia su escritorio en busca de la estantería donde guardaba los libros de poesía. Allí encontró el poemario de fray Luis de León que requería y halló también al instante entre sus páginas la oda que este había dedicado al músico ciego Francisco de Salinas —«El ayre se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, quando suena / la música estremada / por vuestra sabia mano gobernada...», etc.—. Leyó despacio el poema, recordado la víspera en la duermevela y tantas veces frecuentado por él desde antaño, no pudiendo por menos que confirmar también ahora lo que siempre había sentido:

Era el más hermoso homenaje dedicado a la música que conocía —Vargas Llosa ponía estas bellas palabras en el pensamiento de nuestro hombre—, un poema que, a la vez que explicaba esa realidad inexplicable que es la música, era él mismo música. Una música con ideas y metáforas, una alegoría inteligente de un hombre de fe, que, impregnando al lector de esa sensación inefable, le revelaba la secreta esencia trascendente, superior, que anida en algún rincón del animal humano y solo asoma a la conciencia con la armonía perfecta de una

LA «MÚSICA EXTREMADA» DE FRANCISCO DE SALINAS
MANUEL CARLOS PALOMEQUE

hermosa sinfonía, de un intenso poema, de una gran ópera, de una exposición sobresaliente. Una sensación que para Fray Luis, creyente, se confundía con la gracia y el trance místico.

Se preguntaba a continuación don Rigoberto: «¿Cómo sería la música del organista ciego al que Fray Luis de León hizo ese soberbio elogio?» Realmente, recordaba y se lamentaba al tiempo, «nunca la había oído». Y, ahí está, le vino de repente la luz y un propósito apetecible, «ya tenía una tarea por delante en su estancia madrileña: conseguir algún CD con las composiciones musicales de Francisco de Salinas», porque, seguía tramando, «alguno de los conjuntos dedicados a la música antigua —el de Jordi Savall, por ejemplo— habría consagrado un disco a quien inspiró semejante maravilla».

No sabía don Rigoberto, sin embargo, que no se conserva partitura musical alguna de Francisco de Salinas (¡ay!) y tampoco, por lo mismo, se dispone de grabación discográfica de su música, por lo que, a salvo de un hallazgo venidero y acaso improbable, estamos condenados a no poder disfrutar de su «música extremada» (fray Luis *dixit*), tal como sus contemporáneos sí hicieron y se maravillaron con sus notas engarzadas, de lo que la prodigiosa oda de fray Luis de León, su amigo y compañero de cátedra en el Estudio salmanticense, da cuenta para la eternidad.

Sí disponemos felizmente, en cambio, de las aportaciones teóricas del maestro Salinas, «el abad Salinas, el ciego, el más docto varón de música especulativa que ha conocido la Antigüedad», como Vicente Espinel acertaba a expresar por boca del escudero Marcos de Obregón en sus famosas *Relaciones* de la vida de este (1618). Y, por todas ellas, de su magna *De Musica libri septem* (Siete libros sobre la Música), monumental tratado de armonía y teoría rítmica, escrito en latín y publicado en 1577 en la imprenta de Matías Gast de Salamanca —«Salmanticae, excudebat Mathias Gastius»—, del que la Oficina del VIII Centenario ha llevado a cabo recientemente una primorosa edición facsímil —permítaseme la justificada satisfacción— a partir del ejemplar que nuestra Biblioteca General Histórica conserva.

La Universidad de Salamanca, y la Oficina del VIII Centenario en su nombre, ha querido hacer de este 2013 que nos acaba de dejar el «Año Salinas de la Música», con el gratísimo encargo de conmemorar el quinto centenario del genial burgalés —«Francisci Salinae Burgensis»—, afamado organista y gran teórico que ocupaba en 1567 la cátedra de Música del Estudio, después de haber permanecido veinte años entre Nápoles, Florencia y, sobre todo, Roma, y completado de modo extraordinario su formación primera adquirida en las aulas salmantinas. Y numerosas han sido, por cierto, las actividades con que hemos traducido esta celebración, desde la divulgación de las músicas del tiempo de Salinas en conciertos y recitales —por todos, el excelente ciclo *Suene vuestro son en mis oídos. Músicas del tiempo de Francisco de Salinas, 1513-1590*, que pudo disfrutarse en el Aula Salinas y la Real Capilla de San Jerónimo de las Escuelas Mayores y en la Capilla del Colegio del Arzobispo Fonseca, a lo largo de los meses de junio y julio—, hasta la publicación de estudios sobre las más relevantes páginas de la historia musical de nuestra Academia, como el *Catálogo del Archivo de música de la Capilla de la Universidad*

LA «MÚSICA EXTREMADA» DE FRANCISCO DE SALINAS
MANUEL CARLOS PALOMEQUE

de Salamanca, a cargo de Bernardo García-Bernalt Alonso, o, claro es, la edición facsimilar referida de los *Siete libros* del propio Francisco de Salinas.

Ahora, la Colección VIII Centenario de Ediciones Universidad de Salamanca se complace también en albergar en su seno —esta vez con el número 12 de la serie— la publicación electrónica del libro colectivo *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, que ha sido preparado bajo la coordinación científica de Amaya García Pérez y Paloma Otaola González. Se recogen en él, así pues, las ponencias que fueron defendidas en el simposio internacional que, con el título «Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento», tenía lugar en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, durante los días 15 y 16 de marzo de 2013 y la dirección de la profesora de Musicología Amaya García Pérez, y en cuya sesión de inauguración tuve precisamente la suerte de hablar.

Tras una «introducción» a cargo de esta, en que se da cuenta del objetivo del libro, de su estructura y contenido, las trece contribuciones incorporadas a sus páginas —entre las que se encuentran, por lo demás, textos de ambas coordinadoras— abordan desde perspectivas diversas un doble asunto de interés común que suscita el título de la obra: uno, la teoría musical y matemática en el Renacimiento, en general; y dos, la propia obra teórica de Francisco de Salinas dentro de este ámbito histórico, en particular.

Han interesado en el primero, en suma, cuestiones relativas a las relaciones entre ciencia y música, la teoría armónica, el uso del temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes, la educación y práctica docente musical —el currículo de músico profesional y la figura del autodidacta—, el discurso y la retórica en los textos musicales o, en fin, los tratados musicales —de los tratados a sus tablaturas y una consideración singular de *El melopeo y maestro* de Pedro Cerone, publicado en 1613—. En tanto que, por lo que atañe a la propia obra teórica de Salinas, se pasa revista de modo sucesivo a la formación matemática del Maestro, a su presencia en el debate sobre la reforma del calendario gregoriano, al tratamiento que llevó a cabo de los ejemplos musicales en su *De Musica libri septem*, y, por último, a la recepción en esta de las melodías populares.

A fin de cuentas, un libro delicioso desde luego para iniciados en estas materias, pero también para quienes, sin serlo, gusten de acercarse a uno de los capítulos más bellos de nuestra cultura. Bienvenido sea por ello a nuestra Colección del VIII Centenario, que desde luego no es mal sitio.

Salamanca, 24 de febrero de 2014

MANUEL CARLOS PALOMEQUE
Director de la Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018

Introducción

NO HA SIDO FÁCIL encontrar un título para este conjunto de propuestas. Y, sin embargo, para cualquiera que se acerque a él le resultará evidente el nexo que las une, que intentaremos hacer explícito en estas páginas preliminares.

Es esta una publicación multidisciplinar —como también lo fue Francisco de Salinas, autor al que queremos rendir homenaje en el quinto centenario de su nacimiento—, que viene a completar el trabajo científico llevado a cabo en el Simposio Internacional «Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento», celebrado en la Universidad de Salamanca durante los días 15 y 16 de marzo de 2013.

Francisco de Salinas fue el más importante catedrático de Música del Estudio salmantino. Su famoso tratado *De Musica libri septem*, publicado en Salamanca en 1577, supone un culmen en los estudios sobre teoría armónica y rítmica del Renacimiento. En él se presenta una de las exposiciones más clarividentes del problemático tema de la afinación, por supuesto tratado desde la matemática, como exigía la música *quadrivial* del momento. Pero también presenta una coherente teoría rítmica que expone con numerosos ejemplos musicales dignos de análisis. No obstante, Salinas no fue solo un teórico de la música. Su faceta como docente es evidente en su papel en la institución salmantina. Así mismo, su vertiente matemática (aunque sea de forma colateral) también es muy interesante. En este volumen se abordan, pues, múltiples temas, todos ellos relacionados, de una u otra forma, con los variados papeles que interpretó Francisco de Salinas en su vida: músico, teórico, docente, matemático.

Como ya hemos dicho, Salinas se dedicó al estudio en profundidad de la ciencia armónica matemática, tal y como se entendía en el Renacimiento. Esta teoría armónica, de la que el maestro ciego es un eslabón fundamental, aparece tratada, desde diferentes puntos de vista, en los tres primeros trabajos de esta publicación.

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

El de Carlos Calderón profundiza en las complejas relaciones entre ciencia y música que se empiezan a producir en el Renacimiento y que darán lugar a la Revolución Científica, centrándose para ello en dos casos: las teorías astronómico-musicales de Kepler y el monocordio como instrumento científico. Por otra parte, Calderón propone una original visión del cambio de paradigma científico que se produce en esta época. Para este autor la ciencia sufre una progresiva *anesthis*, va perdiendo su cualidad estética en favor de la pura matematización de la realidad.

El que firma Javier Goldáraz plantea un recorrido por la teoría armónico-acústica desde Salinas hasta Helmholtz, padre de la psicoacústica moderna. En su contribución, Goldáraz desgrana cómo se va instalando el nuevo paradigma físico que la Revolución Científica impone en la música. En este sentido, se plantea el efecto que descubrimientos como la serie de armónicos, o los batimientos que se producen entre parciales armónicos próximos, tuvieron sobre la evolución de la ciencia armónica en un momento en el que la acústica va naciendo como disciplina progresivamente diferenciada.

Dentro de la teoría armónica del siglo XVI destaca el tema de la afinación, uno de los grandes problemas teóricos a los que se enfrentaban los músicos de la época. Salinas puso algo de luz sobre este asunto y planteó, además, una de las primeras descripciones pormenorizadas y matemáticamente correctas del temperamento igual. El artículo que yo misma firmo analiza las evidencias del uso del temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes, antes y después de la exposición de Salinas. Por otra parte, también cuestiona el uso que hoy en día hacen los intérpretes profesionales de estos instrumentos aplicando los temperamentos mesotónicos.

Íntimamente ligadas a la teoría armónica se encuentran las cuestiones matemáticas. Como ya hemos mencionado, Salinas también presenta una importante faceta matemática que se puede rastrear en su *De Musica libri septem*, donde plantea algunas cuestiones que, en ocasiones, nada tienen que ver con el estudio de la música. Sobre el uso de la matemática por parte de nuestro autor nos informa Alfonso Hernando. Para Hernando, la obra de Salinas proporciona buenos ejemplos de ese tránsito que se produce en esta época entre la numerología y la modernidad. Por otra parte, también nos explica cómo el tratado de Salinas es una de las primeras obras publicadas en España en la que aparece el llamado «triángulo de Pascal». En la presentación y el estudio sobre las propiedades matemáticas de este triángulo, Salinas se nos muestra como un intelectual interesado no solo en temas musicales, sino también en otras cuestiones matemáticas que poco o nada tienen que ver con la música.

Ese interés de Salinas por cuestiones matemáticas no estrictamente musicales se puede observar también en un manuscrito suyo, recientemente descubierto, dedicado a la reforma del Calendario Gregoriano, que tuvo lugar en el año 1582. El artículo de Ana Carabias y Bernardo Gómez analiza este escrito, que demuestra un gran conocimiento de astronomía, así como una gran capacidad de abstracción y cálculo mental, por parte de Salinas. A su vez, este manuscrito abre nuevas vías de trabajo sobre nuestro autor, ya que parece apuntar a la posible dedicación de

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

Salinas al cómputo eclesiástico en la Universidad salmantina, algo que había sido mencionado en algunas biografías antiguas del músico pero que hasta el momento no ha sido estudiado.

Dos capítulos nos informan sobre la práctica docente de la música en el Renacimiento, práctica a la que también se dedicó Francisco de Salinas, en tanto que catedrático del claustro salmantino. El de Giuseppe Fiorentino se centra en la enseñanza en las capillas musicales de las catedrales españolas renacentistas. Los seis de los coros catedralicios recibían formación en «canto de órgano», «canto llano» y «contrapunto», materias que también componían el currículo de la parte práctica de la disciplina Música en la Universidad de Salamanca, y que, por tanto, también fueron impartidas por Francisco de Salinas. Fiorentino nos muestra a qué exactamente hacían referencia estos tres términos que tan frecuentemente aparecen en los documentos de la época.

En su contribución, Ascensión Mazuela se centra en uno de los textos más difundidos en estas capillas catedralicias y en otras instituciones de la época para la enseñanza de la práctica musical. El tratado de Juan Martínez fue el que más veces se publicó en el mundo hispano-luso renacentista, lo que evidencia su uso constante como manual de enseñanza. Asimismo, aparece relacionado con las universidades de Alcalá y Coímbra, donde probablemente fue utilizado como libro de texto en la enseñanza de la música práctica. Al parecer fue editado dos veces en Salamanca, aunque no se conserva ningún ejemplar de dichas ediciones.

La otra vertiente del aprendizaje musical en el Renacimiento es el autodidacta. Paloma Otaola nos presenta una interesante aportación sobre esta cuestión, muy común en el mundo musical del siglo XVI. Así mismo, la figura del autodidacta no se puede comprender sin una reflexión sobre el extraordinario desarrollo de la imprenta —y por tanto de la impresión de libros de música— y el igualmente extraordinario desarrollo de la teoría musical de la época. El mismo Salinas parece haber sido un autodidacta, al menos en cuestiones teóricas.

Por otra parte, el Renacimiento es una época en la que la retórica es fundamental para el discurso intelectual. Dos trabajos en este volumen giran en torno al discurso y la retórica en los textos musicales renacentistas. El de Cristina Diego es una propuesta de aplicación de la lexicología al estudio del léxico musical del Renacimiento, en la que se plantea la reflexión sobre los términos musicales en castellano utilizados en esta época. De esta manera se plantea el porqué del nacimiento de un vocablo, su mantenimiento o su desaparición, entre otras cuestiones, para responder a temas más amplios, como las implicaciones del uso del vocabulario musical en la sociedad renacentista y cómo aquel ilustra también los conceptos de dicha sociedad.

El texto de Nicolas Andlauer versa sobre el uso de la retórica, en este caso a través de los ejemplos musicales de los tres últimos libros del tratado de Salinas, que tienen para Andlauer el doble papel de «ilustrar y comprobar» (*ostendere et demonstrare*) las inducciones y deducciones de la razón lógica aplicada al *ars musica*. Así mismo, Andlauer destaca la modernidad estética de la obra de Salinas, al constituir estos mismos ejemplos un reflejo de la imbricación de las culturas oral y

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

escrita de su tiempo. De esta forma, se trasciende la tradicional consideración de Salinas como un folklorista *per accidens*, para reinterpretar los ejemplos musicales como parte de su discurso retórico.

Sobre los ejemplos de Salinas escribe también Fernando Rubio, quien traza lazos de conexión entre estos ejemplos y obras musicales impresas conservadas de la época. Los múltiples cancioneros y libros de vihuela del momento son relacionados con estos ejemplos, proporcionándonos una visión complementaria a la propuesta de Andlauer. Salinas se nutre del repertorio popular, cosa que era frecuente también entre los compositores cultos de la época. Sin embargo, el tratamiento que hace nuestro autor de ese repertorio es claramente diferente del que llevan a cabo los compositores. Salinas tiene un afán meramente didáctico mientras que los músicos cultos renacentistas encuentran en esas melodías populares una fuente de inspiración. En ninguno de los dos casos hay un interés de recopilación folklórica.

Los tratados musicales renacentistas son estudiados en los dos últimos capítulos de este libro de forma diversa. Xavier Alern propone un estudio de la música *ficta* a partir no solo de los tratados de la época (que es lo que tradicionalmente se ha hecho) sino utilizando también los libros de vihuela como fuente. De esta forma, uniendo el mundo de la teoría musical presente en los tratados, y el mundo de la práctica musical presente en las tablaturas de vihuela, Alern consigue abrir nuevas vías de estudio en un tema tan controvertido como es el de la música *ficta*.

Cierra el volumen Christophe Dupraz, que se centra en el estudio de otro tratado fundamental para comprender la teoría musical renacentista en España: *El melopeo y el maestro* de Pietro Cerone. Dupraz investiga las fuentes teóricas no musicales que Cerone parece haber trabajado en la elaboración de su tratado, haciendo hincapié en la dificultad de este estudio debido a los múltiples niveles de citación que podemos ir rastreando en el tiempo. Cerone se nos muestra como un autor de impresionante erudición.

AMAYA GARCÍA PÉREZ

10

Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas: una introducción

NICOLAS ANDLAUER
nicolas.andlauer@wanadoo.fr
Conservatoire de Tarbes

DESDE LA PUBLICACIÓN de la *Lírica nacionalizada* de Felipe Pedrell en 1914¹, los ejemplos musicales de Salinas han sido un *locus communis* de una cierta musicología española, que consideraba el tratado como una fuente histórica intacta de melodías populares, y su autor como folklorista *per accidens*, dando lugar a una metodología científicamente dudosa de búsqueda de «pervivencias» en la tradición oral, con la enunciación de las supuestas «leyes» de la «biología de la canción popular»². Este método y sus presupuestos fueron objeto de crítica de parte de etnomusicólogos como Miguel Manzano Alonso³ o de historiadores como Juan José Carreras⁴.

¹ Pedrell, Felipe. «Estudio sobre una fuente de folklore musical castellano del siglo XVI», *Lírica nacionalizada, estudios sobre folk-lore musical*. Paris: P. Ollendorf, 1914.

² García Matos, Manuel. «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica libri septem*». *Anuario Musical*, XVIII (1963), p. 67-84.

³ Manzano Alonso, Miguel. «¿Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina?», *La Obra Musical de Juan del Encina*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca, 1997.

⁴ Carreras, Juan José. «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore musical («La storia della musica: prospettive del secolo XXI»*. *Convegno internazionale di studi, Bologna, 2000*), VIII (2001), p. 124.

De hecho, las grabaciones sonoras «sobre el terreno», así como los varios trabajos de recopilación efectuados en el siglo xx, nos demuestran por contraste lo que precisamente *no* son estas famosísimas «melodías populares» supuestamente «recogidas» por Francisco de Salinas: grabaciones de música de tradición oral. Más bien, se trataba en el espíritu de Salinas y de sus lectores de ejemplos de música escrita y leída, con una fuerte dimensión visual y simbólica.

Como introducción a la lista completa de los 563 ejemplos musicales del tratado, con sus referencias textuales respectivas y sus índices⁵, propongo aclarar el tema de los ejemplos musicales, poniéndolos en relación con los demás ejemplos visuales del tratado, y restituyendo su papel en la construcción retórica general de la obra. La organización de esta introducción en tres apartados intertextuales –el ejemplo, la transcripción, y la cita– pretende así restituir al texto su dinámica propia. Dando lugar a diferentes tipos de juegos intertextuales, exclusivos o inclusivos, descriptivos o prescriptivos, entre el autor y sus fuentes, estos tres niveles de lectura hacen resaltar la profunda coherencia interna de la obra, y los cambios de paradigma estético que se operan en ella.

1. *EXEMPLUM*

En el contexto universitario heredado de la escolástica medieval, el *exemplum* tiene varias funciones, que cumplen las exigencias formales de la Retórica y de la Lógica, entre las artes del *Trivium*:

1. En lo que se refiere a la filiación del género del tratado a la Retórica, el ejemplo sirve para ilustrar la argumentación, y permite así consolidar la persuasión del oyente y su memorización de los hechos.
2. Al mismo tiempo, en virtud de su filiación a la Lógica, el tratado usa los ejemplos como pruebas de sus aserciones, confiriéndoles así un valor epistemológico de convalidación del método científico.

A esta doble finalidad del ejemplo, a la vez visual y abstracta, responden los dos verbos latinos *ostendere* (exponer a la vista) y *demonstrare* (probar con certeza).

A. Ostendere et demonstrare

En el marco del *ars musica*, desde Tolomeo, una de las mayores referencias de Salinas⁶, y hasta la forma específica del *curriculum* universitario salmantino,

⁵ Andlauer, Nicolas. *Les exemples musicaux dans le traité de Francisco Salinas De Musica libri septem (1577)*. Tesina de máster (bajo la dirección del profesor Frédéric Billiet), Université de Paris Sorbonne (Paris IV), junio 2010 (sin publicar).

⁶ Salinas, Francisco de. *De Musica libri septem*, Salamanca: M. Gastius, 1577, libro I, capítulo 3, p. 4: «*Quod non solum sensus, sed rationis etiam iudicium in Harmonica sit necessarium*». Cf. *Siete libros sobre la música*, versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Alpuerto, Madrid, 1983, p. 38.

el método científico (tal como lo anuncia el título mismo del tratado de Salinas⁷) consiste en una validación conjunta de las hipótesis «por los sentidos y por la razón» (*sensus ac rationis iudicium*), lo que vale tanto para la parte armónica como para la parte rítmica de la ciencia. El ejemplo tendrá así el doble papel de «ilustrar y comprobar» (*ostendere et demonstrare*) las inducciones y deducciones de la razón lógica.

En la parte armónica del tratado, los numerosos *exempla* (también llamados *typi, numeri, figurae, formulae, descriptionae, tabulae* o *diagrammae*), a través de sus varias formas (representaciones geométricas o tablas aritméticas), pretenden *manifestare, ostendere, o demonstrare* la verdad de las aserciones. Piden al lector una contribución a la vez visual y mental, expresada por los verbos *vedere, perspicere, intuere, contemplare* o *intellegare*⁸.

Así, nos da Salinas un resumen visual de su descripción del género enarmónico con un *typus*, que ofrece a la vez a nuestros «ojos» de lector y al «juicio» de nuestra «razón»⁹: el oído no está incluido en la estrategia pedagógica, por lo menos a este punto de la demostración.

Incluso el monocordio, el mayor comprobante auditivo y herramienta pedagógica de la ciencia musical desde la Antigüedad, se transforma aquí en una simbolización únicamente visual y geométrica de los «números sonoros»¹⁰, más obviamente todavía que en los demás tratadistas de la época (Glareano, Gaffurio, Zarlino), quienes siempre dejan en sus esquemas alguna marca de realidad (un clavo, una cuerda...).

Salinas justifica también la inclusión del primer ejemplo en pentagrama del tratado¹¹ con argumentos que no incluyen el juicio del oído. Nos dice que «pone bajo la vista» del lector un *typus* que «usa las figuras de canto utilizadas ordinariamente por los *practici*» (o sea, por los lectores-cantantes), para que «aparezca» mejor la verdad expuesta por otra parte en el texto mismo¹².

Entonces, y por asombroso que sea, el sentido que la música especulativa pone en equilibrio con la razón es en primer lugar el de la visión. Ayudado en su tarea

Las traducciones de esta comunicación están inspiradas por esta versión, pero con algunas correcciones. Damos a continuación la paginación de esta versión en cursiva.

⁷ *Francisci Salinae Burguensis Abbatii Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris, de Musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur*, Salmanticae: Excudebat Mathias Gastius, M.D.LXXVII.

⁸ Véase, por ejemplo: p. 6 (43) («*ut in hoc typo videre licebit*»), p. 32 (85) («*ut in hac figura appareat*»), p. 86 (175) («*ut hic typus ostendit*»).

⁹ *Idem*, p. 122 (225): «*[...] ut oculorum, et rationis iudicio valeat exactissimè perpendi*».

¹⁰ *Idem*, p. 113 (219): «*Has consonantias atque interualla is, qui sequitur, Typus, sonis chordae (intra semicirculos, qui sonos coniungunt) ascripta, continet*».

¹¹ *Idem*, p. 179 (323).

¹² *Ibidem*: «*Quae omnia quoniam ferè omnibus nota sunt, per se lector poterit examinare conspecto typo, quem hîc oculis subiiciendum curauimus; [...] Hunc autem, et complures alios, figuris cantus, quibus Practici utuntur, insigniri voluimus, ut ab his melius intelligeremur, et veritas huius doctrinae tam in literis ex texto, quàm in notis ex typo manifestior appareret*».

por discípulos videntes, Salinas era probablemente más consciente que cualquier otro, por su ceguera precisamente, de la dimensión mental de nuestros esquemas visuales. El ejemplo, que pone en relación lo particular con lo universal, permite así recorrer el trayecto intelectual ilustrado por Platón en el famoso mito de la caverna¹³, donde la visión previa de las copias sensibles conduce a los habitantes, bajo la guía del filósofo, a reconocer la supremacía de los modelos ideales.

Aunque es cierto que la tradición científica siempre ha privilegiado una demostración racional que se apoya sobre esquemas visuales, sin embargo la percepción sensible inmediata, aunque dudosa, no puede ser totalmente desterrada de la ciencia musical. Más bien, la movilización del sentido del oído (y del tacto, en el caso de la música rítmica o *cantus figuratus*, por oposición al *cantus planus*) constituye paradójicamente el mayor desafío para todos los que se aproximaron al estudio de la Música. Siendo el *sensus* el enemigo número uno del filósofo (el verdadero *musicus* según Boecio), la Música es el lugar precisamente donde se puede conseguir, aunque con dificultades, una cierta paz entre ellos.

B. Apprehendere

En la primera parte del tratado, son pocos los casos en los que Salinas se refiere explícitamente a la experiencia auditiva. Ahora bien, son los momentos precisamente en los que cambia el estatus del ejemplo.

Así, para comprobar la universalidad de las proporciones más sencillas, como las de cuarta y quinta, Salinas se refiere a la percepción inmediata y espontánea que tenemos de ellas, aquella facultad humana que constituye el mayor problema de la ciencia musical desde Boecio¹⁴:

Después del diapasón, el sentido inmediatamente percibe dos consonancias que lo dividen de manera más inmediata. En efecto, a todos aquellos que están especialmente dotados [o «que tienen un ingenio particular»] para la música, aun sin haber aprendido a cantar, la misma naturaleza les enseña a interpretar el diapente después del diapasón. Así lo hacen los portugueses y los napolitanos, hombres y mujeres, campesinos y gente de ciudad. Sabiendo cantar el diapente, fácilmente se puede cantar el diatessarón...¹⁵

Esta vez, para demostrar e ilustrar la primera división del diapasón, el tratadista no nos presenta sus proporciones sencillas en algún *typus*, sino que se refiere en

¹³ Platón. *República*, VII, 514a. Lo visual sigue siendo paradigmático del saber en general en la filosofía de Tomás de Aquino (*Summa Teológica*, Cuestión 67).

¹⁴ Anicius Manlius Severinus Boethius. *De institutione musica libri quinque*. libro I, capítulo 1.

¹⁵ Salinas, Francisco de. *De Musica*..., p. 54 (123): «Post Diapason statim apprehendit sensus duas cononantias, quae illam proximè diuidunt. Omnes enim, qui optimo, et ad Musicam apto praediti sunt ingenio, etiam si arte canere non didicerint, ab ipsa natura post Diapason, Diapente modulari docentur, ut Lusitani, et Neapolitani tam viri, quàm foeminae, et rustici, et urbani. Et modulata Diapente, facile est Diatessarón modulari [...]».

primer lugar a una práctica musical universal y espontánea («*ab ipsa natura*», «*facile*»), dando comienzo a una lista de ejemplos (portugueses, napolitanos, hombres, mujeres...) que virtualmente no tiene fin, porque no excluye a nadie. Esta inclusión de la percepción musical inmediata en el marco científico implica que sean revalorizados a la vez el principio natural que la permite (la *apprehensión* sensorial en general, cualificada por Boecio de grosera, *inlaborata*), y sus manifestaciones usuales (el canto de los que «no saben de música», tal como los llama Tomás de Sancta María¹⁶).

En la segunda parte del tratado, dedicada a la Rítmica, los numerosos ejemplos en pentagrama, aunque sean además herramientas discursivas, participan también de esta doble revalorización.

2. *TRANSCRIPTIO*

La especificidad de los ejemplos en pentagrama, con respecto a los demás *typi* del tratado, consiste en usar un sistema de transcripción visual del objeto sonoro, que responde a una doble necesidad: simbolizar visualmente las proporciones rítmicas y permitir la percepción sensorial.

A. Per metaphoram

Por un lado, los ejemplos en pentagrama siguen siendo imágenes simbólicas de las proporciones musicales. Según la doctrina expuesta por Salinas¹⁷, el sistema de transcripción en dos valores (semibreve y mínima) usado en la segunda parte del tratado tendría como función conservar las proporciones rítmicas que, en el lenguaje, están expresadas con sílabas largas y breves. La escritura musical, igual que el dibujo cuando se pone bajo la ley de la perspectiva, tendría así como fin la imitación de las proporciones.

Sin embargo, la transcripción musical no puede ser un mero rastreo de la realidad sonora, donde estas proporciones no son siempre obvias, por ejemplo en el caso de las lenguas vernáculas, que no tienen una cantidad silábica fija¹⁸. Así pues, como dice Salinas en su *Praefatio*, el recurso a las figuras de canto «no sería

¹⁶ Santa María, Tomás de. *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, libro II, fols. 42v-48r. Véase Fiorentino, Giuseppe. *Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y transmisión escrita*, Tesis doctoral, Granada, 2009.

¹⁷ *Praefatio*, f° VII v. (32).

¹⁸ Salinas recupera aquí la antigua idea del famoso gramático salmantino Antonio Nebrija. Véase Nebrija, Antonio. *Gramática española*. Salamanca: 1492: «Mas el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves, no más que la sentían los que compusieron algunas obras en verso latino en los siglos pasado; hasta que ahora no sé por qué providencia divina comienza este negocio a se despertar; y no desespere que otro tanto se haga en nuestra lengua, si este mi trabajo fuere favorecido de los hombres de nuestra nación».

necesario en latín o en griego»¹⁹, dada la cantidad silábica fija de estas lenguas, que solo necesitan una notación neumática de los intervalos. Así lo hacía la notación hagiopolita de San Juan Damasceno mencionada por Salinas²⁰. Pero en las lenguas vernáculas, sí que es necesaria la simbolización del ritmo («*per metaphoram*»), permitida por la notación mesurada cuya paternidad es atribuida a Juan de Muris²¹.

Así nos dice Salinas que, como en la Armónica se trataba de *demonstrare* la verdad mediante los números y sus proporciones, de la misma manera en la Rítmica «estamos obligados a *ostendere* la verdad por medio de notas y figuras de canto»²². En ambos casos, números y proporciones por un lado, o notas y figuras de canto por otro, se trata de «metáforas» que tienen un estatus intermedio entre una realidad evanescente, pero efectiva (el *cantus*), y una teoría sólida, pero abstracta (la *Musica*, en lo que se distingue de la *Grammatica*²³), un estatus que se parece al del *Eikôn* platónico²⁴.

B. Pronunciare et plaudere

Pero por otro lado, dirigiéndose mediante este sistema convencional a la percepción sensible inmediata, los ejemplos musicales permiten sencillamente «a todos los que lo saben leer, cantar los ejemplos»²⁵. De hecho, la Rítmica tiene por objeto el *cantus figuratus*, que necesita dos acciones a la vez, *pronunciatio* y *plaudus*, o sea canto silábico (aunque sea con las sílabas de la solmización) y movimiento de la mano, dos acciones que permiten comprobar con los sentidos el juicio de la razón, y ocasionalmente decidir entre varias posibilidades.

Así Salinas, al comparar dos versiones, binaria y ternaria, del mismo verso de Serenus, nos sugiere este método:

... para que todos puedan entenderlo vamos a cantar y llevar el compás en el mismo canto, según su doctrina [la de San Agustín], para que cualquiera muy

¹⁹ Salinas, Francisco de. *op. cit.*, *Praefatio*, f° VII v. (32): «*Quod in Graecis ac latinis fieri necesse non fuisset, nisi propter eos, qui cum canere sciant, syllabarum tamen quantitatem ignorant. Quocirca quemadmodum in harmonica per numeros, ac eorum proportiones veritatem opus fuit demonstrare, sic etiam in rhytmica per notas cantuum et figuras eam ostendere, coactimus: qui cantus etiam numeri per metaphoram accepti dicuntur*» («Esto ni en latín ni en griego sería necesario, pero lo hacemos en gracia de aquellos que, aún sabiendo cantar, desconocen la cantidad específica de cada sílaba. Por lo cual, así como en la ciencia armónica es necesario demostrar la verdad a través de los números y de sus proporciones, así en la rítmica nos vemos obligados a expresarnos por medio de notas y figuras. Pues también los cantos se llaman metafóricamente números»).

²⁰ *Idem*, p. 246 (428).

²¹ *Idem*, p. 243 (423).

²² *Praefatio*, f° VII v. (32).

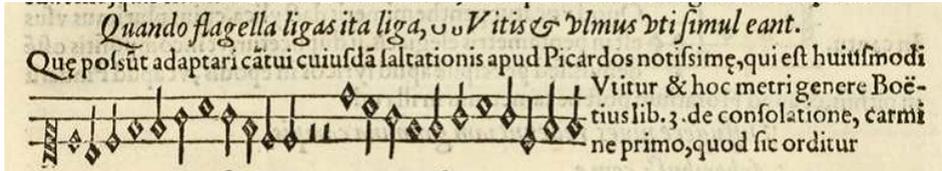
²³ Esta distinción entre *Musica* y *Grammatica* está heredada de la tradición agustiniana. Véase San Agustín, *De Musica*, libro II, capítulos 1 y 2.

²⁴ Platón, *Sofista*, 235 d-e.

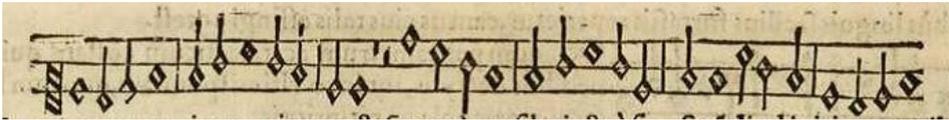
²⁵ Salinas, Francisco de. *op. cit.*, *Praefatio*, f° VII v. (32).

instruido pueda juzgar, por la comparación de este compás con el otro si está o no en consonancia con el criterio de los sentidos y de la razón.²⁶

He aquí el verso de Serenus en cursivas, y la primera versión «musicada» del metro:



Y la segunda, distinta visualmente solo por el lugar de los silencios y las líneas divisorias:



A través de la visión del lector, los ejemplos movilizan aquí también su oído, su tacto, así como su percepción general, pues la melodía es la de «una danza conocida entre los Picardos» («*saltationis apud Picardos notissime*»). La notación mesurada ya no es solo una representación racional e ideal de una realidad no siempre conforme a ella, sino que produce (o no produce) por sí misma el consentimiento del lector-cantante.

Entonces, aunque se puede decir que la forma melódica del ejemplo no tiene aquí valor por sí misma, pues solo nos ayuda a aprehender la cualidad rítmica y física de cada una de las combinaciones métricas, por otro lado, nos lleva a la verdad mediante la movilización inmediata de la percepción sensible. Esta forma melódica otorga así al ejemplo musical un valor intrínseco de modelo *prius factus*, que supera su función propedéutica o metafórica: el ejemplo ya no puede ser una mera prueba o ilustración al servicio de la demostración, sino que se vuelve testimonio de prácticas musicales cotidianas que merecen su inclusión en el marco científico.

²⁶ *Idem*, p. 318 (553): «*Quae ut possint ab omnibus intellegi, nos eudem cantum iuxta legem ipsius pronuntiabimus, atque plaudemus, ut doctissimus quique huius plausus et superioris collatione facta, utrum magis sensus ac rationes iudicio congruat iudicare possit.*»

3. CITATIO

Este valor autónomo de los ejemplos aparece textualmente con las numerosas referencias que los presentan como citas, o sea, como objetos de los que Salinas *no* es el autor, lo que sucede en un 25 por ciento de los 563 ejemplos en pentagrama de los tres últimos libros del tratado.

Ahora bien, citar a los demás (sean compositores famosos o anónimos) implica que estén cumplidas dos exigencias que pertenecen al «contrato de cita» característico de la literatura teórica humanista del Renacimiento: la *fidelidad* a las fuentes citadas (la garantía de que la cita es lo más literal posible), y la *autoridad* de estas mismas fuentes (el apoyo intelectual que confiere el autor citado al autor que lo cita). En el caso de la gran mayoría de los antedichos ejemplos, estas exigencias se enfrentan a la doble ausencia de fuente escrita y de nombre de autor.

A. Fide

La primera exigencia es que la fidelidad de la cita esté asegurada, lo que es difícil cuando no hay otra fuente escrita para comprobarlo²⁷.

Por lo tanto, Salinas introduce en su texto un gran número de «marcadores de realidad», que podemos clasificar según el grado de proximidad que establecen entre el portavoz y sus fuentes. Localizar estas marcas de enunciación nos permite matizar la dimensión supuestamente «popular» de estas melodías, tomando en cuenta esos grados de distancia, que ponen en perspectiva las indicaciones de origen (*Hispanos, Italos, Gallos, Arabes et Mauri, Germani, Afros, Lusitani...*) así como todo el léxico de géneros y formas poético-musicales (*canticum, cantilena, compositio, copulae, discantus, endecha, follia, galliarda, gloria, hymnus eclesiasticus, interiectiones, lamentationes, melodía, missa, naenia, oda, orthia, pauana, prouerbio, psalmus, romance, romanesca, saltatio, sequentia, sermone, stantia, tenor, thema, tripudium, turdione, las vacas, variationes, villancico, villanum...*) que acompaña los ejemplos:

²⁷ En el caso de las fuentes escritas citadas por Salinas, es interesante notar que su fidelidad está asegurada por el autor mismo en su *Praefatio*, f^o VII r.-VII v. (31): «*Et eo maxime diuersum esse necesse fuit, quod ipsorum autorum non sententias modo, sed eadem verba multis in locis, praesertim in libro septimo, ponere voluimus: cum ut operi nostro maior autoritas accederet, tum etiam ut inspectis illorum positionibus, ex eorum verbis sincera fide transcriptis, si quid in eis inesset mendii, vel librariorum negligentia, vel iniuria temporis, aut ex alijs autoribus, aut ex ipsa disciplinae ratione corrigeremus. Vel si quid ab illis parum animaduersum ob scientiae subtilitatem, aut minus exacte consideratum humanae naturae parum cautae incuria fuisset, ex nostrorum cum illis collatione doctrinae veritas dilucidior appareret*» («[...] no solo hemos querido poner las opiniones de los autores, sino incluso en muchas ocasiones sus mismas palabras, especialmente en el libro séptimo. Y lo hemos hecho no solo para dar mayor autoridad a nuestro libro, sino también para que, vistas las circunstancias y contexto de sus palabras, transcritas con la mayor y más sincera fidelidad, pudieramos ver y corregir lo falso que pudieran contener, o la incuria de los copistas e impresores o la corrupción que produce el tiempo, según las opiniones de los otros autores y según la propia lógica del tema»). No obstante, este «contrato de cita» no está cumplido cuando Salinas mismo se apropia de un texto de Glareano sin declararlo. Véase nota 41.

1. Algunos de sus ejemplos, los saca Salinas directamente de su propia memoria, como los que proporciona del cantante de Burgos Gonzalo Franco²⁸, con la mención, «[ego] *audivi*». Son poquitas estas ocurrencias.
2. Pasando del singular al plural, Salinas hace muchas veces referencia a prácticas musicales conocidas por su audiencia, con expresiones como «*apud nostrates*» (que aparece unas siete veces²⁹), o «*omnibus notissimus*» (mucho más frecuente), que dan testimonio de una memoria musical compartida.
3. El repertorio litúrgico constituye igualmente una referencia compartida entre el autor y sus lectores, como los cantos que se oyen «cada día en la iglesia» («*quotidie in Ecclesia*»³⁰), cada domingo («*psalmodia [...] Diebus Dominici*»³¹), durante las fiestas («*in Corporis Diminici festivitatem*»³², «*diebus inter octavas festiuitatum Deiparae Virginis*»³³), o en otras ocasiones litúrgicas («*in Officio defunctorum*»³⁴). El repertorio de los himnos eclesiásticos representa una parte importante de las melodías citadas por Salinas.
4. Otro modo de inscribir sus citas en la realidad es mencionar un nombre genérico, y atribuir su paternidad a un cierto pueblo, como en la expresión muy frecuente «*illud canticum, quod [Hispani, Bergomates...], [villanum, romaneca...], vocant*». Los términos genéricos, como *folia*, *galliarde*, *pauana milanese*, *villanum*, *passoemezo*, *romaneca*, *las vacas*, etc. se convierten así en marcadores de culturas locales y de formas idiomáticas. A este nivel, el portavoz ya no se incluye explícitamente entre los conocedores inmediatos de la melodía.
5. Se pueden también considerar como marcadores de realidad todas las referencias geográficas ya mencionadas, ocasionalmente especificadas como culturas urbanas o regionales: ciudadanos italianos (*Bergomates*, *Neapolitani*, *Romani*, *Longobaridi*, *Siculi*, *Hetruscos*), *Picardos*³⁵, *inferioris Germaniae catholici*³⁶.
6. Encontramos también referencias a ciertos trabajos (como castañeras romanas³⁷, herreros³⁸ o labradores³⁹); a diferentes niveles sociales (por un

²⁸ *Idem*, p. 329 (573).

²⁹ *Idem*, p. 316-317 (550), 326 (568), 327 (569), 339 (591), 403 (710), 422 (740).

³⁰ *Idem*, p. 337 (589).

³¹ *Idem*, p. 341 (596).

³² *Idem*, p. 298 (517).

³³ *Idem*, p. 341 (596).

³⁴ *Idem*, p. 313 (543).

³⁵ *Idem*, p. 318 (553).

³⁶ *Idem*, p. 350 (612).

³⁷ *Idem*, p. 354 (621), 426 (748). En este caso, el ejemplo está presentado, no como sacado por Salinas de su propia memoria como lo suponía Pedrell, sino como una mera cita del ejemplo procurado por Glareano.

³⁸ *Idem*, p. 276 (480).

³⁹ *Idem*, p. 345 (603).

lado «*villani ac rustici homines*»⁴⁰, por otro «*nobilem virum*»⁴¹); y de sexo («*vulgares viri ac foeminae*»⁴²).

Esta red de citas y referencias permite percibir homologías entre formas melódico-rítmicas provenientes de fuentes muy diversas. Todas estas coincidencias formales nos indican que hay una afinidad profunda entre estas fuentes geográfica e históricamente muy distintas, una afinidad que tiene sus raíces en una comunidad racional inscrita en la percepción sensible humana.

B. Auctoritas

La «autoridad» particular conferida a estas citas no se debe por lo tanto al nombre de sus «autores», pues son en su mayoría anónimas, sino que proviene de una promoción de la percepción sensible inmediata en el marco filosófico, que expone Salinas en el libro VI, capítulo 1 (que es en buena parte una copia no declarada del *Dodecachordon* de Glareano⁴³). Todas las características de las citas musicales del tratado tienen aquí su justificación, basada en la tradición de los *Problemas* aristotélicos.

1. Primero, todos los ejemplos adoptan la forma monódica, privilegiada por su valor propedéutico al ritmo y al metro, que la hace muy agradable: «El canto de una sola voz recrea más que el de muchas»⁴⁴. Esta argumentación sirve para asegurar la función pedagógica del ejemplo musical dentro de la parte rítmica de la ciencia.
2. En segundo lugar (como en el caso de la danza picarda que ya hemos comentado), Salinas, mediante una gran variedad de adjetivos y adverbios, hace muchas veces hincapié en la notoriedad (*notus, omnibus notissimus, celebrer*), la antigüedad (*antiquus*), la modernidad (*recentior*), la frecuencia (*quotidie, solitus, frequentius*) y la difusión (*communiter*) de sus ejemplos musicales. En este contexto, el término *vulgus*, que se suele traducir bastante inadecuadamente por «popular», hace en realidad coincidir lo vernáculo, lo famoso y lo cotidiano. Son todos criterios de cualidad, pues «es más útil (según Salinas y Glareano) lo que hace referencia al deleite de muchos que al de pocos»⁴⁵, y eso sin ninguna distinción cultural, «*doctos pariter ac indoctos*».

⁴⁰ *Idem*, p. 296 (514).

⁴¹ *Idem*, p. 329 (573).

⁴² *Idem*, p. 317 (550).

⁴³ Glareanus, Henricus. *Dodecachordon*. Basilea: Heinrich Petri, 1547, libro II, capítulo 38: «*De praestantia Phonasci ac Symphonetae, ac item de cantibus plano et mensurali uter utri praefendus*».

⁴⁴ Salinas, Francisco de. *op. cit.*, p. 288 (501): «*Verum potissimam causam, quòd unius vocis cantus magis oblectat, quàm plurium [...]*».

⁴⁵ *Idem*, p. 287 (499): «*Atque etiam quando musica delectationis velut mater est, utilius multò existimo, quod ad plurium delectationem pertinet, quàm quod ad paucorum; unius autem vocis insignis ac nobilis tenor et verbis aptis prolatus apud homines; plures oblectat doctos pariter ac indoctos*».

3. Por otra parte, las frecuentes calificaciones de las melodías como *comicus*, *mollis*, *rustica*, *lepidus*, *lugubribus*, *impolitum*, *lubrici*, etc. refieren cada una a un *ethos* melódico-modal que no se puede demostrar ni aprender, sino que es la expresión de un ingenio creador natural («*naturali quadam ac ingenita virtute*»⁴⁶), de un poder que muchas veces no coincide con el saber, pues «muchos de los que no saben música son extraordinariamente competentes en inventar tenores»⁴⁷. Se ven así privilegiados la *inventio* temática y las capacidades naturales, frente a la *distributio* polifónica y las técnicas aprendidas.
4. Finalmente, el hecho de que algunas de las citas ya hayan sido empleadas como *cantus firmus* de composiciones polifónicas (como en el caso de la canción «Ea, Judios, a enfardelar» empleada por Juan de Anchieta⁴⁸) es testimonio de la primacía del «tema antiguo»: de hecho, «es mucho más agradable el canto compuesto según una melodía conocida, que otro canto que compone el *sinfoneta* [o sea, el compositor] por vez primera según su capricho»⁴⁹. Por cierto, la generalización de la composición de misas sobre *cantus prius factus* observada por los teóricos⁵⁰ no sería más, según Salinas, que una vuelta beneficiosa al modo de componer de los «*antiqui vates*» quien, como Arquiloquio, «intentaban pulir (*expolire*) artísticamente esas cantilenas ásperas y vulgares que les llegaban, y que tenían una armonía y un ritmo

⁴⁶ *Ibid.*: «*Hoc enim non nisi periti et in musica valde exercitati facere possunt: illud verò naturali quadam ac ingenita virtute, magis quàm arte praediti et saepe aliàs fecerunt, et nunc quotidie facere dignoscuntur: ut fuerunt illi qui suavissima et hymnorum et earum, quas sequentias vocant in Ecclesia, cantica inuenerunt, et plerumque etiam, qui musicam nesciunt, in tenoribus inueniendis mirum in modum valent, ut apparet in lingua vulgari nostra, vel Itala, vel Gallica.*»

⁴⁷ Esta manera de cuestionar las jerarquías entre lo culto y lo popular, entre saber y no saber, es un rasgo característico del humanismo europeo del siglo XVI, y se lee también, por ejemplo, en Montaigne: «*La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces, par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art, comme il se voit ès villanelles de Gascogne, et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognissance ni de science, ni mesme d'écriture.*» (Michel de Montaigne, *Essais*, I, 24, «Des vaines subtilitez»). La promoción de la percepción sensible inmediata en Salinas confiere a esta puesta en juicio una base teóricamente fuerte. La referencia a un mundo musical incluyendo los pueblos sin escritura o «salvajes» existe también en Salinas, p. 243 (423): «*Atque hodie experientia compertum est, nullam esse gentem tam efferam, tam ab humano cultu semotam, quae non in omni, quantumuis humili cantus materia, quidquid canit, alicue metri specie conetur inuoluere.*» («Además, por propia experiencia se puede comprobar que no hay pueblo tan salvaje e incivilizado que no intente arropar lo que canta, por rudimentario que sea, que alguna especie de metro»). En el caso de Salinas, esta posición intelectual está en consonancia con las reflexiones llevadas por la llamada Escuela de Salamanca.

⁴⁸ *Idem*, p. 312 (541).

⁴⁹ *Idem*, p. 288 (501). «*Superius dictum est, multo gratiorem esse cantum, qui ad aliquem tenorem, cui prius assuetate sint aures, institutus est, quam qui nunc primo a symphoneta prout libet instituitur.*» Encontramos la misma argumentación, basada sobre Aristóteles (*Problemas*, XIX) en la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (J. de León, Ossuna, 1555). Véase Otaola González, Paloma. *La Pensée musicale espagnole à la Renaissance*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 163.

⁵⁰ *Idem*, p. 288 (500).

innatos en la natura humana misma⁵¹: la autoridad (o la *praestantia*) de los *phonascos* o «inventores de *harmoniae*», como los llama Glareano según el término antiguo, sobre los *sinphonetas*, es a la vez lógica y cronológica.

	Phonasco	Symphoneta
<i>Principio</i>	ad aliquem tenorem metrica lege constantem naturalem	ad compositoris libitum artificiosior
<i>Actividad</i>	thematis inuentio inuenit tenorem vnus vocis inuenire	vocum aliquot accessus reperitus inuentis addit tenorem addat tres pluresve voces, quae tanquam illustrent eum sectionibus fugis, mutationibus... eum autem pluribus cantandum vocibus distribuere
<i>Facultad</i>	plus ingenij naturali quadam ac ingenita virtute	plus artis arte praediti
<i>Público</i>	ad plurium delectationem pertinet doctos pariter ac indoctos	ad paucorum quotusquique est etiam inter eximie doctos, qui vel mediocriter saltem intelligat

EL PHONASCO Y EL SYMPHONETA SEGÚN GLAREANO, COPIADO POR SALINAS

La primera conclusión es que, recuperando las reflexiones de Glareano sobre la *praestantia* del *phonasco* o del *symphoneta*, y poniéndolas en el primer capítulo del libro VI, Salinas supera este modelo intelectual no declarado, para dar plena primacía a los primeros, y aplicar las consecuencias de ello al fundamento y a la forma de su propia pedagogía : si Glareano presentaba ejemplos de modalidad y de contrapunto sacados de la más pura tradición de Josquin Despréz, Salinas, al contrario, no nos da ningún ejemplo cantable en la parte del tratado dedicada a la Armonía, y nos presenta como necesario el recurso a las numerosas transcripciones de melodías en lenguas vernáculas en la segunda parte, dedicada a la teoría de los metros. La proximidad y la distancia con Glareano son muy reveladoras.

⁵¹ *Idem*, p. 243 (422).

Al usar la terminología y los argumentos tomados por Glareano del retórico Quintiliano y del filósofo Aristóteles, Salinas confiere finalmente a sus citas, aunque sean anónimas y monódicas, una *auctoritas* que tiene sus raíces hondamente soterradas en la Antigüedad. Se define así un ideal artístico en consonancia con las innovaciones del humanismo musical europeo, un ideal que coloca en el mismo paisaje, como en el cuadro de Tiziano *El Concierto campestre*: lo moderno y lo antiguo, lo cercano y lo lejano, lo propio y lo ajeno, el *musicus* y el *cantor*, el *sinfoneta* y el *phonasco*, el *doctus* y el *indoctus*... en una espiral imitativa que conduce al auténtico oxímoron de esta «sabia mano» (alabada por Fray Luis de León en su famosa *Oda a Salinas*⁵²), que vemos en el centro del cuadro de Tiziano para hacer resonar las cuerdas del laúd.

Salinas no era de ninguna manera «folklorista *per accidens*», sino que tenía un convencimiento (visible en su propia pedagogía) de la primacía de las facultades naturales de invención melódica y del repertorio basado sobre sus producciones. Diacrónicamente, este saber inconsciente se ha mantenido escondido, desde la Antigüedad hasta la Modernidad, en el repertorio de los tenores, en canciones y coplas diversas, pero también en el repertorio litúrgico de los antiguos himnos eclesiásticos, a través de la edad cristiana. El tratado de Salinas, y probablemente también su obra musical (no escrita), tal como la podemos deducir de su tratado, de sus ejemplos, y de la comparación con las obras litúrgicas o profanas que dejaron los organistas de su época, llegan a reflejar la penetración de los estilos de tradición oral en el ámbito de la música escrita, impresa, publicada y difundida de esta época. En este sentido, como reflejo de la imbricación de las culturas oral y escrita de su tiempo, la obra de Salinas sigue siendo sobresaliente por su modernidad estética.

⁵² «*El aire se serena, y viste de hermosura y luz no usada, Salinas, cuando suena la musica extremada, por vuestra sabia mano gobernada...*»: con esta expresión de «mano sabia» aplicada a Salinas, fray Luis de León da la espalda a toda la tradición del *ars musica* heredada de San Agustín, que negaba a la mano del instrumentista y a su pericia todo tipo de dignidad, en beneficio de la cabeza del científico y de su sabiduría.

Créditos de procedencia de las imágenes

Las imágenes que no aparecen acreditadas en la presente relación proceden del tratado *De Musica libri septem* de Francisco de Salinas, Salamanca, Matías Gast, 1577 o han sido elaboradas por los propios autores.

CAPÍTULO 1

Figs. 1 y 2: Kepler, Johannes. *Harmonices Mundi*. Linz: Godofredi Tampachii, 1619. En: Archive.org (<http://archive.org/details/ioanniskeplerih00kepl>).

Fig. 8 : Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese, 1558. En: *Music Treatises of Gioseffo Zarlino* (CD-ROM). *Thesaurus musicarum italicarum*. Universidad de Utrecht.

Figs. 9, 11 y 12: Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique. Livre Premier des Instruments*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. En: Bibliothèque National de France. Gallica (gallica.bnf.fr).

CAPÍTULO 3

Fig. 2 : Zarlino, Gioseffo. *Sopplimenti musicali*. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese, 1588, lib. IV, cap. 30. En: *Music Treatises of Gioseffo Zarlino* (CD-ROM). *Thesaurus musicarum italicarum*. Universidad de Utrecht.

Fig. 3: Artusi, Giovanni M. *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1600, fol. 21r-21v. En: Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek (<https://www.bsb-muenchen.de/Digitale-Sammlungen.72.0.html>).

Fig. 5: Nieto González, J. R., y Paliza Monduate, M. T. *Arquitecturas de Ciudad Rodrigo*. Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 1994, pp. 52 y 55.

CAPÍTULO 4

Fig. 1: Lefèvre d'Étaples. *Elementa musicalia*. 1496, III, f.6v, 2. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

Fig. 2: Fogliano, Lodovico. *Musica Theorica*. III, 2, f. 36r. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

Fig. 4: Goldáraz Gaínza, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, 2004, p. 126.

CAPÍTULO 5

Fig. 1: Salinas, Francisco de. *Anotaciones sobre el calendario gregoriano* (1583). En: Biblioteca Nacional de España, sign. ms. 23106.

CAPÍTULO 11

Fig. 1: Narbáez, Luys de. *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538. En: Biblioteca Nacional de España (Madrid), sign. R. 9741.

Fig. 2: Pisador, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: D. Pisador, 1552. En: Biblioteca Nacional de España, sign. R. 14060.

Fig. 3: Fuenllana, Miguel. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 9283.

Fig. 29: *Cancionero de la Sablonara*. En: Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, BSB, Cod. hisp. 2.

Figs. 31 y 42: *Cancionero musical de Palacio*. En: Biblioteca del Palacio Real (Madrid), sign. II/1335/1335.

Fig. 34: Valderrábano, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 14018.

Fig. 36: Bermudo, Juan. *Arte Tripharia*. Osuna: Juan de León, 1550. En: Biblioteca Nacional de España, sign. M/1366.

Fig. 39: Fuenllana, Miguel. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 9283.

CAPÍTULO 13

Fig. 1: Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: G. B. Gargano & L. Nucci, 1613. En: Biblioteca Digital Hispánica (bdh.bne.es/bnearch/detalle/3512912).



En los talleres salmantinos de Intergraf
terminose de estampar este acopio de estudios
en conmemoración del quinto centenario del nacimiento
del maestro Francisco de Salinas, siendo el día 11 de junio de 2014,
víspera de que la ciudad celebre con música más ruidosa que *estremada*
la festividad de su patrono San Juan de Sahagún, colegial de la misma Universidad
de Salamanca en la que fuera catedrático Francisco en otro tiempo de los ochos siglos que
en 2018 cumplirá de su fundación, la más antigua de todas las que en el mundo hablan español.

