

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

FERNANDO RUBIO DE LA IGLESIA

Las melodías populares en *De Musica libri septem*,
de Francisco de Salinas: estudio comparado de algunos ejemplos



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

FERNANDO RUBIO DE LA IGLESIA

LAS MELODÍAS POPULARES
EN *DE MUSICA LIBRI SEPTEM*,
DE FRANCISCO DE SALINAS:
ESTUDIO COMPARADO
DE ALGUNOS EJEMPLOS



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 facsímile —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

Las melodías populares en *De Musica libri septem*,
de Francisco de Salinas: estudio comparado
de algunos ejemplos

FERNANDO RUBIO DE LA IGLESIA
fernandorubiodelaiglesia@gmail.com
Universidad de Salamanca

EL PRESENTE ARTÍCULO surge de la ponencia-concierto ofrecida en la Universidad de Salamanca el 16 de marzo de 2013 dentro del Simposium Internacional *Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento*, organizado por la profesora Amaya García. En tal ocasión tañí vihuelas y conté con la hermosa voz de la soprano Pilar Quiroga. A ambas agradezco sinceramente su apoyo y sabios consejos. Partiendo de la perspectiva que otorga el análisis comparado de las fuentes, mi idea fue —y es ahora— dar muestra de la importancia de Salinas como recopilador de melodías populares y, por tanto, testigo del tránsito de ese repertorio entre las tradiciones oral y escrita en la España del Renacimiento.

Francisco de Salinas fue, según Pedrell¹, «el primer folklorista de España». Se refiere a él como «folklorista *per accidens*», debido a que el gran teórico renacentista no fue consciente de la importancia de su labor como recopilador, puesto que no era éste el propósito que lo condujo a incluir en su *De Musica libri septem* buen número de melodías tomadas de la lírica popular renacentista.

¹ Pedrell, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Don Víctor Berdós y Feliu, 1897.

Y, en efecto, parece que el Salinas folklorista no pretende ejercer como tal; todas las melodías tradicionales que ilustra en su tratado aparecen para ejemplificar casos rítmicos, combinaciones de pies métricos aplicadas a la construcción musical, etc. Ninguna de ellas está ahí por vocación del autor *per se* como recopilador de repertorio tradicional de su época, sino con una mera intención ejemplificadora de sus planteamientos teóricos —como decía, mayoritariamente referidos a cuestiones métricas—. Sin duda, Salinas, consciente del altísimo nivel teórico de su obra y, por tanto, de la exigencia intelectual que ello implicaría para los lectores —con certeza, la inmensa mayoría de menor formación humanística que la suya—, pretende ante todo ser didáctico. Con ese afán utiliza argumentos de autoridad al citar a Pitágoras, Platón, Aristóteles o Boecio cuando trata sobre intervalos, armonía, géneros musicales, temperamento..., por más que esos antiguos y grandes nombres no pudieran ser, desde tantos siglos atrás, referente científico real de su tratado. Y con esa misma intención pedagógica se acerca al lector y lo convierte en su cómplice al usar como ejemplo melodías que, sin duda, habían de resultarle muy familiares: tal es el caso de las extraídas del repertorio popular —objeto central del presente trabajo— y, por mencionar otras tomadas de diferente ámbito, de los himnos *more hispano* —esto es, al estilo español— en ritmo ternario, como los conocidísimos en aquel momento *Pange lingua* y *Sacris solemnis*.

Más allá de razones, lo cierto es que en el tratado hay un valiosísimo corpus de piezas o motivos populares de gran valor histórico que, además de situarnos en el contexto de la tradición oral de su época, da pie para emprender estudios comparativos muy esclarecedores que, por cierto, a menudo Salinas introduce con indicaciones que muestran de manera incontestable su origen popular, como señala José María Alín en su valioso estudio al respecto², referencia filológica necesaria sobre las canciones populares del XVI en el tratado de Salinas.

Así, para exponer la vigencia en sus días de ciertos usos métricos latinos, Salinas presenta *Mongica en religión no quiero entrar* como «la melodía de esa canción popular divulgadísima con épodo dímetro acateláctico»³ o, cuando trata sobre el metro dímetro cataléctico —al que llama *euripídeo*—, menciona *Si le mato madre a Juan* con la explicación previa: «De acuerdo con este género métrico, entre otras, está construida esta canción popular»⁴. Además, ante buen número de melodías aparecen de manera explícita recurrentes indicaciones de su adscripción al repertorio popular: *illa vulgatissima*, *canitur ab Hispanis*, *Hispana illa*, *usitatissimum apud Hispanos*, *Hispanae notissimae cantinela*, *hoc Hispanum*, *rusticae cantionis*, etc. Y en otras ocasiones encontramos mención expresa a repertorios

² Alín, José M.^a. «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI», art. incluido en *Lírica popular, lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (ed. Pedro M. Piñero Ramírez). Universidad de Sevilla / Fundación Machado (1998), p. 137-157.

³ [...] *cantus huius cantilenae vulgatissimae cum epodo dimetri acatalectici*. Salinas, Francisco. *De Musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577, p. 302. En adelante, siempre que en estas notas me refiera a textos o citas tomados del tratado de Salinas, mencionaré su apellido y la página referida, sin otra mención bibliográfica.

⁴ *In quo metri genere inter alias instituta est illa vulgaris cantio*. Salinas, p. 306.

usados en tiempos anteriores; es el caso de *Retrayda está la Infanta*, melodía que se incluye en el tratado al mencionar composiciones que «fueron cantadas por nuestros antepasados»⁵.

La función que ejerce Salinas como transmisor de la tradición oral de su tiempo no es una aportación aislada, sino que se integra perfectamente en los usos del momento. No existen en la España del Renacimiento recopilaciones propiamente dichas de piezas musicales procedentes de la tradición oral popular —como bien sabemos, estas no llegarían hasta el siglo XIX—; sencillamente, en aquel momento no se considera necesario escribir lo que por naturaleza es oral y tiene dignidad propia en su estado genuino. Sin embargo, el gusto por lo popular es uno de los factores que conforman la estética musical renacentista, y fue práctica común que autores cultos utilizaran melodías populares que apreciaban como base para sus piezas vocales; podemos decir que, si bien de forma diferente a Salinas, también ejercen como folkloristas accidentales. En muchas ocasiones, el reto del estudioso será localizar y analizar el posible origen popular de esas piezas; en otras, son los propios autores quienes, al igual que vemos en Salinas, lo indican expresamente de manera casual pero evidente⁶.

Me detendré en un solo ejemplo para ilustrar lo dicho: al escribir la tablatura (tipo de escritura musical basada en la notación de las cuerdas y trastes que han de tocarse en la vihuela) de los dos romances viejos que incluye en su obra⁷ —*Ya se asienta el Rey Ramiro* y *Paseávase el Rey moro*—, el vihuelista Luys de Narbáez, al guiar al lector sobre cómo han de interpretarse, especifica que «todos los números que estuviere señalados en colorado se an de cantar con la boz, y metan letra a donde estuviere porque así lo requiere la sonada del romance», expresión esta última que induce a pensar que se trata de una melodía de sobra conocida e interpretada. Más adelante escribe: «Por ser la letra destes romances muy conocida no se pone aquí sino los quatro primeros pies del romance porque de quatro en quatro pies se an de cantar». *Paseávase el Rey moro* (fig. 1) es el primer verso del célebre romance de *La pérdida de Albama*, de texto muy divulgado durante el siglo XVI y contrastada adscripción al romancero viejo —repertorio bien inserto en la tradición oral renacentista—.

⁵ [...] *compositiones Hispanae, quibus historiae sue fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur* [...] Salinas, p. 346.

⁶ José María Alín indica en la p.139 de su estudio, citado en nuestra segunda nota a pie de página, que Salinas es el único músico que indica expresamente el origen popular de esos ejemplos. Sin duda, es el que lo hace de manera más explícita y en mayor número de melodías, pero, como justifico en estas líneas, otros autores también dejan expresa constancia del origen popular de las melodías que utilizan.

⁷ Luys de Narbáez. *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernández de Córdova, 1538.

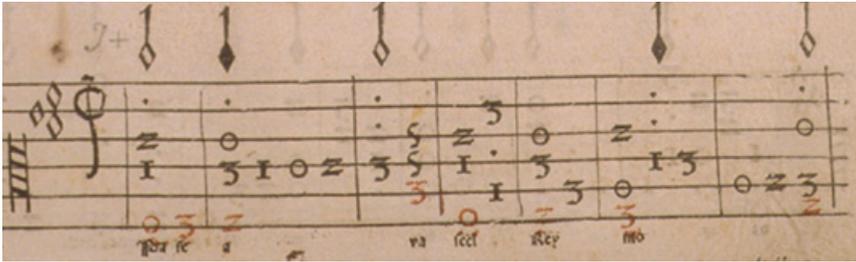


Fig. 1. Narbáez: Paseábase el Rey moro. Las cifras coloradas muestran la melodía

Las dos alusiones de Narbáez antes citadas parecen negar por sí solas la posibilidad de que el vihuelista hubiera compuesto esa melodía para el texto conocido del romance. No obstante, si quedara alguna duda de su origen popular, esta se despejaría en un análisis comparado de fuentes musicales: las versiones del mismo romance que incluyen en sus libros los vihuelistas Diego Pisador⁸ (fig. 2) y Miguel Fuenllana⁹ (fig. 3) —en este último caso, en versión para guitarra renacentista de cuatro órdenes—, y el organista Luys Venegas de Henestrosa¹⁰, tienen idéntica melodía —con pequeñas e inevitables variantes en la colocación del texto y la formación de ornamentos y cadencias—, lo que apuntala su pertenencia al repertorio popular de tradición oral y, al mismo tiempo, pregona su amplia difusión.

PASSEAVA SE EL REY
MORO A QVATRO LAS TRES TAÑIDAS Y LA OTRA
cantada entona se la primera en segundo traite,

A manuscript page from Pisador's *Passeáva se el Rey moro*. The title is in large red letters. Below it is a line of text in Spanish. The page contains two staves. The top staff is a vocal line in mensural notation with a 2/4 time signature and a treble clef. The bottom staff is a lute tablature with two lines of numbers and letters. The text 'pas se a tu se' is written below the tablature.

Fig. 2. Pisador: Passeábase el rey moro. La voz, en notación mensural blanca (propia de su época); el acompañamiento, en tablatura de vihuela

⁸ Diego Pisador. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: D. Pisador, 1552.

⁹ Miguel Fuenllana. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554.

¹⁰ Luys Venegas de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Ioan de Brocar, 1557.



Fig. 3. Fuenllana: *Passeábase el rey moro en versión para guitarra renacentista de cuatro órdenes. Las cifras coloradas marcan la melodía*

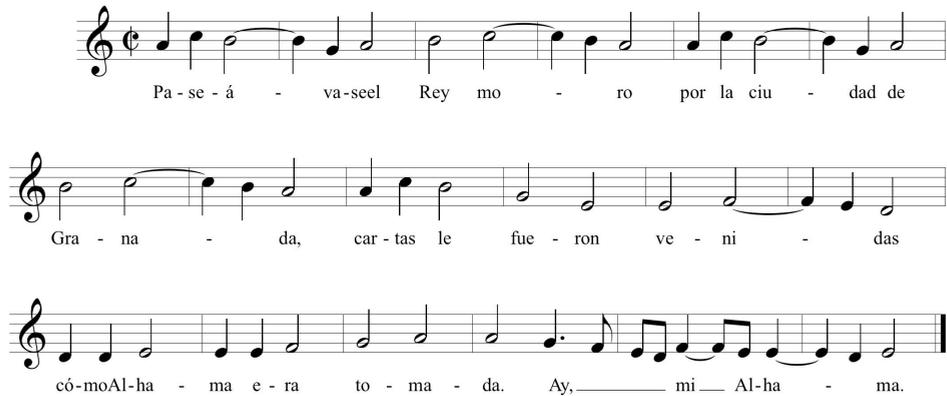


Fig. 4. *Transcripción del canto en la versión de Narbáez*

Retomando *De Musica libri septem*, las alusiones al carácter popular de las melodías y textos que ilustra, es decir, el cancionero casual que nos lega, no siempre se presenta de manera evidente. Precisamente por su falta de intencionalidad recopilatoria, en otros ejemplos también tomados de la tradición oral la información aparece escondida. Leemos expresiones que podrían interpretarse como pistas de melodías o textos de posible origen popular: por ejemplo, tras ilustrar el motivo melódico que acompaña al verso latino *Floribus corona textitur* —usado como muestra de dímeter hipercataléctico—, Salinas especifica que, de modo similar, podría usarse el verso *Dama si queréys amor, amad*¹¹ para ese mismo motivo, sin aludir a un posible origen popular. Ello nos induce a cuestionarnos si este verso —al que no le conocemos paralelo en su época— es un ejemplo del propio autor o ya existía; si Salinas inventa la pequeña melodía que sirve de soporte al verso latino para presentar su ejemplo o la toma del repertorio popular; en este último caso, si verso y melodía iban juntos o los une el autor a su conveniencia; etc.

¹¹ *Cui tale simile potest Hispanum esse: Dama si queréys amor, amad.* Salinas, p. 307.

En definitiva, Salinas, mientras alumbraba a sus contemporáneos estudiosos de la métrica o de la construcción musical con argumentos de considerable densidad técnica, está ofreciendo enseñanzas de gran interés a quienes nos ocupamos, siglos después, de la lírica y el repertorio musical profano del Renacimiento. El espectro informativo que arroja *De Musica libri septem* en torno al repertorio musical popular del Renacimiento español se mueve entre los datos objetivos —las melodías populares incluidas o, al menos, sus incipit— y otras informaciones de carácter, digámoslo así, encriptado, como el caso descrito de *Dama si queréys amor, amad*. Desgranando este recorrido a través de los ejemplos musicales incluidos en el tratado que nos ocupa, podemos alcanzar conclusiones sobre:

- cuál y cómo era el repertorio lírico popular (folklore) en la España del Renacimiento
- qué uso hicieron de ese repertorio los autores cultos en sus composiciones escritas
- qué camino han seguido los antiguos cantos populares a lo largo de los siglos posteriores de tradición oral; qué parte de su esencia musical y literaria ha pervivido

Con respecto al último punto, el folklorista Manuel García Matos, en un primer e interesante estudio sobre este tema¹², tras afirmar que no han pervivido cantos en que se hayan mantenido música y texto conjuntamente, llega a la conclusión de que «la música popular tiene una capacidad de persistencia mayor que la poesía de igual género»¹³. Para justificar tal proceso, el profesor García Matos señala que «la ambigüedad o impreciso sentido de la materia musical» permite que una melodía transmitida oralmente se mantenga a través del tiempo con mayor facilidad que el texto original, de modo que a una música anterior se le pueden adaptar, «sin modificarla profundamente, los textos poéticos más varios de expresión y contenido», mientras que, «por lo concreto y explícito de la palabra, su materia, causa y se consume antes en el uso, desvaneciéndose, en consecuencia, antes también que la música o músicas a que se aplica y siendo reemplazada por otras».

En efecto, no hay cantos populares del siglo XVI que hayan mantenido su esencia musical y literaria a la par. Sin embargo, con respecto a la mayor perdurabilidad de la música a través del tiempo que pretende García Matos, la realidad muestra lo contrario. Sin entrar a analizar los casos concretos que muestra en su estudio, identifica signos de pervivencia musical donde el paralelismo es dudoso o, simplemente, casual. Precisamente, el significado objetivo de las palabras permite encontrar referencias que relacionan con claridad piezas populares antiguas con otras recopiladas siglos después, como demuestra el hecho de que algunos de los ejemplos más claros de pervivencia literaria los encontremos en el romancero,

¹² 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*, 18 (1963), p. 67-84.

¹³ *Ibid.*, p. 81 (al igual que el resto de citas literales que aparecen entrecomilladas en este párrafo).

género narrativo por excelencia en la lírica popular. El significado de cada verso —la narración— es el principal factor que ha permitido que muchos romances comunes en la tradición oral moderna conserven la esencia de sus paralelos recopilados en el Renacimiento (contando, eso sí, con la ayuda de un envoltorio formal exitoso para el aprendizaje y memorización de las narraciones, basado en la rima asonante alterna y, generalmente, en un verso tan familiar en lengua castellana como el octosílabo).

Valga como ejemplo de la pervivencia del romancero el repertorio narrativo que originó la muerte en 1497 del Príncipe Don Juan, único hijo varón de los Reyes Católicos y su primer heredero, destinado a ocupar los tronos de ambos y, por tanto, salvaguarda futura de la reciente unidad de Castilla y Aragón. Esta noticia sumió al reino en una honda tristeza, y sobre ella Juan del Encina compuso el romance a cuatro voces *Triste España sin ventura*¹⁴, plenamente integrado en la tradición culta del Renacimiento. Paloma Díaz-Mas¹⁵ recoge las versiones populares de este romance *Nueva triste, nueva triste*¹⁶, incluida en el Códice 961 de la Biblioteca Real de Madrid junto con otras poesías del siglo XVI¹⁷, y *Hazino estaba el buen rey*¹⁸, recopilada por Galante en Turquía a comienzos del siglo XX¹⁹.

Entre las variantes que la tradición oral ha traído a nuestros días, el verso inicial más común es *Triste nueva, triste nueva*²⁰, aunque es también habitual encontrarlo modificado, en algunos casos de manera significativa. *Villanueva, villanueva*²¹, la versión moderna que nos muestra Díaz-Mas en texto y grabación de audio, pone en evidencia que la lejanía del germen del romance en el tiempo, es decir, el desarraigo del cantor actual con respecto al asunto sobre el que canta (en este caso, la muerte del Príncipe Juan a finales del siglo XV) causa que en determinados momentos la forma llegue a tener supremacía sobre la narración como factor de

¹⁴ CMP, n.º 83. Fuente original: *Cancionero Musical de Palacio* (CMP). Madrid, Biblioteca Real, ms. 1335. Edición moderna de referencia: Anglés, Higinio y Romeu Figueras, José. *Cancionero Musical de Palacio* (siglos XV y XVI). Barcelona: CSIC, col. Monumentos de la Música Española. Col. La Música en la Corte de los Reyes Católicos, 1947, 1951 y 1965. Menciono el repertorio del Cancionero Musical de Palacio con las siglas CMP y la numeración de la pieza en la edición de referencia.

¹⁵ Díaz-Mas, Paloma, ed. *Romancero*. Biblioteca Clásica, n.º 8. Barcelona: Crítica, 1994.

¹⁶ *Ibid.*, p. 175: *Nueva triste, nueva triste / que sona por toda España, / que ese príncipe don Juan / está malo en Salamanca*.

¹⁷ Zorita, C. Ángel; DiFranco, Ralph A. y Labrador, José J., eds. *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros* (s. XVI). *Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*. Cleveland: Cleveland State University, 1991.

¹⁸ Díaz-Mas, Paloma. *Op. cit.*, p. 178: *Hazino estaba el buen rey, / hazino y echado en cama; / siete doctores lo rijen, / los mejores de Grenada*.

¹⁹ Galante, Abraham. «Quatorze romances judéo-espagnols», *Revue Hispanique*, X (1903), pp. 594-606.

²⁰ Escribo los cuatro primeros versos de una de las versiones más difundidas durante todo el siglo XX, tal y como yo mismo la aprendí: *Triste nueva, triste nueva / que se cuenta por España: / que el caballero Don Juan / se halla malito en la cama*.

²¹ Díaz-Mas, Paloma. *Op. cit.*, p. 401. Versión recopilada en Vizcaya en 1989 por J. M. Fraile Gil y Gustavo Cotera; informante, Digna Prieto Ibáñez, procedente de la provincia de León: *Villanueva, villanueva / que se cuenta por España: / la vida del rey don Juan, / que está malito en la cama*.

transmisión del romance: los dos primeros octosílabos de esta versión no significan nada, pero se mantiene la musicalidad (métrica, rima, acentuación interna) que se observa en una de las versiones orales más difundida —cuyo incipit transcribo en la décimo octava nota a pie de página—.

Sea como fuere, son habituales los romances y otras piezas populares con paralelismos literarios —en algunos casos, de sorprendente similitud— entre las versiones antiguas que nos han llegado escritas y las recopiladas de la tradición oral moderna²², de manera que es certero hablar de pervivencia actual de piezas populares del Renacimiento. En cambio, esos paralelismos no aparecen en la melodía de esos mismos romances. Precisamente, las razones por las que la música no ha pervivido nos la ofrece García Matos²³ al defender la tesis contraria: «La ambigüedad o impreciso sentido de la materia musical». Más bien parece que la constante evolución musical durante los siglos que median entre unas y otras versiones ha influido necesariamente en las piezas populares de transmisión oral, hasta tal punto que, más que en evolución, hemos de pensar en cambios, especialmente abruptos a partir de la difusión general en los hogares de los medios de comunicación de masas (simplificando en términos más románticos que musicológicos, la sustitución de las reuniones familiares en torno al fuego por la televisión), lo que supondría la imposición definitiva del sistema tonal y la consecuente simplificación del rango melódico en el repertorio popular (las escalas modales y sus múltiples variantes frente a la modalidad mayor y menor).

Así pues, la objetividad del hecho lingüístico —más aún si es de carácter narrativo— tiende más a permanecer que la subjetividad del hecho musical, de modo que no es extraño encontrar paralelismos literarios entre piezas populares, pero difícilmente podemos establecer signos de pervivencia musical entre melodías usadas en el repertorio lírico popular renacentista —que la escritura ha traído a nuestros días— y otras recopiladas de la tradición oral moderna. Lo mismo sucede con las piezas populares ilustradas por Salinas: varios de sus textos presentan claros signos de pervivencia en el repertorio reciente pero, por los datos de que disponemos, el paso del tiempo ha borrado todo signo de pervivencia del envoltorio musical.

Sin embargo, el uso de melodías populares por parte de autores cultos que escribieron sus piezas entre fines del siglo xv y comienzos del xvii —generalmente en contextos de polifonía vocal—, nos permite emprender interesantísimos estudios comparativos entre las piezas que recoge Salinas y el repertorio popular de su época. Más aún, teniendo en cuenta que entre la notación musical de esas melodías populares y las recopiladas por Salinas median, en algunos casos, más de setenta años, los paralelismos musicales entre unas y otras podrían identificarse como signos de pervivencia.

²² Al hablar de «tradición oral moderna» me refiero al repertorio recopilado desde mediados del pasado siglo hasta nuestros días. Soy consciente de la ambigüedad del término y lo uso con toda cautela: es evidente que el repertorio popular que podía recopilarse hace más de 60 años ha variado mucho con respecto al actual, de acuerdo con los inmensos cambios sucedidos entre una y otra fecha.

²³ García Matos, Manuel. Op. cit.

MODOS DE PRESENTACIÓN DE LAS MELODÍAS POPULARES EN *DE MUSICA LIBRI SEPTEM*

En la mayoría de sus transcripciones de piezas populares Salinas solo muestra el inicio de las melodías, generalmente los dos primeros versos; recordemos que busca justificar sus teorías sobre métrica o rítmica, y en la mayoría de casos el íncipit resuelve ese papel. Es el caso de *Tú la tienes, Pedro* (fig. 5):

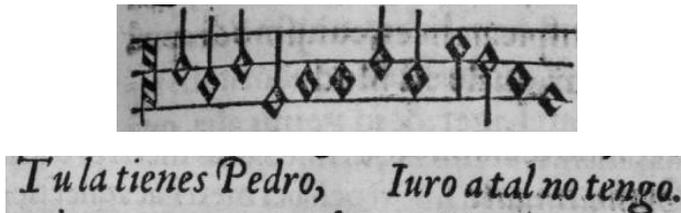


Fig. 5. Salinas, p. 317

En otras ocasiones, hace transcripciones completas de los cantos populares o, al menos, de su frase principal, lo que suele coincidir con la inclusión de los primeros cuatro versos. Es en estos momentos cuando Salinas parece acercarse más a la labor de recolector etnográfico, yendo más allá del mero ejemplo didáctico y, seguramente, dando muestra de sus gustos fig. 6 y 7:

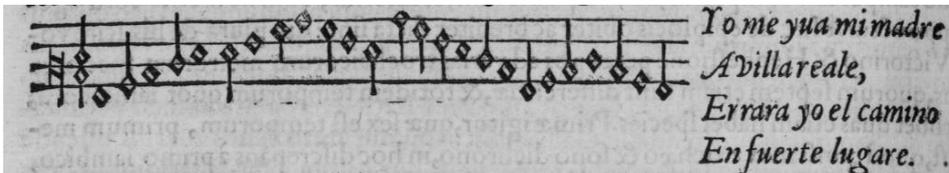


Fig. 6. Salinas, p. 306

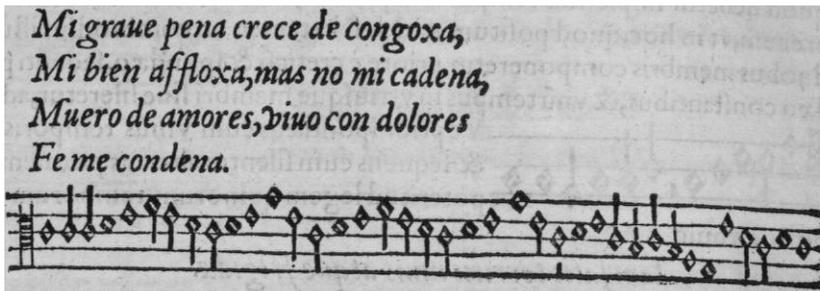


Fig. 7. Salinas, p. 362

O bien presenta la melodía completa —o su frase principal— por partes, acomodando su transcripción al proceso de didáctica de casos métricos, de manera que cada parte sirve como ejemplo para una explicación métrica diferente. Así, la melodía y los dos primeros versos de *Milagro no hazéys* (fig. 8) se transcriben separados de la segunda parte del mismo cantar:



Fig. 8. Salinas, p. 298

La siguiente transcripción corresponde a un ejemplo con texto latino de Petronio; nada tiene que ver con la melodía popular en cuya presentación irrumpe, y puede inducir a que el lector la dé por terminada antes de tiempo. A continuación de la pieza con versos de Petronio, sí, aparecen los versos *Milagro bien sería si vos, señora mía* (fig. 9), que completan la pieza popular anterior:



Fig. 9. Salinas, p. 299

El resultado es una pieza unitaria y completa basada en la sucesión de dos construcciones melódicas de ritmo uniforme, cada una de ellas con resolución cadencial propia pero perfectamente complementarias (la primera parte responde al bajo de romanesca [Do Sol la Mi / Do Sol la-Mi la], quedando la segunda en el ámbito de [la]). Aunque la unidad de ambos ejemplos resulta evidente, Salinas revela de nuevo su afán didáctico al mencionar que un ejemplo sigue la estela del otro²⁴.



Fig. 10. Salinas. Transcripción completa de figs. 8 y 9

²⁴ [...] *quae sequuntur duo paecedentis metri*. Salinas, p. 299.

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL REPERTORIO

Como he señalado, las transcripciones de piezas populares que realizó Salinas tienen valor en sí mismas, como compendio de información musical, literaria, histórica, etnográfica... Sin embargo, la perspectiva del estudio comparado con fuentes originales y con piezas recopiladas de la tradición oral nos ofrece nuevas posibilidades de investigación y, al mismo tiempo, nos permite organizar este repertorio atendiendo a sus posibles paralelismos. Así, en *De Musica libri septem* encontramos piezas sin correspondencia conocida y otras con correspondencias coetáneas en literatura, música o ambas materias simultáneamente, a las que se añaden los textos que la tradición oral ha conservado conformando lo que hemos llamado 'pervivencias'. Afrontar su estudio desde el análisis comparativo de las fuentes y sus contextos, nos aportará una visión del repertorio nueva y clarificadora.

Piezas sin correspondencia conocida

En la mayoría de las piezas recogidas por Salinas se observa algún tipo de paralelismo con otras de su tiempo (incluyo en esta categoría las del primer Renacimiento) o posteriores. Pero hay un pequeño grupo de melodías sin correspondencia conocida, entre ellas *Ea Judíos, a enfardelar* (fig. 11), de fácil datación a pesar de la ausencia de repertorio paralelo, debido a la inequívoca localización histórica de su contenido: la expulsión de los judíos en 1492 por parte de los Reyes Católicos.



Fig. 11. Salinas, p. 312

Margit Frenk señala en su *Nuevo corpus*²⁵ (el mayor compendio crítico y referencia indispensable para abordar cualquier estudio sobre lírica popular hispánica) la mención de Bonifacio Gil a una posible supervivencia de esta melodía en bailes de rueda de Medina del Campo y Villapando²⁶. Por supuesto, es factible la existencia de elementos comunes en la tradición popular con tan sencillo esquema musical, más aún en un ámbito melódico tan recurrente como el del pentacordo de [la], sin que por ello hayamos de interpretar pervivencia ante una posible semejanza.

²⁵ Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

²⁶ Gil García, Bonifacio. «Panorama de la canción popular burgalesa», *Anuario musical*, 18 (1963), p. 85-101.

De todos modos, no he encontrado ningún paralelo razonable de esta pieza con ese repertorio ni con ningún otro.

Salinas señala expresamente que la cantaba el pueblo «cuando los judíos españoles fueron expulsados»²⁷. Precisamente la concreción histórica del texto y, por tanto, lo efímero de su argumento habrán incidido en la falta de noticias de esta melodía en la tradición oral posterior al Renacimiento, cuando la expulsión de los judíos era asunto pasado. Sin embargo, creo acertada la apreciación de Alín²⁸ al considerar la transcripción de Salinas testimonio de la pervivencia de este cantar tantos años después de su composición, aunque dudo que de ahí se desprenda que el sentimiento antijudío del pueblo seguía vivo en ese momento, tal y como observa el mismo autor. Se trata de una sencilla y hermosa melodía que debió de ser muy utilizada en su tiempo —razón suficiente para mantenerse viva tres generaciones después—, basada en el modo diatónico de [la], lo que le confiere un aire melancólico que, entrando en terrenos de la subjetividad, me incita a ver en esta pieza más un lamento que una burla. En este sentido, es rigurosamente cierto el sentimiento antijudío de aquellos años —y la propaganda que lo acompañó— pero, aunque esta no fue la versión oficial de aquel hecho histórico, también es cierto el quebranto y la pena que causó la expulsión entre muchos cristianos que trataban con judíos habitualmente y, claro está, entre los conversos que quedaron en el reino.

Piezas con correspondencia literaria / sin correspondencia musical

Algunas piezas presentan innumerables correspondencias literarias, tanto en su época como en la tradición popular posterior, pero ninguna musical. *Caminad señora*²⁹ (fig. 12) es ejemplo de ello: Margit Frenk³⁰ nos muestra múltiples variantes de su texto en las tradiciones culta y popular de los siglos XVI y XVII (a través de piezas teatrales, cancioneros...), así como pervivencias evidentes en la tradición oral moderna. Dentro de este grupo, sorprende la cercanía con el texto de la canción recopilada en Almendral (provincia de Badajoz) *El labrador*³¹:

Camina, María,
si puedes andar,
que (ya) los gallos cantan,
cerca está el lugar.

²⁷ [...] *quae cum ab Hispanis Iudaei fuerunt exterminati*, [...] Salinas, p. 312.

²⁸ Alín, J. M^a. *Op. cit.*, p. 141.

²⁹ *Caminad, señora*, / si queréys caminar, / pues los gallos cantan, / cerca está el lugar. Salinas, p. 308.

³⁰ Frenk, Margit. *Op. cit.*, p. 692-694.

³¹ González Barroso, Emilio. *Cancionero popular extremeño*. Badajoz: Universitas editorial, 1980, p. 48.

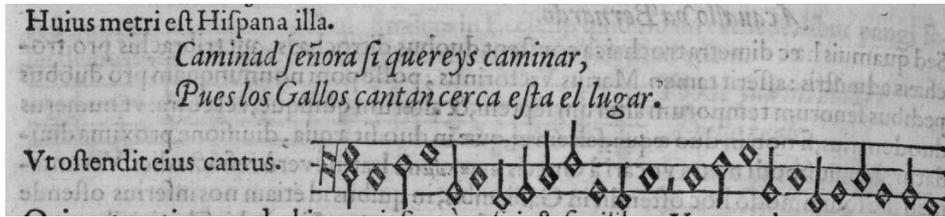
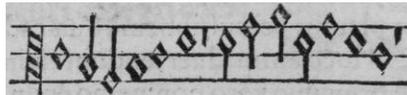


Fig. 12. Salinas, p. 308

Alín³² nos muestra que Martín de la Membrilla incluye *Caminad señora* en sus *Coplas de un cavallero que saca a una señora*, destacando que para entonces «ya debía de ser bien popular [...] puesto que ni siquiera copia el estribillo íntegro».

Encontramos correspondencias literarias también en *Las mañanas de abril*³³ (fig. 13). Entre otras muchas, Covarrubias recoge en su *Tesoro*³⁴ una variante de este proverbio incluida en la voz *abril*: *Las mañanicas de abril buenas son de dormir*. Muy curiosa, por cierto, la explicación que ofrece Salinas sobre este dicho popular, aludiendo a la primavera: «Porque crece entonces la sangre, con que se humedece el cerebro, y causa sueño».



Las mañanas de Abril - dulces eran de dormir.

Fig. 13. Salinas, p. 363

Su pervivencia literaria en la tradición oral es evidente; este texto pervive en el refrán actual que personalmente conozco de este modo: *Las mañanas [mañanitas] de abril muy dulces son de dormir*. En cuanto a posibles pervivencias musicales en la tradición oral moderna, con carácter previo a mi indagación he juzgado más factible encontrar pervivencias en esta que en otras melodías, por tratarse de un refrán corto y de texto muy conocido en la actualidad. Así, he rastreado esta posibilidad de manera especialmente incisiva, sin encontrar otra versión con música que la que nos ofrece Salinas.

En otras ocasiones encontramos en *De Musica libri septem* melodías que aparecen también en otras fuentes de época, pero sin cercanía musical alguna. La versión de *Cata el lobo do va* (fig. 14) que recoge Salinas no tiene nada que ver

³² Alín, J. M^a. *Op. cit.*, p. 151.

³³ Salinas, p. 363. Versión muy similar en la p. 398 del tratado.

³⁴ Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

con la que Mateo Flecha incluye en su ensalada *La Justa*³⁵ (fig. 15), lo que nos hace pensar que existían versiones dispares de este tema o que, tal vez, Flecha se valió del material literario de este canto para construir su canción, sin tratar de guardar fidelidad musical al original.

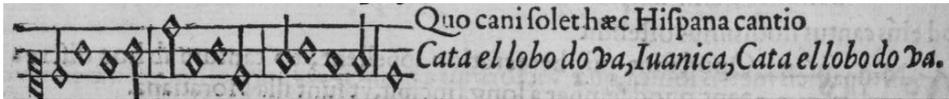


Fig. 14. Salinas, p. 344



Fig. 15. Flecha: Cata el lobo do va, de *La Justa*

Piezas con correspondencia musical / sin correspondencia literaria

Salinas incluye en su tratado melodías que, además de no ir acompañadas de alusión alguna a su procedencia, no tienen texto o, si lo tienen, éste no guarda relación con la lírica popular. Aunque, en un principio, la total ausencia de referencias explícitas parece indicar que ninguna de ellas procede del patrimonio popular, veremos que ése es el origen de algunas de estas piezas. Son melodías que nos ofrecen interesante información sobre el repertorio popular de su época y que, por tanto, entran a formar parte del cancionero que construye Salinas en *De Musica libri septem* de manera encriptada.

Algunas coinciden de manera evidente y completa con pasajes melódicos escritos en su misma época; otras muestran motivos melódico-rítmicos de la tradición oral renacentista o están contruidas de acuerdo con fórmulas recurrentes en su tiempo. Este análisis nos permite extraer conclusiones recíprocas: por un lado, se reafirma que muchos autores de la tradición culta —escrita— bebieron de fuentes populares incluso más de lo que suponíamos; por otro lado, la inclusión de ese material temático en obras escritas, muchas de ellas de amplia difusión, hubo de

³⁵ Fuente original: Mateo Flecha. *Las ensaladas de Flecha* (ed. Mateo Flecha el Joven). Praga: Jorge Negrino, 1581. Cuando mencione repertorio tomado de las ensaladas, tomaré como referencia la edición moderna: Gómez Muntané, Maricarmen (estudio crítico y edición). *Las ensaladas (Praga, 1581)*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2008. *Cata el lobo do va* en vol. II, pp. 124-125.

incidir en que las melodías empleadas se conociesen aún más y su transmisión oral llegase más lejos, en el espacio y en el tiempo.

Lo que parece claro, en todo caso, es que Salinas parte del conocimiento previo por parte del lector de estos ejemplos, lo que los convierte en óptimos para su uso como paradigmas del caso métrico en cuestión. Redundando en su afán didáctico, aplica textos clásicos de Horacio o Virgilio, entre otros, a melodías que el estudio comparado nos permite hoy adscribir al repertorio popular, o bien las presenta solo con notación musical; de uno u otro modo, como recurso metodológico se vale de lo conocido para explicar sus teorías métricas. Es el caso de algunas melodías utilizadas por Mateo Flecha en sus ensaladas, donde aparecen cantos y danzas tomados de la lírica popular. A continuación se exponen dos ejemplos de este autor.

*Florida estaba la rosa*³⁶, de la ensalada *La Negrina*

Esta canción aparece en *De Musica libri septem* en varias ocasiones (figs. 16 a 19), transcrita total o parcialmente, aplicada a diferentes versos latinos, entre ellos el *Beatus ille* de Horacio. Esta forma de exponer la melodía, adaptando su texto a los diversos casos métricos, parece indicar que Salinas juega con materia musical conocida.



Fig. 16. Salinas, p. 269

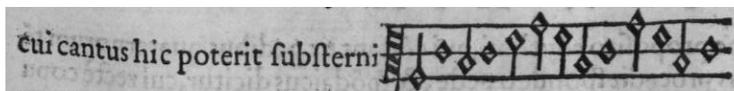


Fig. 17. Salinas, p. 269

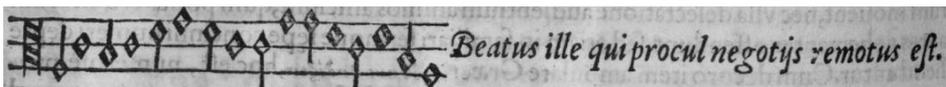


Fig. 18. Salinas, p. 276

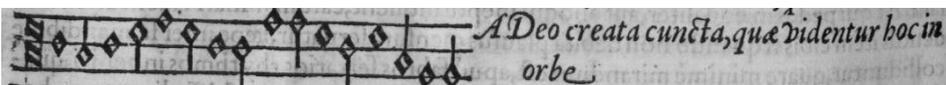


Fig. 19. Salinas, p. 276

³⁶ *Ibid.* vol. II, p. 65-66.

Es evidente que se trata de la misma melodía que usa Flecha en *La Negrina*, lo que reafirma su origen popular y, al mismo tiempo, es muestra del camino de ida y vuelta que se dio en el Renacimiento entre los repertorios musicales popular y culto: Flecha, en este caso, toma una canción de la tradición oral para su ensalada y, a la vez que incluye un magnífico material melódico en su obra, se convierte en transmisor de lírica popular.

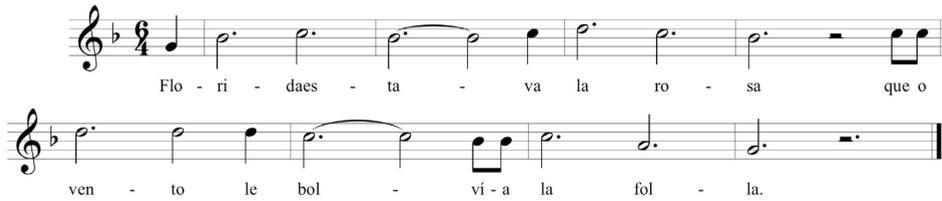


Fig. 20. Flecha: Florida estaba la rosa, de La Negrina

*Buenas pascuas y buen año*³⁷ (fig. 21), de la ensalada *La Justa*



Fig. 21. Flecha: Buenas pascuas y buen año, de La Justa

Salinas incluye esta melodía dos veces en su tratado, la primera en semibreves —en realidad, sin figuración rítmica— para la canción *Yo bien puedo ser casada* (fig. 22):

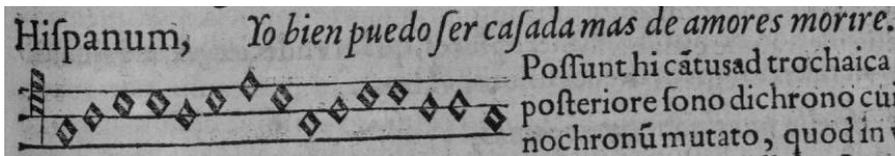


Fig. 22. Salinas, p. 313

García Matos³⁸ observa pervivencia de esta melodía en dos ejemplos populares recopilados en la segunda mitad del siglo xx: una *tocata* de El Royo (Soria) para acompañar paloteos con la dulzaina, y un *alalá* de Begantiños (A Coruña). Redundando en lo ya dicho, más que pervivencia, encuentro en sus sencillas líneas

³⁷ *Ibid.* vol. II, p. 141-142.

³⁸ García Matos, Manuel. *Op. cit.*, pp. 70-71.

melódicas cierta similitud que no arroja pruebas de la existencia de un germen popular común; por reafirmar la idea, García Matos compara concretamente la pieza que transcribe Salinas con el inicio de la *tocata* de El Rojo, a pesar de que este se reduce al tricordo [sol-la-si], con un cierto tono de recitación de escaso carácter distintivo.

Retomando las versiones de esta melodía que ilustra Salinas, la segunda, carente de texto, con figuración rítmica en semibreves y mínimas, responde a una combinación de tiempos de subdivisión ternaria y binaria tan característica en las canciones españolas del Renacimiento que, bajo mi punto de vista, constituye un arquetipo de construcción musical (fig. 23). Pero, como señalaré al final del presente trabajo, el uso de este esquema (derivado de la *frottola* italiana) y de otros igualmente destacables merece capítulo aparte, y lo tendrá.

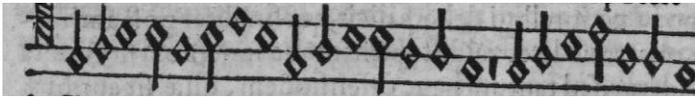


Fig. 23. Salinas, p. 360

Si la anterior —*Yo bien puedo ser casada*— (fig. 22), aunque sin figuración rítmica, muestra plena coincidencia melódica con la canción que escribe Flecha y, por tanto, se revela la idea de un mismo germen popular en ambas, esta segunda versión (fig. 23) no deja lugar a dudas sobre el origen compartido con *Buenas pascuas y buen año* (fig. 21). Ambas —la canción de Flecha y la versión de Salinas— se basan en el patrón rítmico [3 3 2 2 2], arquetipo que había de resultar familiar a cualquiera en su época, lo que lo convierte en idóneo para el fin didáctico que persigue Salinas. De hecho, el motivo inicial aparece implícito en muchas otras canciones del repertorio escrito de su época, como el cercano ejemplo *Ande pues nuestro apellido*³⁹ (fig. 24), incluido en el célebre *dindirindín* de su ensalada *La Bomba*, cuyo inicio guarda gran similitud melódico-rítmica con la recién descrita.



Fig. 24. Flecha: *Ande pues nuestro apellido*, de *La Bomba*

Piezas con correspondencia musical y literaria

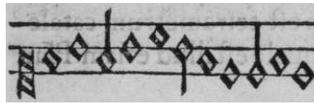
Algunas de las melodías populares recopiladas en *De Musica libri septem* tienen en común aspectos musicales y literarios con obras de autores cultos —en ciertos

³⁹ Gómez Muntané, Maricarmen. *Op. cit.* (ed. de las ensaladas), vol. II, p. 48.

casos, con sorprendente similitud—. Observándolas con detenimiento, refrendamos que el trasvase de material temático de la tradición oral a la escrita en el Renacimiento es asunto de estilo, más que práctica puntual.

Casóme mi padre

Hay piezas que nos resultan especialmente familiares porque, si bien su melodía es claramente diferente a las versiones que hoy conocemos o, simplemente, no hay paralelo contrastable, los temas que abordan han pervivido con fuerza. *Casóme mi padre* (fig. 26) es ejemplo de ello por su clara correspondencia con el romance hexasilábico *Me casó mi madre*⁴⁰, muy conocido en la actualidad. Su argumento se integra en el género de malmaridada —casamiento desgraciado, generalmente forzado—, muy común durante todo el Renacimiento. Francisco de Salinas no deja lugar a dudas sobre su origen popular, al introducirlo como «este [canto] español»⁴¹.



Llamais me villana y yo no lo foy.

Fig. 25. Salinas, p. 338

Et hoc Hispanum *Caso me mi padre con vn cauallero.*
Et quod sequitur ex pæone tertio & palimbacchio;
Cada hora me llama hija de vn pechero.
Cum hoc dimetro catalectico
Y yo no lo foy.
Quod sic vulgò cani consuevit.

A longer musical notation on a five-line staff, corresponding to the text above. It features diamond-shaped notes with stems, arranged in a rhythmic pattern.

Fig. 26. Salinas, p. 338

⁴⁰ Dada su amplia difusión, existen múltiples variantes de este romance. Ejerciendo de informante, recuerdo esta versión: *Me casó mi madre, / chiquita y bonita, / con un muchachito / que yo no quería* (también sustituyendo *con un muchachito* por *con unos amores*).

⁴¹ *Et hoc Hispanum*. Salinas, p. 338.

El villancico de Juan Vásquez *Llamáysme villana*⁴² incluye *Casóme mi padre* como segunda parte. Salinas recopila ambas melodías en ese mismo orden, aunque su modelo no es la obra de Vásquez: la melodía del verso *Llamáysme villana* en Salinas (fig. 25) nada tiene que ver con la que utiliza el músico pacense. En cuanto a la música de *Casóme mi padre* —la segunda parte del romance convertido en villancico por Vásquez— (fig. 27), hay paralelismos evidentes en el dibujo del motivo melódico; sin embargo, el comienzo característico en 3ª mayor de Vásquez [fa-la] pasa a 3ª menor en Salinas [si-re] cambiando considerablemente su sentido. Cierto es que podría existir esa diferencia, gráficamente mínima, entre ambas versiones, pero resultaría extraño que ocurriese precisamente en un intervalo tan definitorio melódicamente como la tercera inicial. Parece más factible que se omitiese el bemol del [si] por error en la versión del tratado.



Fig. 27. Vásquez: *Llamáysme villana*; una de las apariciones del motivo melódico usado para el verso *Casóme mi padre*

Por lo demás, hay afinidad entre ambas melodías, aunque la de Salinas plantea algunas ambigüedades de subdivisión (binaria / ternaria), probablemente causadas por la propia indefinición de su fuente popular. Estas ambigüedades no son siempre fáciles de resolver desde la distancia de cuatro siglos y medio. Tengamos en cuenta que la información que ofrece Salinas en los incipit de las melodías populares es la estrictamente necesaria para que se comprendan sus ejemplos, y parte del conocimiento previo de esos motivos por parte del lector de su época: casi siempre en trigrama —no hace falta más— y sin indicación de compás, aunque en la mayoría de los casos el contexto notacional no deja lugar a dudas.

En los textos se observa la presencia de pequeñas variantes léxicas, algo consustancial a la tradición oral:

Vásquez.- *Llamáysme villana, / yo no lo soy. / Casóme mi padre / con un caballero. / A cada palabra, / hija d'un pechero.*

Salinas.- *Llamáis me villana / y yo no lo soy. / Casóme mi padre / con un caballero. / Cada hora me llama / hija de un pechero.*

⁴² Fuente original: Juan Vásquez. *Villancicos y canciones a tres y a quatro*. Osuna: Juan de León, 1551. Edición moderna de referencia: Anglés, Higinio (transcripción y estudio). *Juan Vásquez. Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560)*. Barcelona: CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 1946. *Llamáysme villana* en p. 42 (texto) y 196-198 (música).

Así pues, se trata de dos versiones de una misma pieza popular que cada autor recoge de la tradición oral —en el caso de Vásquez, adaptada al contexto polifónico del villancico—, con las variantes melódicas y léxicas expuestas como marcas inherentes a la lírica popular de tradición oral.

¿A quién contaré yo mis quejas?

Salinas presenta la pieza *¿A quién contaré yo mis quejas?* (fig. 28) como «este notabilísimo canto»⁴³, confirmando de antemano su procedencia popular y dando a entender que era bien conocida. Margit Frenk da cuenta en su Nuevo corpus⁴⁴ de la amplia difusión de este motivo argumental en el repertorio popular antiguo; en varias de las fuentes que muestra Frenk el parecido poético con la de Salinas, cuando no la igualdad, es manifiesto. Concluimos, pues, que existe un germen lírico común a partir del cual se transmite esta pieza en sus múltiples variantes.

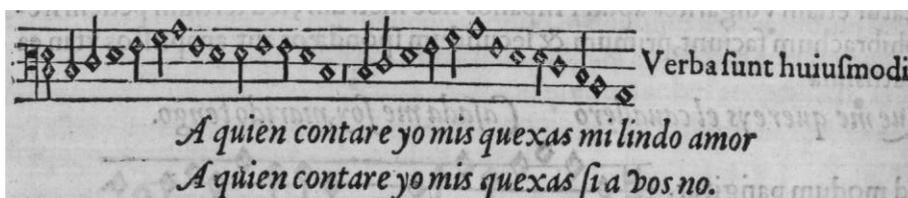


Fig. 28. Salinas, p. 326

La inclusión de piezas tomadas de la lírica popular en obras artísticas de carácter culto —o su inspiración en ellas— no era en aquellos años práctica exclusiva de la música, o de la literatura asociada a la música. La poesía y el teatro, insertas en idénticos valores estéticos, usan este recurso de manera recurrente. Margit Frenk incluye en su aparato crítico⁴⁵ el uso que hacen de esta pieza popular Lope de Vega (1562-1635), en su novela pastoril *Arcadia*⁴⁶ (1598), y Mateo Romero (ca. 1575-1647), en una canción a dos voces recogida en el Cancionero de la Sablonara⁴⁷; Mariano Lambea y Lola Josa⁴⁸ desarrollan este recorrido.

⁴³ [...] *hic notissimus cantus* [...] Salinas, p. 326.

⁴⁴ Frenk, Margit. *Op. cit.*, pp. 287-289.

⁴⁵ *Ibid.* p. 288.

⁴⁶ Esta obra, entre las más célebres de Lope en su época, disfrutó de más de veinte ediciones entre 1598 y 1675, algunas de ellas —como la imprimida por Martín Nuyts en Amberes, en 1605— bajo el título completo *Arcadia. Prosas y versos de Lope de Vega*.

⁴⁷ Fuente original: Cod. hisp. 2. Cim. 383. Bayerische Staatsbibliothek, Munich. Edición moderna de referencia: Etzion, Judith (edición crítica, introducción y notas). *El Cancionero de la Sablonara*. Londres: Tamesis Books, 1996. *¿A quién contaré mis quejas?* en p. CLIII (texto) y 233-234 (música).

⁴⁸ Lambea, Mariano y Josa, Lola. «La traza con que “hará la música milagros”: un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega», *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1.255-1.263.

Lope incluye el primer verso de la melodía popular recopilada por Salinas en unas décimas que recita el pastor Olimpio⁴⁹. La décima o *espinela* —así conocida por su creador, Vicente Espinel (1550-1624)— se basa en dos redondillas octosilábicas de rima independiente, unidas por otros dos octosílabos intermedios que ejercen función de versos de enlace entre ambas. Octosílabo y redondilla son conceptos de arraigado sabor popular en lengua castellana, lo que dotaba a la décima de una musicalidad de recitación fluida —por parte de los actores— y escucha amable —por parte del público—, y desembocó en su integración en obras, sobre todo teatrales, del más alto nivel literario. Valgan como testimonio de ello las décimas de Lope en *Arcadia* —a las que me refiero— o las que Segismundo y Rosaura se dicen en la I jornada de *La vida es sueño*⁵⁰, entre ellas la célebre *Cuentan de un sabio que un día*⁵¹.

Lope nos sitúa en la estética de la lírica renacentista más elevada, evocando La Arcadia⁵² de Jacopo Sannazaro (1458-1530) y recreando su exhuberante *locus amoenus*. Lo más revelador: para tan altos fines se inspira en la canción popular que recoge Salinas y que él, sin duda, conocería por tradición oral, comenzando su serie de décimas con el primer verso (del que elimina el pronombre *yo* para adaptarse a la métrica octosilábica), en una innegable demostración de la dignidad que se otorgaba en su época al patrimonio popular.

Mateo Romero, conocido como Capitán, toma el texto de las décimas de Lope para su canción a dos voces incluida en el *Cancionero de la Sablonara* (fig. 29), que recoge polifonía vocal profana del entorno cortesano del primer tercio del XVII⁵³:

*¿A quién contaré mis quejas,
cuando de oírlas te guardes,
pues que ya tengo covardes
puertas, predes y Rejas?
¿Adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Buelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas,
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.*

⁴⁹ *Ibid.* p. 1.258.

⁵⁰ Calderón, 1635.

⁵¹ *Cuentan de un sabio que un día /tan pobre y mísero estaba /que solo se sustentaba /de unas yerbas que cogía. / ¿Habrà otro —entre sí decía— / más pobre y triste que yo? / Y cuando el rostro volvió / halló la respuesta viendo / que iba otro sabio cogiendo / las hojas que él arrojó.*

⁵² Vio la luz en Venecia, en 1504. Obra de gran influencia en la lírica española, muy conocida aún antes de su difusión impresa en castellano. Garcilaso había versificado un fragmento de la prosa VIII antes de la primera traducción íntegra, que editó Diego Blasco de Garay en Toledo, en 1547.

⁵³ Transcribo la primera décima tal y como aparece en el manuscrito del C° de la Sablonara conservado en Múnich, con la sola adición de signos de puntuación y tildes.

En cuanto a la correspondencia musical de ambas melodías, comparten el comienzo con semitono y en línea ascendente del primer tetracordo: [si do re mi] en Salinas / [la sib do re]. Es una coincidencia muy limitada, ya que esta serie, en ascenso⁵⁴ y con diferente figuración rítmica, no es suficiente material de definición musical, y menos aún si observamos que el siguiente ascenso Salinas lo muestra a distancia de semitono [si do re mi fa] y Capitán de tono [la sib do re mi] lo que supone la construcción de escalas y sonoridades diferentes. Dudo, pues, que quienes conociesen la melodía popular pudiesen identificarla en las décimas de *Sablonara* sin reconocer su primer verso, aunque sí detecto en Capitán la intencionalidad de evocar el inicio de esa pieza, seguramente en homenaje a su origen popular y, al tiempo, como argumento de autoridad para enaltecer su propia composición. De acuerdo con este análisis, si bien la recopilación de Salinas no incide en el texto de la canción a dos voces —tomado directamente de Lope—, sí nos muestra que la tradición oral mantenía vivo al menos su motivo inicial en el primer tercio del XVII —los años de composición del cancionero—.



Fig. 29. Bayerische Staatsbibliothek, Munich. C° de la Sablonara:
A quién contaré mis quejas, voz superior

Aquella Morica garrida (fig. 30)

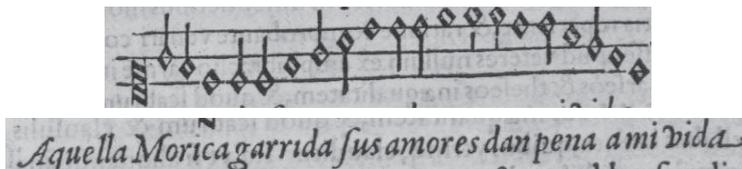


Fig. 30. Salinas, p. 327

⁵⁴ En descenso este tetracordo sí aportaría la definición melódica propia del modo frigio [re do sib la].

Alude a una leyenda recogida en las *Coplas de la morica garrida de Antequera*, que cuentan los amores entre una bella mora y un soldado en tiempos del asedio a esa ciudad malagueña, ganada por los cristianos en 1410⁵⁵. La leyenda es mencionada en diversas fuentes antiguas, como la recopilación *Flor de enamorados*⁵⁶ (1562). Se ha transmitido bajo epígrafes genéricos, como «coplas», «poema». ..., probablemente porque escapa de la habitual —que no exclusiva— regularidad métrica del romancero. Sin embargo, su indudable carácter narrativo y su tendencia a la rima asonante alterna hacen patente que se trata de un romance. López Estrada⁵⁷ destaca que el cronista Alonso García de Yegros menciona en su *Historia de Antequera* (1609) «un romance antiguo de la morica garrida de Antequera», y ofrece unos versos del mismo⁵⁸. Francisco Mendoza⁵⁹ expone en un revelador artículo otra versión del xv, la más larga de las que nos han llegado; fue manuscrita, a mi humilde entender paleográfico y con el facsímil por toda referencia, a finales del xv o comienzos del xvi, y no a finales del xvi, como reza el título. Se encontró en 1982, en un hueco de un muro del monasterio de la Encarnación de Albacete, cuando estaba siendo reformado. En esta fuente se imbrican los avatares de la mora, que de nuevo es *morica*, con el anhelo de conquistar Granada:

*Si ganada es Antequera,
ojalá Granada fuera.
Yo me levantara un lunes
por mirar bien Antequera
y vi morica garrida
pasear por la varrera.*

Su inclusión en el *Cancionero Musical de Palacio*⁶⁰ (fig. 31) nos procura valiosa información cronológica: el grueso del manuscrito, exceptuando algunos añadidos en años posteriores, se copió, aproximadamente, durante los últimos quince años del siglo xv y se había terminado en 1504/1505. Es decir, el romance es, con certeza, anterior a estos últimos años. Por otra parte, el léxico de la versión del CMP, como de otras coetáneas, presenta arcaísmos que —sin pretender entrar en detalles en este momento— lo enraízan más en la profundidad del xv que en los primeros años del xvi. Además, la irregularidad métrica que he mencionado redundaba en esta idea (en el xvi los romances unifican su forma y tienden a reafirmar esquemas de versificación regular, basados, sobre todo, en cuartetos octosilábicos de rima asonante con versos impares libres). Así pues, Salinas edita su tratado

⁵⁵ Ver en: López Estrada, Francisco. «Tradiciones andaluzas: la leyenda de la morica garrida de Antequera en la poesía y en la historia», *Archivo Hispalense*, 88-89 (1958), pp. 141-231.

⁵⁶ Fuente original: *Cancionero llamado Flor de enamorados*. Barcelona: Claudi Bornat, 1562. Ed. moderna: Rodríguez-Moniño, Antonio y Devoto, Daniel. Valencia: ed. Castalia, 1954.

⁵⁷ López Estrada, Rafael. *Op. cit.*, pp. 161 y 223.

⁵⁸ [...] *vide morica garrida / pasear por la ribera*.

⁵⁹ Mendoza Díaz-Maroto, Francisco. «Un nuevo manuscrito emparedado de fines del siglo xvi», *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 12 (1983), pp. 27-46.

⁶⁰ CMP, n.º 254.

cerca de un siglo después de la versión a cuatro voces de Gabriel incluida en el Cancionero Musical de Palacio.

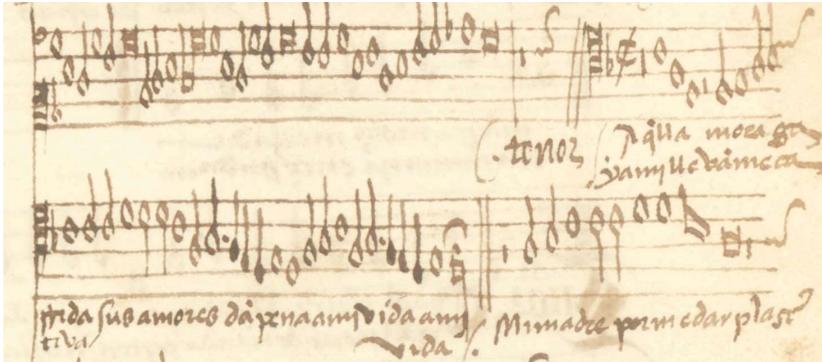


Fig. 31. CMP: *A aquella mora garrida*

Centrándonos en el texto, de cuyo tratamiento podemos extraer interesante información, Gabriel suprime el diminutivo de la palabra *morica* del primer verso, nonasílabo en las versiones antiguas descritas, convirtiéndolo en octosílabo y unificándolo con la mayoría de los que vendrán después (acaso, haciendo honor a su condición de autor culto, busca la regularidad métrica del texto). Como resultado, los dos primeros versos conforman la sucesión [octosílabo – decasílabo], ejerciendo además como estribillo (ambas cosas, tan peculiares como arcaizantes en un romance). Salinas, como confirmará la observación musical de ambas versiones, toma la pieza directamente de la tradición oral sin adaptarla a ninguna necesidad métrica ni contrapuntística, conservando la palabra *morica* —y el verso nonasílabo inicial—, y respetando la marcada anisorritmia —marca inequívoca de tradición oral— que presenta el inicio de su recopilación.

Realizando un análisis superficial de la obra polifónica del CMP, vemos que no es una pieza construida en armonización homofónica como acompañamiento de una melodía principal, sino que su autor hace un exuberante uso motivico de la canción popular, asignada a la voz de tenor, con gran destreza técnica en el uso del contrapunto. Se trata, sin duda, de la misma melodía con pequeñas diferencias de matiz: el comienzo arpegiado [do la fa] en el CMP (fig. 32) por el descenso en escala [mi re do] (equivalente a [la sol fa]) en Salinas, algunos silencios en el CMP que no aparecen en el tratado, o las disminuciones ornamentales previas a cadencia en la obra de Gabriel. Son diferencias sutiles, sin valor estructural, que dan testimonio del origen común de ambas melodías y, al mismo tiempo, muestran su diferente tratamiento: la sencillez de la recopilación de Salinas le confiere un aire más popular, mientras que Gabriel adapta ese canto al tejido polifónico y a su gusto artístico —práctica común en el Renacimiento—.



Fig. 32. CMP: Aquella mora garrida, 3ª voz (tenor)

La clara identidad melódica de ambas fuentes, al igual que en otros casos, puede suscitar la duda razonable de si Salinas, gran conocedor del repertorio vocal culto del Renacimiento, pudo haber tomado como modelo la obra polifónica de Gabriel y no el canto popular. Pues bien, todo parece indicar que la transcribió directamente de la tradición oral: por un lado, una vez más hace patente tal origen al presentar la melodía como «notabilísima cantilena española»⁶¹, por otro lado (y esta cuestión merece capítulo aparte), el repertorio del Cancionero de Palacio (fuente única de esta obra polifónica, al igual que de la inmensa mayoría de obras que contiene) queda relegado a un segundo plano de influencia, si no olvidado, desde mediados del XVI y su repertorio es sustituido por nuevos estilos, en gran medida italianizantes. En otras palabras, es posible que Salinas no conociese la obra vocal de Gabriel.

Además, las diferencias ornamentales descritas en el párrafo anterior, aún sin tener peso estructural, habrían dificultado a Salinas la labor de extraer la melodía popular en esencia desde la voz de tenor del CMP —sería una recopilación indirecta—, por lo que se revela necesario el conocimiento previo de la pieza para transcribirla de manera fidedigna. Este argumento es extrapolable al resto de recopilaciones del tratado, por razones técnicas (la dificultad añadida de la recopilación indirecta) y estéticas (utilizar fuentes intermedias no sería coherente con la dignidad evidente que Salinas concede al repertorio popular, llegando a utilizarlo como argumento de autoridad para sus ejemplos).

Dónde son estas serranas (fig. 33)

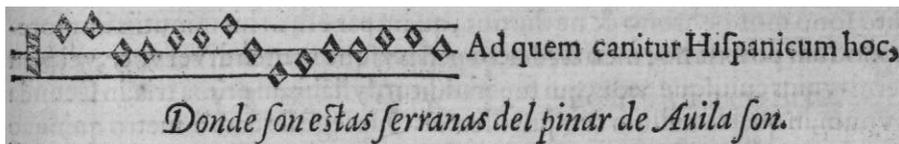


Fig. 33. Salinas, p. 333

⁶¹ [...] *Hispanae notissimae cantinelae* [...] Salinas, p. 327.

modo de ejemplo de tablatura de tecla; las pequeñas diferencias que observamos en la principal con respecto a las versiones descritas dan testimonio, una vez más, de que ha sido extraída directamente de la tradición oral. Bermudo, en su línea crítica —en ocasiones exagerada—, se excusa de antemano porque «la música del exemplo superior no se puso tan buena como yo quisiera y pudiera poner: por la dificultad y tardança de la impresión. Pues no se pone para que tengan cudicia de tañerla: sino por exemplo de ser imitado»⁶⁵.

23^o Arte. 23^o

Dónde son estas serranas del piñar ocañal

nas del piñar ocañal son

30 28 27 27 26 27 26 30
 18 16 14 9 11 11 9 11 5 8
 26 27 28 27 26 27 18 26
 11 8 10 11 11 9 11 9 14

La Busca del exemplo superior: no se puso tan buena como yo quisiera y pudiera poner: por la dificultad y tardança de la impresión. Pues no se pone para que tengan cudicia de tañerla: sino por exemplo de ser imitado.

Fig. 36. Bermudo, *Arte Tripharia*: Dónde son estas serranas

García Matos expone una posible pervivencia musical de *Dónde son estas serranas*⁶⁶ en cantos que hacen los niños de Casarejos (Soria) en los días previos a Carnaval. El principio es, efectivamente, similar, pero el motivo [mi mi do do re re mi mi], o [mi re do do re re mi mi] es un tipo de incipit melódico común a muchas melodías populares, sobre todo del repertorio infantil, utilizado como ‘soniquete’ para jugar o recitar y que, por tanto, no arroja información distintiva de una posible afinidad musical entre ambas. La marca musical más distintiva de la melodía popular es el descenso de 5^a a [la] como continuación del ‘soniquete’ mencionado, ya sea pasando por [mi] (Salinas) o en intervalo directo [mi la] (Valderrábano), y

⁶⁵ *Ibid.* f. 38 v.

⁶⁶ García Matos, Manuel. *Op. cit.*, pp. 77-78.

no existe en la pieza de Casarejos, al igual que tampoco guardan la menor relación los textos de una y otra.

Mal aya quien a vos casó⁶⁷

Esta letra popular se integra en la temática de malmaridada (como la ya descrita *Casóme mi padre*). Entre otras fuentes, aparece recogida en *Flor de enamorados* en 1562⁶⁸:

*Mal aya quien os casó,
la de Pedro Borreguero,
ma[ll] aya quien os le dio
esse marido grossero.*

Al parecer, era bien conocida, como muestra el hecho de que tuviera su versión ‘réplica’ (la maldición se torna bendición) en una copla de contenido religioso que conserva, eso sí, el carácter popular del modelo, incluida en el *Cancionero de Nuestra Señora* (1591) bajo la presentación «al tono de la de Pedro el Borreguero»⁶⁹:

*Bien aya quien a vos parió,
rey del reyno duradero,
bien aya quien a vos parió,
sacratíssimo cordero.*

La personificación del marido, *Pedro Borreguero*, merece también algún comentario. Entre otras atribuciones, en la antigua lírica popular hispánica el nombre *Pedro* es «prototipo de vacuidad», en palabras de Rafael Ernesto Costarelli⁷⁰. El sobrenombre *Borreguero* parece añadirle matices de hombre rústico y, como se lee en *Flor de enamorados*, grosero. Su raíz, *borrego*, destila una ironía que redundante en la vacuidad del personaje y alude explícitamente al oficio de pastor, lo que acerca esta antigua pieza popular a uno de los temas de malmaridada más difundidos en la tradición oral hispánica, a menudo en forma de romance: *La malcasada y el pastor*. Algunas versiones de este tema incluyen versos que lo relacionan con otra de las recopilaciones de Salinas tratadas en el presente trabajo, de igual género argumental que *Mal aya quien a vos casó*; escribo a continuación parte de una charrada —baile tradicional de la provincia de Salamanca— que se canta en Mogarraz:

⁶⁷ El primer verso aparece transcrito también en la p. 318, introducido por las palabras: [...] *cuius modi apud Hispanos multa vulgarium cantilenarum metra reperientur quale est illud: Mal aya quien a vos casó*.

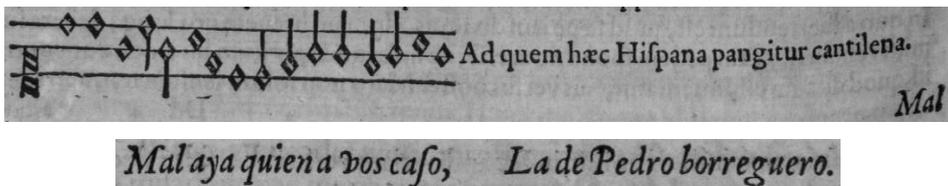
⁶⁸ Dan cuenta de ello Margit Frenk (*Nuevo corpus*, p. 197) y J. M.^a Alín (*Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI*, p. 151).

⁶⁹ Frenk, Margit. *Op. cit.*, p. 197, y Alín, J. M.^a. *Op. cit.*, p. 152.

⁷⁰ Costarelli, Rafael Ernesto. «Antroponimia en la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)», *Lemir*, 16 (2012), pp. 250-259.

*Casóme mi madre
con un pícaro pastor
que no me deja ir a misa
ni tampoco ir al sermón,
quiere que me esté en casa
remendándole el zurrón.*

Salinas muestra la transcripción musical (fig. 37) e inmediatamente presenta el texto con las siguientes palabras: «[melodía] para la cual se escribe esta cantilena española»⁷¹.

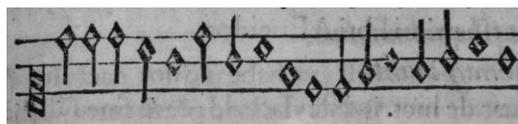


Mal aya quien a vos caso, La de Pedro borreguero.

Fig. 37. Salinas, pp. 320-321

Siguiendo con su ejemplificación métrica, en este caso sobre la adaptación musical al hexámetro, nos dice que «del mismo modo se canta otra [melodía] popular, excepto que en primera posición tiene un proceleusmático y en quinta un dáctilo»⁷²: *Antes me beséys que me destoquéys* (fig. 38). Su melodía es, en efecto, idéntica a la anterior, con las únicas modificaciones que expone Salinas por razones de adaptación musical al texto:

- un proceleusmático, es decir, cuatro mínimas donde había dos semibreves, para acoger dos sílabas más: [*An-tes me be-*] por [*Mal a-*] en el primer pie métrico
- un dáctilo, es decir, una semibreve donde había dos mínimas para alargar la tercera sílaba del verso *que me tocó mi tía*: [*to-*] por [*Pe-dro*] en el quinto pie métrico



Ante me beséys que me destoquéys, Que me toco mi tía.

Fig. 38. Salinas, p. 321

⁷¹ *Ad quem hæc Hispana pangitur cantilena.* Salinas, p. 320.

⁷² *Ad eundem modum canitur alia vulgaris, nisi quod habet in prima sede proceleusmaticum & in quinta dactylum,* p. 321.

Por ello, *Antes me beséys* parece a simple vista continuación de *Mal aya quien a vos casó*, pero en realidad, como indica Salinas al presentar la transcripción —*alia vulgaris*—⁷³, es el incipit de «otra» pieza popular independiente que dio lugar a fuentes poéticas propias y a esta única fuente musical.

No obstante, la inequívoca relación entre ambas piezas nos habla de un origen común y, al mismo tiempo, buscar sus causas nos lleva a la reflexión y, por qué no, a la conjetura: podría ocurrir que la melodía de una se hubiera usado para el texto de la otra de manera circunstancial, o podría ser que ambos poemas se hubieran musicalizado siguiendo el mismo patrón constructivo, la misma fórmula como motor generador de tradición oral, de modo similar al planteado por Parry y Lord en los primeros años de la década de 1930⁷⁴. Los dos antropólogos norteamericanos acuñaron la teoría de la *fórmula oral* cuando hacían trabajo de campo en una zona históricamente aislada de Los Balcanes; allí observaron a unos bardos ágrafos, capaces de improvisar largas epopeyas al estilo de los antiguos cantos homéricos con gran solvencia, para lo que se apoyaban en el uso recurrente de epítetos, reglas mnemotécnicas y otros recursos formales bien aprendidos. Los bardos usaban fórmulas orales para improvisar recitaciones de textos, sin duda con la juglaresca intención de satisfacer a su público. Extrapolando la fórmula oral a la construcción musical y partiendo, precisamente, del origen juglaresco de buena parte del repertorio popular renacentista, bien podrían explicarse los sorprendentes paralelismos musicales que la tradición oral concede a piezas diferentes, en ocasiones alejadas cronológica y geográficamente.

Mal aya quien a vos casó fue utilizada por Mateo Flecha para componer un villancico a cuatro voces, obra no conservada que solo conocemos a través de la versión en tablatura para voz y vihuela que Miguel Fuenllana incluyó en *Orphénica lyra*⁷⁵, publicada en 1554 (fig. 39). La identidad entre esta y la recopilación de Salinas es incuestionable: de acuerdo con la transcripción de Fuenllana, Flecha asignó la melodía popular a la voz superior (fig. 40), que solo muestra ciertas diferencias de detalle en relación con la recopilación de Salinas. Sin embargo, como hace en otras piezas, Fuenllana asigna el canto y, por tanto, la dicción del poema a la voz de bajo, impresa en colorado en la tablatura. La certeza de que el cantar popular original es perfectamente reconocible en la vihuela —y, ciertamente, lo es—, le concede libertad para buscar nuevos horizontes musicales en su versión, algo que en este caso consigue destacando una voz que ejerce de acompañante. Así, un análisis superficial que tome como referencia comparativa lo evidente —el bajo en colorado de Fuenllana como voz principal—, podría minimizar la relación

⁷³ [...] *canitur alia vulgaris* [...] Salinas, p. 321.

⁷⁴ Adam Parry, ed. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Albert B. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

⁷⁵ Miguel de Fuenllana. *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montesdeoca, 1554.

entre las dos fuentes musicales de que disponemos (Fuenllana y Salinas) y despreciar el claro origen popular común de esta melodía.



Fig. 39. Fuenllana: Mal aya quien a vos casó. La cifra colorada marca el canto asignado por Fuenllana para la voz grave; la melodía principal utilizada por Flecha aparece en las líneas inferiores del cifrado en hexagrama



Fig. 40. Transcripción de la melodía superior de Fuenllana (vibuela en sol); a pesar de no figurar texto en la tablatura para esta voz, lo añadido de acuerdo con la recopilación de Salinas

Qué me queréis caballero (fig. 41)

El argumento de *Qué me queréis caballero* acerca esta pieza al tema de *las señas del esposo*: el marido regresa de la guerra tras años de ausencia; su esposa no lo reconoce y da al desconocido señas de su esposo, preguntándole si sabe algo de él; el desconocido miente, diciéndole que su esposo ha muerto, y somete a la mujer a prueba de fidelidad proponiéndole amores o casamiento; la esposa, sorprendida, lo rechaza, aludiendo a su condición de casada. Es un relato arquetípico de origen inmemorial: Ulises regresa de esa guisa a Ítaca, Penélope no lo reconoce y de marido pasa a pretendiente. Argumento universal que en los últimos tiempos se

ha transmitido, entre otros nombres, como romance *del soldado*, *las señas del marido* o *las señas del esposo* (bajo este último título agrupo el arquetipo argumental).



Fig. 41. Salinas, p. 325

La recopilación de Salinas aparece introducida como «canción utilizadísima»⁷⁶, y presenta gran similitud con la pieza a tres voces del mismo nombre incluida en el Cancionero Musical de Palacio⁷⁷ (fig. 42), de gran sobriedad y belleza, construida en imitación canónica. Las leves diferencias de figuración derivan de la sílaba más de cada uno de los dos versos transcritos en el tratado. Por otro lado, la única distinción melódica sensible es la sustitución de [sol] en el CMP por [fa] en Salinas, convirtiendo el comienzo arpegiado [do mi sol mi] por [do mi fa mi]. Además, la versión del CMP (fig. 43), de acuerdo con su autoría culta y sus pretensiones artísticas (como he explicado en *Aquella morica garrida*), adorna con disminuciones vocales los pasajes previos a cadencia y, por tanto, por mucho que hubiera conocido la obra del CMP, esta no habría sido un buen modelo para Salinas. Todo ello viene a confirmar que ambas recopilaciones se hicieron directamente de la tradición oral, y que en 1577 seguía viva una melodía que ya era conocida en el último cuarto del siglo xv.

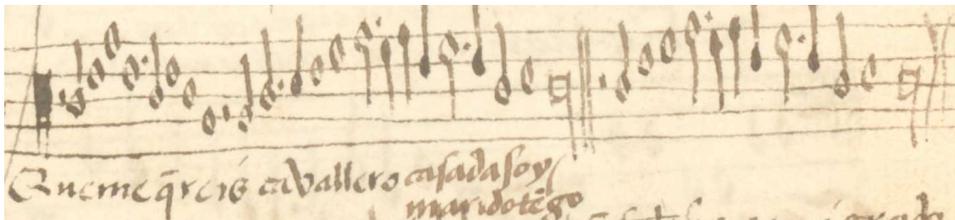


Fig. 42. CMP: ¿Qué me queréis, caballero?

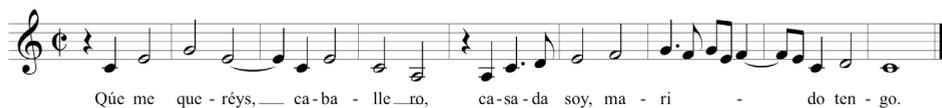


Fig. 43. CMP: Qué me queréis, caballero, voz superior (tiple)

⁷⁶ [...] *cantione usitatissima*, p. 325.

⁷⁷ CMP, n.º 198.

Tenemos también constancia de apariciones posteriores en fuentes escritas de esta pieza o, al menos, de su texto; por poner un ejemplo, Tirso de Molina incluye en *El Burlador de Sevilla* estos dos octosílabos: *¿Qué me queréis, caballero, que me atormentáis así?*⁷⁸, claramente relacionados con la melodía popular en cuestión y sumamente apropiados como respuesta a la primera personificación literaria del mito de *Don Juan*. En cuanto a la posible pervivencia de esta recopilación que García Matos encuentra en un *alalá* gallego⁷⁹, en línea con lo expresado para otros ejemplos incluidos en este estudio, valoramos enormemente el gran trabajo y las incansables enseñanzas del profesor extremeño, pero a mi entender las coincidencias melódicas son solo eso, coincidencias, y no delatan pertenencia a un mismo tronco común.

EPÍLOGO

Las recopilaciones de melodías populares en *De Musica libri septem* conforman un cancionero que, visto desde nuestros días, aporta información de gran valor en sí misma sobre ese repertorio. Abordar su estudio comparativo en relación con las fuentes líricas y musicales de su época —me refiero al periodo comprendido desde el último tercio del XV hasta el primero del XVII—, arroja datos reveladores sobre el intenso tránsito de materiales entre las tradiciones popular (oral) y culta (escrita) durante aquellos años y, finalmente, sobre la mentalidad y los conceptos estéticos que provocaron esos intercambios.

Hemos visto que, por un lado, en la España del Renacimiento, al igual que sucedía en otros lugares de Europa, los maestros de tradición culta incluyeron o adaptaron en sus obras cantos, fórmulas melódicas, textos, ... tomados de la tradición popular. Por otro, parece evidente que la tradición popular transmitida oralmente también se dejó impregnar de las músicas de tradición oral recogidas en cancioneros, libros de vihuela y, en general, ediciones de autor.

El camino es, pues, recíproco y da perfecta cuenta de la 'dignificación de lo popular' que ocurre en el entorno del Renacimiento. 'Dignificación' no solo porque los autores cultos incluyeran aquellos cantos en sus obras o los recogieran en sus tratados, sino porque los usos artísticos, el gusto del momento tenía en la 'estética de lo popular' uno de sus pilares, alcanzando incluso la categoría de argumento de autoridad en la cultura escrita, como he planteado.

Dando un paso más, se diría que esa estética camina de la mano de una 'ética de lo popular', visible incluso en algunas de las líricas más refinadas de origen italiano, alejadas de la tradición oral española: endecasílabos, heptasílabos..., estilos que más recuerdan a Petrarca, Sannazaro, Ariosto o Tasso que a los antiguos cantares castellanos. Resurge con fuerza una visión idealizada del hombre sencillo, más feliz cuanto más rústico, que anhela la *soledad sonora* y se aleja del *mundanal*

⁷⁸ Frenk, Margit. *Op. cit.*, p. 477.

⁷⁹ García Matos, Manuel. *Op. cit.*, pp. 73-74.

ruido (por cierto, dos licencias poéticas de estudiantes en Salamanca). De hecho, en las fuentes musicales profanas del Renacimiento conviven con fluidez argumentos elevados con otros de marcada tradición popular: valga como ejemplo Alonso de Mudarra⁸⁰, que incluye en su libro piezas para voz y vihuela de gusto tan refinado como las *Coplas de Manrique*, el *Beatus ille* de Horacio o sonetos de Petrarca y Boscán junto con otras de marcado acento popular, como *Isabel, perdiste la tu faxa*.

Francisco de Salinas, recopilador de piezas populares en el contexto de un tratado de altísimo nivel técnico, cuya comprensión global al alcance solo está al alcance de especialistas, es pieza destacada en esta convivencia de 'lo culto y lo popular' y, sin duda, contribuye a la 'dignificación' de la que hablábamos. Sus propias palabras ilustran este aspecto mejor que cualquier comentario⁸¹:

«Por eso no hay que despreciar en absoluto la duda que sorprende a los hombres de nuestra época sobre si es más digna de alabanza la invención de un tema o el acompañamiento de varias voces; en otras palabras, para que los no versados entiendan: si cuesta más encontrar una melodía natural que impresione las mentes de todos, que se grabe en el espíritu de todos y que, finalmente, se fije en nuestra memoria de tal manera que no tengamos que pensar y nos haga como despertar de un sueño, como ocurre con muchas canciones populares; o si es más difícil añadir a un determinado *tenor* tres o más voces, [...] respecto al primer punto, parece que el *tenor* de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas tiene más técnica. [...] Además, como quiera que la música es como la madre del deleite, pienso que es más útil lo que hace referencia al deleite de muchos que al de pocos. Ahora bien, la melodía noble e insigne, proferida con palabras convenientes, es la que recrea a más hombres, así doctos como indoctos. Respecto al arte de cuatro o más voces, ¡qué pequeño es el número de personas que, aún entre los doctos, tan solo medianamente llega a entenderlo! No obstante, todo el mundo lo alaba para no ser tenido por inculto. [...] Por otra parte, es raro encontrar cuatro o cinco personas que sepan cantar suave y sabiamente, ya que casi siempre se comete algún error que molesta y fatiga no poco a los oyentes; al mismo tiempo, las palabras de los que tan complicadamente cantan a varias voces quedan ocultas, de manera que solamente pueden percibirse en la melodía. [...] Y Aristóteles, en sus *Problemas*, tratando de investigar por qué nos gusta más oír un canto conocido que otro desconocido, entre otras razones aduce la siguiente: cuando se conoce lo que se canta, se aprecia mejor lo que el músico pretende, porque es más dulce de contemplar y más suave para los oídos lo habitual que lo insólito».

Estas palabras contienen dos ideas principales. Por una parte, Salinas hace evidente su admiración por la música popular, llegando a considerarla incluso superior a la música *artificial*. Por otra parte, Salinas muestra su preferencia por la

⁸⁰ Alonso de Mudarra. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla: Juan de León, 1546.

⁸¹ Salinas, cita del libro VI, cap. I, pp. 287-288. Traducción de Fernández de la Cuesta, Ismael. *Francisco Salinas. Siete libros sobre la Música*. Madrid: Ed. Alpuerto, col. Opera Omnia, 1983.

música monódica en general, aludiendo a varios motivos: claridad del texto y de la melodía (en línea con el espíritu contrarreformista del Concilio de Trento), así como de los patrones rítmicos y métricos.

En cuanto a la pervivencia de los antiguos cantos populares en nuestros tiempos, como he expuesto, la lógica implícita en el repertorio popular de tradición oral dicta que las palabras, tal y como nacieron o fueron recopiladas en el Renacimiento, se han mantenido más que la música. En algunos casos los textos permanecen en fondo —temática, contenido— y forma —versificación, léxico—; en otros, más en la temática que en el envoltorio. La música, por su parte, de acuerdo con las recopilaciones hechas en el siglo XX, ha tendido a reformarse o, en muchos casos, a diluirse en su recorrido por la tradición oral. Los escasos paralelismos son tan difusos que han de ser atribuidos a la pervivencia de fórmulas melódicas primarias, comunes a cualquier tiempo, al recuerdo de esquemas rítmicos arquetípicos (especialmente en el caso de las danzas que ha conservado la tradición) o, sencillamente, a la casualidad.

Sin duda, las recopilaciones de Salinas seguirán arrojando luz al tratar otros aspectos no abordados en este trabajo (cuya edición reservo para próxima ocasión), que resultarán especialmente interesantes en lo relativo a la interacción entre cultura oral y escrita. Aspectos como:

- la inclusión en su tratado de esquemas rítmicos y bajos de danza; el uso de estos en canciones y piezas instrumentales
- la utilización de los arquetipos rítmico-armónicos más usados en la España renacentista, como los derivados de la *frottola* italiana, en las tradiciones oral y escrita; su interacción en ambas tradiciones
- el uso de fórmulas melódico-rítmicas para el sustento de composiciones narrativas, principalmente romances

Muchas más enseñanzas que estas podremos extraer de tan gran obra...

*Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta;
y entrambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.*

Fray Luis de León
[de la *Oda a Francisco de Salinas*,
catedrático de música de
la Universidad de Salamanca]

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. g6v, 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.

