

# *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

CRISTINA DIEGO PACHECO  
El léxico musical del Renacimiento:  
premisas para un estudio





FRANCISCO DE SALINAS

Música, teoría y matemática  
en el Renacimiento



AMAYA GARCÍA PÉREZ  
Y  
PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ  
(COORDS.)

FRANCISCO DE SALINAS  
Música, teoría y matemática  
en el Renacimiento

---

CRISTINA DIEGO PACHECO

EL LÉXICO MUSICAL  
DEL RENACIMIENTO:  
PREMISAS PARA UN ESTUDIO



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](mailto:eusal@usal.es)

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

**N**O 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

## 9

### El léxico musical del Renacimiento: premisas para un estudio<sup>1</sup>

CRISTINA DIEGO PACHECO  
cristina.diego.pacheco@gmail.com  
*Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CNRS)*  
*Université de Lorraine*

La ciencia es, ante todo, un problema lingüístico. No hay ciencia ni método lingüístico sin ideas precisas, ni ideas precisas sin palabras exactas. De este modo, la exactitud de las ciencias de la naturaleza se vincula a la precisión del lenguaje. Frente a ello muchas ramas de la ciencia viven hoy una tragedia lingüística, tomando muchas veces, en el vaivén de las ideas y de los vocablos, las doctrinas por palabras y las palabras por doctrinas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de un análisis de términos vaciados para el programa de investigación «Lexique Musical de la Renaissance» creado en 1997 por Louis Jambou en la Universidad de la Sorbona (París), que ha dado lugar a la configuración de una base de datos (de más de 5500 términos) hoy consultable en la dirección <http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR> y que será transferida en breve al Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CNRS). Agradecemos pues al profesor Jambou el ser el iniciador de este proyecto innovador y pionero, inspiración directa de estas líneas de reflexión.

<sup>2</sup> Tamarón, marqués de. «Ciencia, jergas y lenguaje», *Nueva Revista*, (1991), p. 43b, citando a su vez al profesor Martín Municio (*vid.* Martín-Municio, Ángel. «Lexicografía de la ciencia y de la técnica», *Telos*, 5, 1-3 (enero-marzo 1986), pp. 105-112 (p. 105).

LA BÚSQUEDA DE UN VOCABULARIO técnico específico, tal y como lo expone el profesor Martín Municio en las líneas que preceden, es y ha sido una preocupación recurrente a lo largo de la historia: gracias a ese vocabulario, un grupo humano determinado es consciente de su singularidad y comparte información y conocimientos sobre un ámbito preciso del saber. Ello explica en buena medida la proliferación de tratados, antologías y colecciones editadas durante siglos sobre disciplinas específicas, tales como la medicina, la arquitectura, y un largo etcétera<sup>3</sup>. El lector actual de estas fuentes históricas se encuentra sin embargo frente a un problema a menudo difícil de resolver, a saber, la significación exacta de un vocablo específico que ya no existe en la lengua actual. En efecto, ¿Tienen las palabras homónimas la misma significación en la lengua actual y en la utilizada hace siglos? La respuesta a esta y otras cuestiones se ha realizado con frecuencia siguiendo un axioma tácito según el cual podemos entender de manera aproximada el sentido y significado de los términos que aparecen en fuentes históricas. Este malentendido ha generado no pocas ambigüedades en parte resueltas gracias a los estudios lexicológicos, razón por la cual esta disciplina se ha abierto a otros ámbitos de conocimiento (a menudo de manera diacrónica), con el fin de estudiar el término en tanto que elemento explicativo de los cambios y evolución de la sociedad<sup>4</sup>.

#### LEXICOLOGÍA Y LEXICOLOGÍA MUSICAL

Teniendo en cuenta que la aplicación de la lexicología a otros campos del conocimiento científico ha venido siendo un elemento renovador del pensamiento holístico, sobre todo en las ciencias humanas y sociales, su vínculo con la semiología no podría ser más manifiesto. Esta última estudia, en efecto, los fenómenos significantes y objetos de significación, sobre todo desde el punto de vista discursivo, mientras que la lexicología estudia el vocabulario de un grupo humano determinado, partiendo del principio según el cual, como expone Matoré, «es posible partir del vocabulario para conocer una sociedad dada»<sup>5</sup>, puesto que el vocabulario nos ofrece una serie de informaciones muy precisas en cuanto a su contexto de producción. A través del análisis de las palabras, podemos conocer un sistema de pensamiento y, a partir de ahí, toda la estructura sociocultural que le es propia. El estudio de la naturaleza, etimología y relaciones semánticas entre los términos propios a un ámbito de conocimiento (en nuestro caso, la música) procura, además, respuestas esenciales a cuestiones concernientes a las funciones que los términos tienen en su anclaje histórico. Es gracias a la reflexión en torno al término de

<sup>3</sup> Es paradigmático por ejemplo el estudio léxico del vocabulario de la montería. Cf. Montoya Ramírez, María Isabel. *Edición crítica y estudio lingüístico del Libro de la Montería de Alfonso XI*, Granada: Tesis de doctorado, Universidad, 1989.

<sup>4</sup> Los resultados obtenidos en este ámbito gracias a los trabajos de Matoré son muy relevantes. Cf. Matoré, Georges. *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*. Ginebra: Droz, 1951; *Le Vocabulaire et la société médiévale*. París: PUF, 1985; *Le Vocabulaire et la société du XVIIe siècle*. París: PUF, 1988.

<sup>5</sup> Matoré, Georges. *La Méthode en lexicologie*. París: Marcel Didier, 1953, pp. 20 *passim*.

«concepto», evolutivo en esencia, que se conseguirá comprender el fenómeno musical en su momento histórico. Esta perspectiva de trabajo implica el estudio de la lengua, sus interlocutores y la sociedad en la que se inscribe dicho léxico. Si, como explica Matoré, la lexicología como disciplina se propone «estudiar los hechos de una civilización»<sup>6</sup>, la lexicología musical serviría para establecer las bases esenciales para escribir una historia social del Renacimiento más completa, en la que la música tendría por fin el lugar que le corresponde. El vocabulario musical, lejos de ser objeto de una serie de definiciones más o menos establecidas e inherentes a una época (en este sentido puede tomarse como ejemplo el *Dictionnaire* de Rousseau), traduce la actividad humana en este ámbito de manera evolutiva: el análisis del vocabulario aparece entonces como una actividad esencial para aprehender su contexto de producción, su aprendizaje, su enseñanza o sus diferentes prácticas.

Ahora bien, si la lexicología se ha abierto a diferentes vocabularios técnicos<sup>7</sup>, pocos investigadores se han interesado por la lexicología musical, de modo que podemos hablar de una verdadera laguna disciplinaria<sup>8</sup>. La lexicología musical debe pues interesarse por el sistema de comunicación inherente al uso, producción, difusión e interpretación del fenómeno musical. En este sentido, los vínculos posibles con la semiología resultan de nuevo inevitables. Sin embargo, los resultados de estas dos disciplinas aplicados a la musicología no podrían ser más dispares: mientras la semiología ha sido el germen de numerosos estudios sobre las correlaciones entre estructuras musicales y conceptos musicales específicos que postulan los individuos de determinada sociedad musical<sup>9</sup>, la lexicología ha sido comparativamente apenas abordada desde un punto de vista musicológico. Recordemos, pese a ello, que la necesidad de estudiar un vocabulario propio y específico a la musicología es una preocupación clave por parte de estudiosos de

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>7</sup> Los ejemplos son evidentemente muy numerosos: mencionaremos simplemente la obra de Quemada, Bernard. *Introduction à l'étude du vocabulaire médical*, París: Les Belles Lettres, 1955; o Castany Saladrigas, F. *Diccionario de los tejidos. Etimología, origen, arte y historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1949.

<sup>8</sup> Evidentemente esta afirmación, matizable, toma en cuenta el número absoluto de trabajos consagrados a este tema, mucho menor que el dedicado a otros ámbitos musicológicos. El inventario de trabajos sobre lexicología musical no puede hacer aquí objeto siquiera de un resumen; nos contentaremos con citar algunos encuentros y coloquios relativos a la lexicología musical: Congreso Internacional de Terminología Musical (Murcia, 18-20 enero 1988); *Musiktheorie im Mittelalter Quellen-Texte-Terminologie* (Munich, 25-28 julio 2000); *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales* (Sorbona, 16 junio 2001), o los trabajos del grupo «Canto» (léxico italiano del canto) de la Universidad de Padua (dir. Sergio Durante).

<sup>9</sup> La bibliografía a este respecto es abundante, existiendo una escuela norteamericana y noreuropea particularmente activa en este ámbito. En España, mencionaremos como pionero a León Tello, Francisco José. «Fundamentos estéticos de la semiología musical del hombre y del cosmos». *Nassarre* II (1986), pp. 135-147; o los estudios de López Cano, Rubén. «Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica», in Beristáin, Helena, y Ramírez Vidal, Gerardo (eds.), *El cuerpo, el sonido y la imagen*. México: UNAM, 2008, pp. 69-89.

la escuela americana como Seeger<sup>10</sup>, Blacking<sup>11</sup>, o de la francesa, como Bitsch<sup>12</sup>. A esta lista forzosamente incompleta debe añadirse al musicólogo chileno Sagredo Araya<sup>13</sup>, siendo figura de excepción por tratarse del único musicólogo que ha escrito ampliamente sobre el tema en español desde un punto de vista puramente conceptual –salvo error por nuestra parte.

Seeger, en sus *Studies in Musicology 1935-1975* propone una interesante reflexión sobre el hecho de «denotar» y las consecuencias de este hecho desde un punto de vista musical. Su aplicación de los conceptos de Saussure invita a una adaptación metodológica de la música en tanto que discurso (concepto y sistema cultural a dominante simbólica de audición comunicativa), lenguaje (subsistema de lo interpretado musicalmente) y habla (característica de la creación musical por parte de hablantes musicales individuales). La alusión musical se realiza de este modo en torno a tres elementos: identificación, descripción y definición. El objetivo de la elaboración de una terminología musical consistiría pues en crear un lenguaje propio a la música y aplicable exclusivamente en este ámbito. Otro musicólogo que ha intentado esbozar una síntesis al respecto es el chileno Humberto Sagredo Araya, que merece sin duda ser citado en un estudio como el que nos ocupa. En un interesante ensayo sobre la lexicología en el que se combinan una suerte de intuiciones con modelos conocidos, Sagredo define el término musical como un concepto integrado en un sistema de conceptos pertenecientes a un universo determinado (en nuestro caso musical), sirviéndose para ello de la noción lingüística de tecnoleto. Citando a su vez a Seeger, Sagredo Araya nos confronta a la idea de juzgar la música desde un prisma occidental y por tanto reductor, indicando además los errores frecuentes que se cometen al citar el término musical, al proceder en general por analogía y metáfora, cuando sería mucho más pertinente crear neologismos. Sagredo Araya subraya también la importancia de la participación de lingüistas conocedores del lenguaje musical para crear neologismos o préstamos léxicos, ya sean dentro de categorías léxicas dadas (objetos musicales como notas, dinámicas) o categorías gramaticales: sustantivos, adjetivos...<sup>14</sup>.

Estos jalones de la reflexión general sobre la lexicología musical, a los que habría que añadir estudios puntuales sobre terminología, conciernen casi exclusivamente a la época contemporánea, de modo que ni los estudios de diacronía

<sup>10</sup> Seeger, Charles. *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1977. Una síntesis de este estudio aparece en la memoria de Estelle Amilien citada en la nota 16 *infra*.

<sup>11</sup> Blacking, John. *How musical is man*. Seattle / Londres: University of Washington Press, 1974.

<sup>12</sup> Bitsch, Marcel (dir.). *Chronolexique de la musique*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1996.

<sup>13</sup> Sagredo Araya, Humberto. «Hacia una terminología musicológica». *Revista Musical de Venezuela* 35 (1997), pp. 71-98. Este artículo aparece igualmente analizado en el trabajo de Estelle Amilien (*vid.* nota 16).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 74 ss.

lingüística ni los de la musicología histórica o sistemática se han preocupado apenas de analizar el léxico musical de periodos históricos anteriores<sup>15</sup>.

### EL LÉXICO MUSICAL DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

El estudio del léxico musical del Renacimiento español, aún prácticamente inexplorado<sup>16</sup>, nace como una evidente necesidad lexicológica, histórica y musicológica. Pero tanto su selección temporal (Renacimiento) como la elección de la lengua (español) merecen una breve explicación.

En primer lugar es notorio que el español, como lo explica el lingüista Christian Schmitt, «a diferencia de las otras lenguas románicas, en muchas áreas dispone desde el siglo XIII de estructuras básicas funcionales para la redacción de textos técnicos y la elaboración de terminologías, que se siguieron desarrollando en el transcurso de la historia lingüística»<sup>17</sup>. A pesar de que los filólogos, médicos, filósofos u otros científicos necesitaran dominar el latín y el griego para producir textos que pudieran ser leídos por científicos de otros países, la importante escuela de traducción en España, alimentada por Alfonso X, contribuyó sin duda a que las fuentes tanto antiguas como árabes enriquecieran los lenguajes técnicos españoles, de modo que a finales del Medievo el español se podía considerar como la lengua más elaborada entre las románicas, pues ya en esa época era posible ejercer

<sup>15</sup> De nuevo, hablamos en términos absolutos. A los estudios de Daniel Devoto, fundamentales para el mundo hispánico, añadamos otros como Rey, Pepe. «Nominalia, Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón (1651)». *Instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 41-100. Es también interesante el estudio de Luzzi, Cecilia, «Armonia» e sinonimi nella trattatistica musicale del XVI secolo», *Musica e Storia* X/1 (2002), pp. 189-223. Por fin, aunque incompleto, añadamos el de Subirá, José. «Un panorama histórico de lexicografía musical», *Anuario Musical* XXV (1970), pp. 125-142.

<sup>16</sup> Dos excelentes trabajos generales en este ámbito constituyen importantes excepciones, siendo el primero pionero en su género: Reynes, Philippe. *Contribution à l'étude lexico-sémantique de l'instrumentation musicale en espagnol et en français*, thèse de doctorat. Paris: Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1991; y la tesina de Amilien, Estelle. *Le vocabulaire des instruments de musique et de leur pratique en espagnol pendant la période de la Renaissance. Analyse et contextualisation*. Lyon: 2010. Cinco artículos sobre este tema han sido también publicados gracias al proyecto que venimos presentando: 1) Chevalier, Jean-Claude y Delpont, Marie-France. «De la citation à la définition. 'Tañer' et 'tocar': ou 'jouer n'est pas souffler'». *Musica e Storia*, 2002/1, pp. 15-26; 2) Robledo, Luis. «El léxico musical en el contexto humanista español: la prosa didáctica y la preceptiva retórica», *Musica e Storia... op. cit.*, pp. 151-165; 3) Jambou, Louis, et Dutra Caçado, Alexandre, «Les genres grecs dans la théorie musicale de la Renaissance en langue vernaculaire: l'exemple de l'espagnol», *Musica e Storia... op. cit.*, pp. 101-129; 4) Chevalier, Jean-Claude y Delpont, Marie-France., «De l'enseignement d'un corpus», *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales*, Actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 juin 2001. Paris: Éditions hispaniques, 2002, pp. 57-69; 5) Jambou, Louis, «La temporalisation verbale dans les traités musicaux: l'exemple de Bermudo (1555) et de Sancta María (1565)», *De la lexicologie... op. cit.*, pp. 11-22.

<sup>17</sup> Schmitt, Christian. «Tecnoletos». *Lexicon der Romanistischen Linguistik* vol VI, 1. Tübingen: Niemeyer, 1992, pp. 295-327 (p. 311).

todas las ciencias de forma más o menos satisfactoria en español<sup>18</sup>. Pero junto con la poesía cortesana-cultista (sobre todo latinizante) del siglo xv, fueron los lenguajes especializados los que produjeron un cambio decisivo, tanto cualitativo como cuantitativo, de la lengua española: la «nueva maestría» de la época implicó el uso de cultismos y términos especializados, denotadores, según Bustos Tovar, de un sentimiento de superioridad propio al Renacimiento español<sup>19</sup>. Ello es particularmente revelador en el caso de géneros como el Cronicón, los Anales y las sentencias morales que proliferan durante este periodo. La aparición de tratados que exigían el uso de tecnoletos, coronados por las gramáticas castellanas de finales del siglo xv, constituyen así elementos esenciales para justificar la opción del estudio del léxico español del Renacimiento.

El Renacimiento español es, además, el momento en el que aparecen los primeros diccionarios y gramáticas en lengua castellana, resultados de una reflexión intensa sobre las lenguas y sus sistemas en la que predomina el concepto de «arbitrario del signo», motivado por la etimología, el préstamo o la derivación. Además, los descubrimientos geográficos instigados por la Corona de Castilla plantean el problema de la nominalización de *realia*: ¿qué términos deben ser inventados o utilizados? El lector moderno asiste durante el Renacimiento a un verdadero proceso de interpretación del mundo y de nominalización, reveladores del pensamiento y el imaginario de la primera modernidad. Léxico y sociedad constituyen un binomio indisociable que nos permite comprender las características inherentes a un imaginario colectivo. Tomemos para ello un ejemplo musical: si la sociedad española del Renacimiento tiene perfectamente asimilado el hecho de que un capellán de coro conociera de memoria las melodías litúrgicas, la expresión «decir de coro» del lenguaje común para denotar «conocer algo de memoria» se convierte en un medio lingüístico eficaz para identificar una realidad que hoy nos resulta distante y ajena.

Por fin, el Renacimiento es un periodo esencial en la historia del pensamiento musical, ya que se trata del momento histórico en el que, por vez primera, el número de escritos musicales en lengua vernácula sobrepasa al de los tratados musicales —sobre todo especulativos— escritos en latín, aspecto que se expondrá más adelante. El léxico del Renacimiento musical se entiende como una unidad diacrónica de circulación de conceptos aplicables tanto a los escritos teóricos (de canto llano, de contrapunto, especulativos, antologías de repertorio, tratados instrumentales) como obras científicas, obras morales (tratados de educación de príncipes bajo el modelo de Castiglione), de retórica y poética, así como textos normativos de instituciones eclesiásticas (actas capitulares, libros de fábrica) o civiles (actas notariales, inventarios post-mortem) e incluso textos literarios seleccionados por

<sup>18</sup> Información aportada por Metzelin, Michael. *Altspanisches Elementarbuch I; Das Altkastilische*. Heidelberg: Winter, 1979, p. 30.

<sup>19</sup> Bustos Tovar, José Jesús de. *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval (1140-1252)*. Madrid: Aguirre, 1974, p. 112.



sus referencias a la música<sup>20</sup>. No menos importante es la presencia de términos musicales en las tres grandes ediciones de vocabulario publicadas durante el Renacimiento: el *Universal vocabulario en latín y romance* de Alfonso de Palencia de 1490, el *Diccionario latino-español* de Nebrija de 1492 o, del mismo autor, el *Vocabulario de romance* de 1494, a los que se han de añadir el *Tesoro de la lengua castellana de Covarrubias* (1611) y dos importantes diccionarios multilingües, el de Hornkens (1599) y Oudin (1616). La aparición de estos diccionarios y vocabularios nacen como respuesta a la necesidad de clasificación, codificación e incluso apología de las lenguas vernáculas frente al latín.

### EL LÉXICO MUSICAL DEL RENACIMIENTO, LAS LENGUAS CULTAS Y LA ETIMOLOGÍA

Con la fundación de las universidades en el siglo XIV y las traducciones del latín de textos especializados, aumentó todavía más la influencia del latín y del griego en el ámbito del saber, de modo que existía sin duda una superestructura de la lengua vernácula constituida por el latín, en segundo lugar el árabe y por fin el griego, lenguas que determinaron la evolución lingüística de las artes<sup>21</sup>. En el ámbito musical, el árabe no constituye un sustrato determinante, aunque sí significativo en la medida en que enriquece el lenguaje organológico (a menudo de origen popular, como «atabal», aunque también culto, como en el caso de «laúd»).

Como hemos señalado, durante el Renacimiento asistimos a la publicación de un número mayor de textos sobre música en español que en latín. Expuesto sintéticamente, esto vendría dado por el hecho de que el latín ya no sea la lengua de transmisión del saber musical, y ello por tres razones fundamentales. En primer lugar, el Renacimiento es el periodo de multiplicación de capillas musicales, cuyos miembros desconocen en numerosos casos el latín. En segundo lugar, se trata del periodo de aparición y enorme difusión de la imprenta musical, que produce un número de tiradas inimaginable en épocas anteriores, con la subsecuente difusión y circulación de saber musical. Por último, y asociado con lo anterior, el público al que estas obras van dirigidas está compuesto por un número significativo de autodidactas, también desconocedores del latín. Como lo expone Bermudo en su *Arte Tripharia* de 1550,

...en mis libros pretendí poner todo lo que hallé scripto en Musica reduciéndolo a nuestro lenguaje: para que si los originales griegos y latinos no entendiesen algunos cantores: la hallasen en romance.<sup>22</sup>

Esta declaración de intenciones ilustra perfectamente el interés e importancia del uso del español para difundir el mensaje musical dentro del canal

<sup>20</sup> A día de hoy, 76 fuentes históricas han sido vaciadas para configurar la base de datos del *Lexique Musical de la Renaissance*, cuyo detalle puede ser consultado en la página web del proyecto (*vid. nota 1 supra*).

<sup>21</sup> Tomado de Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1980, pp. 259 ss.

<sup>22</sup> Bermudo, Juan. *Arte Tripharia*. Osuna: Juan de León, 1550, fol. 5v.

saussuriano-estructuralista de emisor/receptor, que por necesitar de un lenguaje común a ambos para que pueda existir intercambio evita el uso del latín.

La enseñanza musical a través de tratados de nuevo formato, menos voluminosos, más concisos y en los que la especulación deja paso a una «pragmática musical» tiene mucho que ver con esta eclosión de las lenguas vernáculas y el abandono del latín. Salinas es, sin ninguna duda, junto con Diego del Puerto y Guillermo de Podio, una excepción que viene a confirmar esta regla. Pero aún más interesantes son los tratados instrumentales y antologías destinadas a autodidactas deseosos de emular a las clases dominantes, sobre todo en el caso de la vihuela, como John Griffiths ha venido demostrando en diversos trabajos<sup>23</sup>. De nuevo, la defensa del uso del español frente al latín viene acompañada de una necesidad imperiosa por parte de los tratadistas de justificar la etimología (lo más antigua posible) de los términos empleados. La historia de las palabras constituye así un elemento crucial para justificar las cualidades y perfección de las lenguas vernáculas e incluso de los términos técnicos, todo ello envuelto en un manto de ficción y metáforas, como lo ha demostrado magistralmente Marie-Luce Demonet<sup>24</sup>. El *Etimologiarum* de San Isidoro de Sevilla, cuya influencia en la historia de la música es de sobra conocida, será una primera tentativa de formulación de una nueva gramática musical, en la que además las famosas clasificaciones que harán fortuna con San Agustín (armónica, rítmica, métrica) vienen acompañadas de un pequeño léxico de términos técnicos musicales; Tinctoris se inspirará en estos escritos para escribir su famoso tratado de terminología musical (*Terminorum musicae diffinitorium*, 1473). En cualquier caso, siguiendo en ello la pauta retórica de escritos anteriores, los tratadistas hispanos incluyen a menudo un preámbulo en el que se exponen los orígenes de la música, de su filiación a Tubal o su hermanastro Jubal (ambos, por cierto, pertenecientes a la línea cainita, aspecto sabiamente omitido en muchos de ellos) a través de la cual se justifica implícitamente su nacimiento del mismo modo que el de la lengua hispana, que provendría, según los textos, también de Tubal, hijo de Jafet y nieto de Noé, y miembro, por tanto, de una línea bíblico-lingüística notable.

Los autores acompañan algunos de sus términos de explicaciones etimológicas, que deben evidentemente ser entendidas como parte de la retórica justificativa de las lenguas vulgares. Cerone es sin duda uno de los campeones de estas referencias, ya sean fantasiosas o reales, que expone para muchos de los términos que utiliza. Así, nos indica que:

<sup>23</sup> Griffiths, John. «Hidalgo, Mercader, sacerdote, o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana». *Hispanica Lyra: Revista de la Sociedad de Vibuela* 9 (2009), pp. 14-25; «La vihuela en la época de Felipe II». *Políticas y Prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. (J. Griffiths y J. Suárez-Pajares, eds.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 415-48.

<sup>24</sup> Demonet, Marie-Luce. *Les voix du signe*. Paris: Champion, 1992.

Tractus viene de trahendo que significa traer arrastrando; y esto porque se canta el tractus como arrastrando, con aspereza y tristeza de voces.<sup>25</sup>

O expone a propósito de la antífona que

Esta palabra antiphona significa casi que suena antes que el psalmo: deriua de Anti, que es contra, y phonos que es sonus: porque el psalmo se entona según su melodía y termino. Y noten que la Antiphona es comenzada por vno de vn Choro, y acabada por muchos de entrambos Choros: porque la Charidad comença de solo Christo, y se acaba en sus miembros.<sup>26</sup>

Pero aún más fantasiosa es la explicación etimológica dada por Covarrubias al término fabordón:

El fabordón es cierto género de música compuesto de consonancias sobre la voz del tenor que, cantando en solfa, está casi siempre en un mismo punto hasta demediar o clausular; y esto se hace en la canturia de los salmos y va diciendo el tenor: fa, fa, fa, fa, y porque las demás voces se arriman a esta como a bordón, se dixo fabordón.<sup>27</sup>

La búsqueda de lo que podríamos definir como justificación etimológica no está exenta en los tratados renacentistas en español, como la propuesta por Fuenllana en su *Orphénica Lyra* de 1547 a propósito de las cuerdas de la vihuela, acompañada de una curiosa manera de justificar desde el punto de vista de la etimología latina la importancia de este repertorio instrumental sobre los demás:

Y por tanto es mayor su perfección [de la música de vihuela sobre las demás], porque es de cuerdas, que en latín se dicen chorde. Y aunque ella sea dición griega, si origen latina le quisiésemos dar, muy a proporción le vendría que naciese de cor, que significa corazón. Porque asi como el pulso de aquel miembro tan sutil y generoso es en el pecho: assi el tocamiento es en la vihuela.<sup>28</sup>

Cabezón hace lo propio, aunque con la medida que le caracteriza, al exponer la etimología del término «órgano», proponiéndonos, de paso, una lección de metonimia:

Así este instrumento tiene el nombre de órgano, que en griego quiere decir instrumento, por aquella figura de hablar en que llamamos la ciudad a Roma y el filósofo a Aristóteles dándoles el nombre común por la excelencia que tienen.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Cerone, Pablo. *El Melopeo y maestro*, Napoles: Juan Bautista Gargano et Lucrecio Nucci, 1613, libro V, p. 479.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>27</sup> Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, entrada «fabordón».

<sup>28</sup> Fuenllana, Miguel de. *Orphenica Lyra*. Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554, fol. 3v.

<sup>29</sup> Cabezón, Antonio. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sánchez, [1578].

Estos textos ponen en evidencia un elemento fundamental: el del afianzamiento y/o creación (las dos son contemporáneas) de un nuevo léxico musical en español definitivamente independizado del latín que necesita en parte justificar su existencia a partir de su raíz clásica.

### CÓMO DENOTAR EL TÉRMINO MUSICAL DURANTE EL RENACIMIENTO

Para constituir unidades terminológicas musicales, los principales procedimientos utilizados (comunes a todos los lenguajes técnicos) durante el Renacimiento son la traducción directa del latín o griego, la formación de palabras, la terminologización y el préstamo. Con estos métodos se obtienen unidades léxicas de gran autonomía contextual, aunque no sean siempre unívocas<sup>30</sup>.

El primer caso a estudiar es el de la traducción directa del latín o griego<sup>31</sup>. En el léxico musical del Renacimiento, las traducciones literales del griego de origen boeciano aparecen en las ejemplificaciones de este antiguo sistema musical, sin hispanizar siquiera las palabras (paranete, proslambanomenos, etc.). Las traducciones del latín son más numerosas y conocidas. Se trata de acepciones puramente especulativas (por ejemplo, el sintagma nominal «música mundana», en la que el adjetivo solo tiene sentido en un contexto especulativo-musical), y sobre todo para términos técnicos ligados a alteraciones, géneros, valores (bemol-bemollaris, becuadrado-bequadratum; géneros enarmónico, natural; Breve<sup>32</sup>, Longa; etc.) En el caso de los intervalos, los términos diatessaron, diapente, diapasón pueden dejar paso al numeral ordinal (quinta, cuarta) en el caso de algunos tratados de canto llano y sobre todo la literatura instrumental. Los casos de yuxtaposición (Gamaut, Csolfaut) por adjunción de sílabas con letras de solmisación constituyen un calco lingüístico digno de mención, así como el motivado por expresiones sustantivadas del tipo «pangelingua» o «seculorum», convertidos en vocablos independientes. En estos casos, es interesante señalar que poco o nada importan las categorías gramaticales, mientras que en lengua vulgar el sustantivo siempre se preferirá al verbo o al adverbio: es el caso por ejemplo de «Magnificat», verbo sustantivado, mientras que de la locución «guárdame las vacas» se va a conservar el sustantivo y no el verbo.

La formación de palabras emana fundamentalmente de la derivación y la composición. En el primer caso, los morfemas cultos de origen grecolatino motivan la creación de términos como «bemolar» o «bedural», adjetivos derivados de los

<sup>30</sup> Esta categorización se inspira de la presentada por Schmitt, Christian («Tecnoleto», *art. cit.*, p. 313).

<sup>31</sup> Para el estudio de este particular, es de suma importancia la base de datos del *Lexicum Musicum Latinum* (Woerterbuchnetz.de/LmL) establecida por Christian Meyer y Michael Bernhardt y cuya metodología de vaciado es bastante similar a la empleada en el proyecto *Lexique musical de la Renaissance*.

<sup>32</sup> El término «brevis» fue conservado en su grafía clásica en otras lenguas, francés e italiano, mientras que en español se utiliza casi exclusivamente en su variante vernácula «breve».

sustantivos que definen dichas alteraciones. El mismo caso puede observarse con verbos derivados de sustantivos, como «acomposturar» (o adjetivos verbales de voz activa y pasiva: «acomposturado»). Los ejemplos de composición son numerosos y significativos («sobredescompuesto», «alfadoble», «semicromático»...). Verdaderos neologismos, algunos de estos términos son acuñados por un autor individual y desaparecen con él, creando un interesante caso de apropiación lingüística voluntaria. La composición constituye una referencia particular y apropiada para nuestro estudio, ya que implica una serie de procedimientos amplificativos ilustrativos de la búsqueda de una precisión técnica que no puede ser todavía expuesta con un término musical específico, como es el caso de «disminución virgular» (antes de que se impusiera «compasete»). Por otra parte, el uso de perífrasis para significar «improvisación» («hacer» o «echar contrapuntos»), «dirigir» («llevar el compás» o «llevar el cantollano», etc.), «tablatura» («[música] puesta en cifra») son también reveladores de esta interesante e incesante búsqueda de definición de conceptos.

La especialización terminológica o terminologización, definida como «procedimiento contrario a la banalización, es decir, el uso de términos especializados sacados de la lengua común» es un proceso de elaboración terminológica según la cual palabras extraídas de su contexto «banal» se convierten en términos técnicos musicales. Así, al término «cifra» corresponde una realidad musical especializada, a saber, la escritura de cifras en vez de alturas sobre un pentagrama, o, dicho de otra manera, la tablatura instrumental. De este modo, el verbo «poner», asociado al término «cifra», es la base del sintagma verbal «poner en cifra», que se convierte así en una expresión puramente técnica. Lo mismo sucede con la locución «a espacio» o «de espacio» (lentamente), extraída del término «espacio» en su acepción «banal»; o con el término «diferencia», que se convirtió durante el Renacimiento en un término técnico muy especializado (hoy equivalente a «variación»). Un caso siempre interesante de mencionar es el de las «vacas». Se trata aquí de un tipo de antonomasia, que a su vez es un tipo de metonimia, tomando la parte «vacas» por el todo «guárdame las vacas», y todo ello a la vez integrado al campo semántico de «canción». Por un fenómeno de elipsis léxica, se ha mantenido el sustantivo para designar un sintagma verbal («vacas» por «guárdame las vacas»), obviando el verbo. Así, podemos leer en los textos musicales del Renacimiento expresiones del tipo «tañer las vacas», «hacer diferencias sobre las vacas», etc. Covarrubias define así el término:

Vacas es una cierta sonada entre músicos y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forzados. Y dixose así por empezar el villancico con estas palabras «guardame las vacas carillejo por tu fe».<sup>33</sup>

Las palabras formadas con voces extranjeras y préstamos constituyen un último elemento enriquecedor del léxico musical del Renacimiento, elemento que, en épocas posteriores, servirá como notable recurso actualizador. Estos préstamos

<sup>33</sup> Covarrubias, *op. cit.*, entrada «vaca».

incluyen casi exclusivamente lenguas romances, siendo los italianismos los casos más frecuentes: villaneta, tiorba<sup>34</sup>, pífaro, madrigal... aunque también pueden contabilizarse algunos galicismos (fabordón). En algunos casos, la procedencia y origen de los autores implica el uso de términos extranjeros que no pueden tomarse como préstamos en sentido estricto: es, entre otros, el caso de Cerone cuando habla de «lineamento» (en línea), «razonamiento» (falso amigo traducible por discurso, conversación, más que por razonamiento), «plana/piana» (por llana, música monódica) y sobre todo el uso de «pero» con valor conclusivo en italiano, que Cerone confunde con la conjunción adversativa española<sup>35</sup>.

Para finalizar este brevísimo epígrafe sobre el «denotar» musicalmente durante el Renacimiento, añadamos que las onomatopeyas también tienen un interesante (aunque muy reducido) papel en el vocabulario técnico musical del Renacimiento: a la onomatopeya de la que deriva el verbo «tocar» («toc») pueden adicionarse el canto del «ayayay» o el «firinfinfin de la gente popular»<sup>36</sup>. Por fin, la denotación con juicio de valor también es una constante en la literatura musical renacentista, siendo el caso más manifiesto el del uso de la disonancia, asociada casi exclusivamente a adjetivos negativos y despectivos. Así, una disminución «buena» será una disminución en consonancia, y «mala» en disonancia; siendo la sinonimia perfecta entre «disonancia» y «falsa» altamente reveladora en este sentido.

#### EL USO DE SINÓNIMOS Y POLISEMIAS, FUENTE DE AMBIGÜEDADES

Los casos de sinonimia absoluta, total o perfecta (aquellos en los que dos unidades léxicas con distinto significado que pertenecen a una misma categoría gramatical presentan idéntico significado) son excepción en el léxico musical del Renacimiento. Citemos como ejemplo aquellos términos que pueden intercambiarse sin que haya por ello variación de significado, como en el caso de los intervalos y modos, pudiendo ser denotados en su forma culta (griega) o vulgar: diatessaron o cuarta; dórico o primero, etc. Pero las ambigüedades aparecen cuando los términos aparecen asociados en las fuentes a una suerte de definición en su formulación: «Tono simple es voz unísona»<sup>37</sup>, o a una temible conjunción adversativa o copulativa: «La gracia y los efectos están en que se tañe y toca dulcemente»<sup>38</sup>. Así, con frecuencia se han tomado como sinónimos absolutos términos que no lo son, sin duda por nuestro desconocimiento exacto de ciertas acepciones. Si tomamos como ejemplo los verbos «tañer» y «tocar», podemos comprobar, tras una atenta lectura de las fuentes, que existe un importante matiz que los distingue. Los lingüistas

<sup>34</sup> Del italiano tiorbo, miote, cegato.

<sup>35</sup> En frases del tipo «estas letras] tienen *pero* un mesmo sonido y medida», Cerone, *op. cit.*, libro III, p. 345) [la cursiva es nuestra].

<sup>36</sup> Cerone, *op. cit.*, libro XII, p. 691.

<sup>37</sup> Marcos Durán, Domingo. *Comento de Lux Bella*, Salamanca, 1498, bii.

<sup>38</sup> Ortiz, Diego. *Tratado de glosas*. Roma, 1553, «sobre el modo que se ha de tener para glosar», libro I.

J. C. Chevalier y M.-F. Delport han demostrado recientemente que los verbos 'tañer' y 'tocar', considerados como equivalentes, si no sinónimos, aparecen asociados a contextos bien diversos<sup>39</sup>. En su uso transitivo seguido de un instrumento, ambos verbos pueden efectivamente alternarse sin que constatemos una especialización particular («tocar la chirimía» o «tañer la chirimía»); pero cuando se trata de producir sonidos o figuras musicales, asociándolos a adjetivos, solo el término tañer es el escogido («tañer las proporciones», «tañer algunos primores», «tañer fantasía»). Si, por el contrario, en el contexto textual aparece la materia del instrumento y sus características físicas, se prefiere el verbo «tocar»: «tocar en el primer traste»; «tocar aquellas cuerdas juntas»; «tocar dos teclas diferentes con un mismo dedo», etc. «Tocar» aparece pues asociado a verbos que aluden a la idea de herir o pulsar (una cuerda, una tecla), mientras que «tañer» aparece asociado en cierta manera a la «interpretación», siendo así un verbo aún más especializado.

Pero mayores ambigüedades ha generado la asimilación entre «madrigal» y «villancico»: cuando en 1981 Querol declaró en su obra *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI* que ambos términos podían y debían equipararse, comenzó una confusa asimilación que ha motivado no pocos malentendidos en generaciones de musicólogos. Sin embargo, el «madrigal» (préstamo del homónimo italiano) no es ni denota lo mismo que un villancico, —ni que una villanesca, canción, diálogo, ensalada o chanzoneta— en el siglo XVI, aunque desde un punto de vista musical se utilicen técnicas de escritura comparables. Cuando un compositor escribía un villancico, no tenía la intención de componer un madrigal, aunque adoptara un lenguaje cercano a este último. El uso de la conjunción disyuntiva por parte de ciertos autores ha motivado sin duda esta confusión: así, cuando Montanos escribe que los músicos «usan el número ternario» en «ensaladas o villancicos»<sup>40</sup> no está asimilando necesariamente ambos términos.

Este mismo término, «villancico», constituye por otro lado un interesante ejemplo de polisemia generadora de equívocos. El villancico es, durante el Renacimiento, una palabra polisémica que denota a la vez repertorios profanos y sacros, cuyos múltiples significados se incrementarán durante el periodo barroco, incluyendo realidades musicales como la cantata o el oratorio. Este término en concreto, privilegiado por la literatura musicológica en los últimos decenios, ha sido muy pocas veces estudiado desde un punto de vista lexicológico, algo que habría sin duda permitido esclarecer su verdadera naturaleza y propiciado su inclusión en los grandes repertorios musicológicos internacionales, asociado (aunque no necesariamente asimilado) a entradas como «canción» o «villanesca»<sup>41</sup>. Hemos de reconocer, sin embargo, que a tenor de lo expuesto en fuentes de la época, estamos todavía lejos

<sup>39</sup> Chevalier, Jean-Claude, y Delport, Marie-France. «De la citation...», *art. cit.*

<sup>40</sup> Montanos, Francisco de. *Arte de musica theorica y práctica*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1592, fol. 23v.

<sup>41</sup> A modo de ejemplo estadístico a partir del cual inducir su importancia, diremos que el término «canción» posee 78 entradas en la base de datos del proyecto *Lexique Musical de la Renaissance*, tantas como «villancico» (75). Villanesca y chanzoneta, 10 y 16 respectivamente.

de poder desentrañar todas estas ambigüedades terminológicas: así, Covarrubias define como villanesca

las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.<sup>42</sup>

### EPÍLOGO: ¿QUÉ TÉRMINOS SOBREVIVEN Y POR QUÉ?

En palabras de José Ignacio Pérez Pascual, «las palabras nacen, se desarrollan y mueren. La desaparición de unas deja un lugar que puede ser ocupado por otras, o la irrupción de una palabra nueva desplaza a otra más antigua, que cae en desuso, de suerte que, al menos durante un tiempo, varias palabras han de compartir un casillero en principio reservado solo a una de ellas»<sup>43</sup>. Esta reflexión puede aplicarse de manera casi directa al léxico musical del Renacimiento: asistimos durante este periodo de la historia de la música a la configuración de una terminología en lengua vernácula, con sus dosis de invención e incertidumbre y, apenas este vocabulario establecido tras el abandono de ciertos términos en beneficio de otros, se genera una nueva necesidad terminológica con el establecimiento del «nuevo» lenguaje tonal tras siglos de concepción musical modal. La música, como otros ámbitos del saber, es una disciplina evolutiva que se enriquece con lenguajes (musicales esta vez) que varían a lo largo de los siglos, de modo que el término que ayer denotaba una realidad no hará lo propio con posterioridad. Si a ello añadimos el hecho de que ciertos términos sean exclusivamente utilizados por ciertos autores, desapareciendo tras su muerte, obtenemos una ecuación a veces difícil de resolver. Sin embargo, una constatación indiscutible sobrevive a esta complejidad terminológica propia a la música del Renacimiento: la tendencia a la simplificación. Desde finales del Renacimiento asistimos a la supervivencia e imposición de términos no eruditos, quizá por la lejanía de las teorías boecianas, sin duda demasiado distanciadas de las preocupaciones de los músicos prácticos: así, se prefiere el ordinal (en modos e intervalos fundamentalmente) al término griego, de modo que tercera se impone frente a semiditono, séptima a heptacordio, [modo] primero a dórico, [modo] octavo a hipermixolidio, etc. Y en los casos de sinonimia imparcial, también el término general suele imponerse, como en el caso de tocar, que se impone finalmente al tañer, nueva victoria de un término simple (de la onomatopeya «toc») y *lato* frente a otro culto (del latín «tangere») y restrictivo en su uso.

\* \* \*

<sup>42</sup> Covarrubias, *op. cit.*, entrada «villanesca».

<sup>43</sup> Pérez Pascual, José Ignacio. «Sinonimia y diccionario histórico», en Garcés García, Pilar (coord.), *Diccionario histórico: nuevas perspectivas lingüísticas*, pp. 149-175 (p. 149).



La reflexión sobre la lengua en el Renacimiento nace como punto de partida de la interrogación básica planteada por los lingüistas especializados en cuestiones diacrónicas: ¿qué palabra tiene que utilizarse o inventarse para denotar con propiedad una idea? Durante el Renacimiento asistimos a una verdadera búsqueda del sentido de la palabra, que se intenta interpretar, justificar y explicar, motivando una incesante búsqueda etimológica. La reflexión sobre el lenguaje implica, pues, nuevos planteamientos sobre la manera de denotar y nombrar. Esta forma de nombrar puede tener múltiples vertientes, a menudo dentro de la derivación, como en el caso de los adjetivos sustantivados, los procedimientos de amplificación o los procedimientos de préstamo. En una época en la que la retórica es fundamental para el discurso intelectual, el lugar ocupado por el término entendido como proceso nominativo de síntesis –dentro de la estructura del pensamiento del Renacimiento– resulta primordial.

El objeto del estudio del léxico musical del Renacimiento propone reflexionar sobre el término musical en lengua vernácula, y preguntarse el porqué del nacimiento de un vocablo, su mantenimiento o su desaparición; cómo se expone (de manera sintética o con amplificaciones perifrásicas) o en qué momento su grafía se estabiliza (lo que viene a afianzar definitivamente su uso) y todo ello para responder a cuestiones más amplias, como las implicaciones del uso del vocabulario musical en una sociedad dada y cómo este ilustra también los conceptos de dicha sociedad. Esperemos, por tanto, que estas «premisas para un estudio» den sus frutos en próximas primaveras.



## 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](http://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](http://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.

