

# 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

FRANCESC XAVIER ALERN

*Música ficta:*

de los tratados musicales a las tablaturas





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

---

FRANCESC XAVIER ALERN

MÚSICA *FICTA*:  
DE LOS TRATADOS MUSICALES  
A LAS TABLATURAS



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 facsímil —permítaseme la justificada satisfacción— a partir del ejemplar que nuestra Biblioteca General Histórica conserva.

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

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

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

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

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

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

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

Salamanca, 24 de febrero de 2014

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



## Introducción

**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

## Música *ficta*: de los tratados musicales a las tablaturas

FRANCESC XAVIER ALERN

xavieraern@gmail.com

*Escola superior d'Estudis Musicals, Barcelona*

### INTRODUCCIÓN

**T**RADICIONALMENTE los tratados teóricos y los textos de música vocal han constituido las principales fuentes de información para el estudio de la música *ficta*. Gracias a los primeros tenemos el conjunto de datos relativos a reglas y normas de contrapunto, no exentas de contradicciones y controversias en función de múltiples variables. En cuanto a la música vocal, como es sabido, no tiene explicitadas todas las alteraciones que necesitaba, y por lo tanto nos proporciona una información insuficiente en lo que a los usos de los accidentales se refiere. La música *ficta* tiene, pues, mucho que ver con la transmisión de una tradición. También con el paso del paradigma musical modal al tonal.

Las fuentes que nos ocupan, los textos de música instrumental, tienen la particularidad de reflejar con exactitud las alturas que debían ser ejecutadas. Las tablaturas instrumentales, sobre todo las de vihuela o laúd, no ofrecen ningún tipo de dudas sobre este particular. Como además se da el caso de que las adaptaciones de música vocal constituyeron una parte muy importante del repertorio instrumental del siglo XVI, su estudio y contraste con los modelos vocales que les sirvieron de base es de gran importancia para esclarecer aspectos de la interpretación de la propia música vocal, así como, naturalmente, de las prácticas relativas a la aplicación de los accidentales.

Este estudio forma parte de nuestra tesis doctoral, que está dirigida por la Dra. Maricarmen Gómez Muntané y codirigida por la Dra. Paloma Otaola González. La lectura de la tesis, inscrita con el nombre (en catalán) *La música ficta en la polifonía renacentista hispánica a través de las adaptaciones instrumentales*, será leída en la Universidad Autónoma de Barcelona el año próximo. La tesis sigue la línea de investigación iniciada con el trabajo de investigación predoctoral y es su continuación lógica<sup>1</sup>.

En un trabajo analítico de esta clase es fundamental restringir el repertorio estudiado. Este debe ser razonablemente manejable pero al mismo tiempo significativo. El repertorio analizado en el trabajo de investigación predoctoral estaba circunscrito a las secciones de misas de Cristóbal de Morales adaptadas para vihuela y laúd. En la tesis doctoral ampliamos el campo de estudio a los motetes del mismo autor sevillano y al conjunto de música de Juan Vásquez adaptada para vihuela. Se trata de una investigación original. Hasta el momento los musicólogos que han realizado trabajos similares se han centrado en la música de Josquin Desprez, que fue el autor más famoso de su tiempo, y en consecuencia del que se hicieron más adaptaciones a tablatura. El pionero en estos estudios fue Willi Apel<sup>2</sup>, que realizó su tesis doctoral sobre la música de Josquin adaptada para tecla. Décadas más tarde, Marc Honegger también dedicó su investigación doctoral a las intabulaciones de Josquin, pero en este caso de las ocho misas adaptadas para vihuela por Diego Pisador en 1552<sup>3</sup>. Howard Mayer Brown en dos artículos<sup>4</sup> y Robert Toft en un excelente libro<sup>5</sup> cierran prácticamente el apartado de las aportaciones de la musicología en este campo.

A diferencia de lo que ocurre con Josquin, las adaptaciones instrumentales de música polifónica de autores españoles prácticamente no ofrecen concordancias. Muy pocas veces una misma composición fue puesta en tablatura e impresa por tañedores distintos. Esto nos impide comparar distintos arreglos y, por lo tanto, analizar distintas soluciones en la aplicación de la música *ficta* en una misma

<sup>1</sup> Un extenso artículo que resume nuestro trabajo de investigación predoctoral se halla actualmente en prensa y será publicado en la revista *Roseta*, de la Sociedad Española de la Guitarra–Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> Apel, Willi. *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1972.

<sup>3</sup> Honegger, Marc. *Les messes de Josquin des Pres dans la tablature de Diego Pisador (Salamanque, 1552). Contribution à l'étude des altérations au XVII<sup>e</sup> siècle*. Tesis, Université de Paris, 1970. «La tablature de Diego Pisador et le problème des altérations au XVII<sup>e</sup> siècle», *Revue de Musicologie*, 59 (1973), pp. 38-59; 59 (1973), pp. 191-230; 60 (1974), pp. 3-32.

<sup>4</sup> Brown, Howard Mayer. «Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century intabulations of Josquin Motets» en Josquin des Prez, *Proceedings of the International Festival-Conference held at the Julliard School at Lincoln Center in New York City*. (ed. E. Lowinsky), London: Oxford University Press, 1976; «La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et Adrian le Roy», en *Le luth et sa musique* (ed. Jean Michel Vacarro), Tours: Editions du CNRS, 1984.

<sup>5</sup> Toft, Robert. *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

composición<sup>6</sup>. Por este motivo hemos resuelto reducir analíticamente los casos de aplicación de los accidentales a lo que hemos llamado «casos paradigmáticos», que son aquellos casos sistematizados en los tratados teóricos: algunos «casos paradigmáticos» clásicos son la evitación de intervalos prohibidos, el enlace entre consonancias en o fuera de cláusula, el uso normativo de las disonancias, el tratamiento de las sonoridades finales e intermedias, las posibles relaciones entre accidentales y «pintura musical», etc.

## 1. MARCO TEÓRICO

Toda investigación debe encuadrarse en un marco teórico. En nuestro caso dicho marco tiene una doble función: determinar los elementos que deben ser analizados y establecer los criterios de juicio sobre la validez de la aplicación de los accidentales por parte de los tañedores. También, más allá, el marco teórico nos ayudará a discernir hasta qué punto los usos instrumentales de la semitonía pueden extrapolarse a la edición e interpretación de música vocal.

Los tratados teóricos en los que nos hemos basado para fijar el marco de esta investigación son, lógicamente, aquellos en uso en la España del siglo XVI. Hemos añadido además algunos de otros países, muchos de ellos citados en los propios tratados españoles, e incluso otros que puedan ayudar a esclarecer algún punto.

Los tratados que forman parte de nuestro marco teórico son, en orden cronológico:

- Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (Nápoles, 1477)<sup>7</sup>
- Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica* (Bolonía, 1482)
- Guillem Despuig (Guillermo de Podio), *Ars musicorum* (Valencia, 1495)
- Franchino Gaffurio, *Practica musicae* (Milán, 1496)
- Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano* (Salamanca, 1504)
- Diego del Puerto, *Portus musice* (Salamanca, 1504)
- Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510)
- Andrea Ornithoparchus, *Musica activa sive Micrologus* (Leipzig, 1517)
- Juan de Espinosa, *Tractado de Musica practica y teorica* (Toledo, 1520)
- Pietro Aaron, *Toscanello in musica* (Venecia, 1529)
- Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto* (Burgos, 1511)
- Mateo de Aranda, *Tractado de canto mensurable* (Lisboa, 1535)
- Juan Bermudo, *El Arte tripharia* (Osuna, 1550)

<sup>6</sup> Existen algunos casos excepcionales en este sentido, como por ejemplo el villancico *¿Con qué la lavaré?*, que fue adaptado por Luis de Narváez (1538), Miguel de Fuenllana (1554), Diego Pisador (1552) y Esteban Daza (1576), respectivamente, o el motete *Verbum iniquum et dolosum* de Cristóbal de Morales, adaptado por Hans Newsidler (1544), Albert de Rippe y Miguel de Fuenllana (ambos en 1554).

<sup>7</sup> En aras de la brevedad omitiremos la referencia bibliográfica completa de los tratados teóricos mencionados.

MÚSICA *FICTA*: DE LOS TRATADOS MUSICALES A LAS TABLATURAS  
FRANCESC XAVIER ALERN

- Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, (Osuna, 1555)
- Gioseffo Zarlino, *Le institutione harmoniche* (Venecia, 1558)
- Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565)
- Francisco de Salinas, *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577)
- Francisco de Montanos, *Arte de música teórica y práctica* (Valladolid, 1592)
- Pedro Cerone, *El melopeo y el maestro* (Nápoles, 1613)

Ámbitos de análisis

La música *ficta* tiene tres aplicaciones fundamentales: la *Causa necessitatis*, que como su propio nombre indica está relacionada con aquello «necesario» (básicamente la evitación de intervalos prohibidos), la *Causa pulchritudinis*, relacionada con cuestiones estéticas (como la elevación del séptimo grado del modo para convertirlo en «sensible», el enlace entre consonancias por la mínima distancia, la alteración de la tercera del modo en sonoridades finales o intermedias, etc.) y finalmente la *Causa instrumentis*, que atañe más bien a los instrumentos de tecla<sup>8</sup>.

Los dos ejes principales de análisis de nuestra investigación son la *Causa necessitatis* y la *Causa pulchritudinis*. Estas dos «causas» se contemplan desde un punto de vista horizontal (melódico) y vertical (en el contrapunto y en las relaciones cruzadas).

2. CASOS PARADIGMÁTICOS (1): LA *CAUSA NECESSITATIS* HORIZONTAL Y VERTICAL

El primer ejemplo que exponemos de uso normativo de los accidentales por parte de un vihuelista es el villancico a tres de Juan Vásquez *No me hableys, conde*, adaptado por Miguel de Fuenllana.

74

Ti

T

B

ri - - -

Ejemplo 1: Vásquez<sup>9</sup> – Fuenllana<sup>10</sup>, No me hableys, conde (c. 74-75)

<sup>8</sup> Sobre la *Causa instrumentis* véase, por ejemplo, Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 129-130.

<sup>9</sup> Vásquez, Juan. *Villancicos y canciones*. Osuna: Juan de León, 1551.

<sup>10</sup> Fuenllana, Miguel de. *Orphenica Lyra*. Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554.

MÚSICA FICTA: DE LOS TRATADOS MUSICALES A LAS TABLATURAS  
FRANCESC XAVIER ALERN

Podemos observar que el salto de cuarta descendente del *Baxo* [mi2 sib1] requiere la alteración del [mi2] para no incurrir en el intervalo prohibido de tritono. Al mismo tiempo, entre el *Baxo* y el *Tiple* del c. 74 se produciría el mismo intervalo, pero esta vez en la simultaneidad sonora. Huelga decir que Vásquez no explicita en ningún momento la alteración. Fuenllana realiza, pues, un uso normativo del bemol por *causa necessitatis* tanto horizontal como vertical.

3. CASOS PARADIGMÁTICOS (2): CAUSA PULCHRITUDINIS EN LA FORMULACIÓN HORIZONTAL (MELÓDICA)

3.1 Uso de cadencias diferentes de las del modo de la composición

En primer lugar podemos observar el contraste entre la línea melódica del *Cantus* de Juan Vásquez con la adaptación de Valderrábano, mucho más ornamentada. Incluso resulta difícil reconocer el original:

Ejemplo 2: Vásquez<sup>11</sup> – Valderrábano<sup>12</sup>, Los brazos traygo cansados (c. 21-22)

<sup>11</sup> Vásquez, Juan. *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*. Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560.

<sup>12</sup> Valderrábano, Enríquez de. *Libro de música intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

Pero en cuanto a lo que nos atañe, que es el uso de los accidentales por parte del vihuelista, vemos cómo utiliza la fórmula cadencial del modo quinto, mientras el romance está escrito en modo primero. La utilización de cadencias distintas de las del propio modo de la composición es uno de los aspectos más interesantes de la *causa pulchritudinis*. La preferencia por el modo quinto, con su resolución natural por semitono, es indicativa del paso gradual del paradigma modal al tonal. Valderrábano termina esta sección intermedia con una sonoridad de tercera mayor, la conocida como tercera «de picardía» o «cadencia picarda» (c. 22). Las sonoridades «mayorizadas» en cadencias intermedias o finales en un contexto modal «menor» tienen una finalidad meramente estética que solo puede entenderse por *causa pulchritudinis*.

### 3.2 Uso de fórmulas melódicas estereotipadas

Una de las fórmulas melódicas más comunes —o quizá la más habitual— es la conocida como «cláusula de soprano», también llamada simplemente «cláusula». Esta fórmula es lo que actualmente se conoce como una «bordadura inferior». Los polifonistas estudiados nunca alteran la resolución de la bordadura, a pesar de que los tratados teóricos insisten en que esta debe hacerse por semitono tácito o explícito. Los instrumentistas mayoritariamente realizan la resolución por semitono, alterando la nota inferior. Veamos un ejemplo:

62

B  
cel - - - sis, Ho -

C  
A  
T

\*

Ejemplo 3: Morales<sup>13</sup> – Fuenllana, «Hosanna» de la misa Ave María (c. 62)

En la línea del *Tenor* Fuenllana realiza la cláusula alterando el [fa2]. Se trata de un uso totalmente normativo del sostenido.

A veces la resolución de la cláusula puede dar lugar a juegos entre las voces. En la cláusula «hurtada» o «fingida», la voz que realiza la cláusula trunca la resolución por semitono y en su lugar realiza un salto de cuarta disminuida. La esperada resolución es retomada por otra voz, algunas veces en la misma altura, pero otras en una octava diferente. Juan Bermudo muestra varios ejemplos de este tipo de

<sup>13</sup> Morales, Cristóbal de. *Missarum liber Primus*. Roma: edición de Scotto, 1543; Valerio Dorico, 1544 y 1551-52.

cláusulas en el capítulo xxxij («Del uso de las disonancias») de su *Declaración*<sup>14</sup>. Bermudo nos explica que los tañedores pueden tener algún «escrúpulo y temor» en realizar un salto de cuarta disminuida, pero que este es permisible en el género «semicromático» que es el de uso en su tiempo:



Ejemplo 4: Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. cxxxix (r)

En el ejemplo de Bermudo podemos observar cómo el Altus, entre el primer y el segundo compás, trunca la resolución normal de la cláusula y realiza un salto de cuarta disminuida [do# fa]. Pero la resolución se «oculta» o «finge» porque es retomada por el Tenor [re]. En el segundo compás es el Cantus quien realiza el salto [sol# do] mientras la voz del Altus toma su resolución [mi la].



Ejemplo 5: Morales<sup>15</sup> – Fuenllana, *Et Resurrexit*, del *Credo de la misa L'Homme armé* (c. 67)

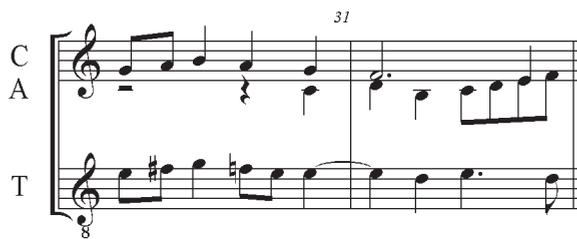
En esta otra adaptación de una sección de misa de Morales por parte de Fuenllana, hallamos uno de los muchos casos de «cláusula hurtada» con uso de accidentales que se encuentran en nuestro repertorio. La voz del *Bassus* está en el proceso de una cláusula de soprano, pero en lugar de resolver realiza un salto de cuarta disminuida ascendente [sol#2 do3]. La resolución es tomada por la voz del *Tenor*, cuya línea melódica descendente realiza el [la2] en la misma altura de la cláusula.

<sup>14</sup> Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de León, 1555, fol. cxxxix<sup>r</sup>. Cfr. Otaola González, Paloma. *Op. cit.*, p. 265.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 1544 y 1551-52.

### 3.3 Líneas melódicas ascendentes alteradas y sin alterar en el perfil descendente

Juan Bermudo nos explica que a veces los tañedores «al subir» lo hacen «por teclas negras», pero que «al bajar» lo hacen «por teclas blancas»<sup>16</sup>. Se trata, otra vez, de la mixtura de modos en las cadencias, que corrobora el hecho de que poco a poco se va imponiendo el gusto por la cadencia del modo quinto, con su resolución natural por semitono, sobre las cadencias de los demás modos, incluso cuando la composición está en un modo «menor», según nuestra terminología.



Ejemplo 6: Morales – Fuenllana, Benedictus de la misa Gaude Barbara (c. 30-31)

En el ejemplo 6 el Tenor asciende hasta [sol3] y para hacerlo lo hace por semitono, a través de una cadencia de modo lidio. Cuando el perfil melódico es descendente, en cambio, vuelve al propio modo de la composición.

## 4. CAUSA PULCHRITUDINIS VERTICAL (EN LA SIMULTANEIDAD SONORA Y LAS RELACIONES CRUZADAS)

### 4.1 Uso de la «norma de alternancia y proximidad entre las consonancias»<sup>17</sup>

Uno de los aspectos más importantes del uso de la música ficta es el relativo al enlace entre consonancias imperfectas y perfectas. En gran cantidad de tratados teóricos<sup>18</sup> el paso de un tipo de consonancia a otra viene regulado de la siguiente manera: debe realizarse por la «distancia más corta», con semitono entre una de las dos voces, y a ser posible por movimiento contrario. Un problema aparte es si la norma APC debe aplicarse solamente en las cadencias o en toda la composición. Pero en aras de la brevedad no entraremos en esta cuestión ni en las controversias que generó.

<sup>16</sup> Bermudo, Juan. *Declaración...*, fol. LXXXVII<sup>v</sup>.

<sup>17</sup> A partir de ahora, y para abreviar, «Norma APC».

<sup>18</sup> Es imposible enumerar aquí todos los capítulos que se refieren a este importante aspecto del contrapunto renacentista. Como referencia obligada al respecto, véase Berger, Karol. *Musica Ficta*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, § 6.

MÚSICA FICTA: DE LOS TRATADOS MUSICALES A LAS TABLATURAS  
FRANCESC XAVIER ALERN

Como ejemplo de la norma APC expondremos dos ejemplos, el primero extraído del repertorio religioso y el segundo del profano.

Ejemplo 7: Morales<sup>19</sup> – Matelart<sup>20</sup>, *Benedictus de la misa Benedicta es* (c. 25-26)  
(enlace en cláusula)

El ejemplo 7 nos muestra una de las pocas adaptaciones de polifonía hispánica publicadas en Italia. Johannes Matelart, en su libro de laúd, incluyó dos secciones de la misa *Benedicta es* de Cristóbal de Morales. En el ejemplo, la norma APC se cumple en el enlace entre la sexta menor y la quinta justa de *Altus II* y *Cantus II*. El enlace se realiza a través de semitono y por movimiento oblicuo.

Ejemplo 8: Vásquez – Valderrábano, *Los brazos traygo cansados* (c. 6 – 11)

En la adaptación del romance de Vásquez llevada a cabo por Valderrábano, el vihuelista nos muestra un ejemplo de norma APC entre *Tenor* y *Cantus* (10ª menor – quinta) por movimiento contrario y semitono. También se aprecia una larga glosa en el pentacordo del modo séptimo para llegar a la dominante, cuando el modo de la composición es el primero. En dirección ascendente se altera el séptimo grado (cadencia del modo quinto) pero en dirección descendente no (modo primero), tal como hemos visto antes.

<sup>19</sup> Morales, Cristóbal de. *Missarum liber Primus*. Roma, 1543 y 1551-52.

<sup>20</sup> Matelart, Ioanne [Jean] . *Intavolatra de Levto*. Roma: Valerio Dorico, 1559.

#### 4.2 Uso de accidentales y principio estético de la variedades

La búsqueda de la «variedad» es uno de los principios estéticos de la sonoridad renacentista, como nos explica Johannes Tinctoris, en su *Liber de Arte Contrapuncti*<sup>21</sup>. Una de las maneras de perseguir este ideal estético en el uso de los accidentales consiste en la aplicación personal de la música *ficta*. El instrumentista decide, dentro de los usos normativos, cuáles aplicar y en qué momento.

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two systems of staves. The first system (measures 60-64) and the second system (measures 65-68) each contain five staves: Bass (B), Alto (C), Alto II (AII), Tenor (T), and Lute tablature (C, AII, T). The vocal parts (B, C, AII, T) have lyrics underneath. The lute tablature parts (C, AII, T) show rhythmic patterns and accidentals. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'ri - - - a, tri - - - bu - sa - - - - - ri - a, ne - - - - - ces -'.

Ejemplo 9: Morales<sup>22</sup> – Fuenllana, Verbum iniquum et dolosum (c. 60 – 68)

En este sorprendente ejemplo Fuenllana muestra cómo la aplicación de los accidentales no es en absoluto unívoca. El tañedor escoge resolver por tono entero algunas de las cláusulas de este motete de Morales (*Altus I*, c. 60; *Cantus* c. 66; *Cantus* c. 68) y por semitono algunas otras (*Cantus* c. 60-61; *Tenor* c. 61-62; *Cantus* c. 66-67; *Tenor* c. 67-68). La «cadencia de soprano» del *Tenor* en el compás 64 no puede alterarse por la concordancia con el [fa natural 3] del *Cantus* en el segundo tiempo del mismo compás.

<sup>21</sup> «Esta es la octava y última regla: que en todo contrapunto la variedad sea buscada cuidadosamente. Efectivamente, como dice Horacio en su *Poética*, “es aburrido el citarista que pulsa siempre la misma cuerda” [...]. Qualquer compositor o cantante de óptimo ingenio saba obtener esta variedad, componiendo o discantando ahora en una medida, ahora en otra, ahora con una cadencia, ahora con otra, ahora con una proporción, ahora con otra, ahora con un intervalo melódico, ahora con otro, ahora con síncoas, ahora sin, ahora con disminuciones, ahora con valores enteros, o componiendo o cantando». Johannes Tinctoris. *Liber de Arte Contrapuncti* (1477). III.8 [155].

<sup>22</sup> Existen múltiples fuentes por lo que respecta a este motete. Véase Rees, Owen y Nelson, Bernadette (editores). *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

### 4.3 Sonoridades finales e intermedias con tercera mayor

Un último uso por *Causa pulchritudinis* del que hablaremos en esta comunicación es el de las sonoridades finales e intermedias con tercera mayor dentro de un contexto modal «menor». Es este un recurso habitual de la sonoridad del siglo XVI que usan prolíficamente los tañedores.

The image shows a musical score for four staves, labeled Ti I, Ti II, A, and T. The music is in a minor key (one flat) and common time. The lyrics are 'can - sa - rí - a; mas'. The score is numbered 21 at the beginning. The Ti I staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Ti II staff has a treble clef and a key signature of one flat. The A staff has a treble clef and a key signature of one flat. The T staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of two measures. The first measure contains the lyrics 'can - sa - rí - a; mas'. The second measure contains the lyrics 'a; mas'.

Ejemplo 10: F. Guerrero<sup>23</sup> – E. Daza<sup>24</sup>, Adiós, verde ribera y pradería (c. 21-22)

El ejemplo 10 no requiere una gran explicación. El vihuelista decide «mayorizar» la tercera en este fin de sección intermedia. Por último, destacar que así como en las cadencias intermedias el porcentaje de sonoridades con tercera mayor es elevado, prácticamente no encontramos sonoridades finales con tercera en que esta no se eleve por semitono.

## 5. CAMPOS ABIERTOS A LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación no está cerrada. Se trata de un *work in progress* que culminará en nuestra tesis doctoral, de próxima lectura. Pero podemos avanzar algunas líneas de investigación que, si bien no podrán ser resueltas completamente en nuestra tesis, en el futuro creemos indispensables para completar nuestra línea de trabajo. Algunas de ellas ya se perfilan como tema de postdoctorado:

<sup>23</sup> Guerrero, Francisco. *Canciones y villanescas espirituales*. Venecia, 1589.

<sup>24</sup> Daza, Esteban. *Libro de música en cifras para Vibuela, intitulado el Parnaso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576.

a) El uso de la música *ficta* con fines retóricos: ¿Existe alguna relación entre la aplicación de los accidentales y la semántica textual, tal como sugiere Juan Bermudo<sup>25</sup>?

b) La posibles diferencias en la aplicación de los accidentales entre el repertorio sacro y profano. Y en la música sacra, entre la misa y el motete. ¿Se permiten más libertades los tañedores en un género u otro? ¿Es más abundante el uso de accidentales en el motete como «género experimental» y menos en la misa, por ejemplo? El estado actual de nuestra investigación muestra algunos indicios al respecto, pero estos en absoluto son concluyentes. Los tañedores, según nuestras observaciones, serían más escrupulosos en la misa y más parcos en la música profana. El motete, en cambio, sería el género donde actuarían con más libertad e imaginación. Pero, repetimos, en ningún caso esta afirmación puede ser tomada como definitiva sino solo como una aproximación a la respuesta.

c) ¿Avanzan algunos autores, como por ejemplo Enríquez de Valderrábano, hacia un cierto estilo cromático, como parece sugerir alguna de sus adaptaciones?

d) ¿Existe un «estilo personal» en la aplicación de la música *ficta*? ¿Hay diferencias remarcables entre los distintos tañedores?

e) De la misma manera, ¿pueden apreciarse diferencias remarcables en los usos por parte de instrumentistas de diferentes naciones y períodos?

f) ¿Qué grado de aplicabilidad tienen los usos instrumentales sobre la edición e interpretación de polifonía vocal? ¿Las interpretaciones actuales son demasiado «modales»?

g) Finalmente y siguiendo la pregunta anterior, ¿podría establecerse una aplicación de la música *ficta* siguiendo el «estilo» de un determinado autor, tiempo o nación?

No podremos dar una respuesta lo bastante razonable a todas estas cuestiones hasta que no hayamos analizado concienzudamente todo el repertorio instrumental. O, lo que es lo mismo, hasta que no se hayan contrastado todas las adaptaciones vocales disponibles. Este trabajo, como es de suponer, es de una envergadura enorme y, además, una vez concluido tampoco podrá, con toda probabilidad, resolver todos los interrogantes que puedan plantearse al respecto de este fascinante aspecto de la polifonía renacentista.

A pesar de ello, sospechamos que más allá de la «legalidad» de los usos (cuestión de la que siempre se ha dudado en relación a las adaptaciones instrumentales), existe un campo enormemente fecundo en el estudio de la creatividad y originalidad individuales de los tañedores, y es posible que sea esa la dirección que tome la musicología en el futuro, por lo que al estudio de la música *ficta* se refiere.

<sup>25</sup> «El ultimo aviso sea, que todo lo que dize la letra, que con el canto se puede contrahazer: se contrahaga en la composicion. Componiendo Clamavit Iesus voce magna, ha de subir donde dize voce magna: martha vocavit sororem suam silentio, donde dize silentio, ha de abaxar tanto el canto, que apenas se oyga. Descendit ad inferos, abaxar: ascendit ad celum, subir. Tambien si fuere una palabra triste deve poner un bemol». Bermudo, Juan. *Declaración...*, fol. cxxv<sup>r</sup>.

## 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.6v, 2. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

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

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

#### CAPÍTULO 5

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

#### CAPÍTULO 11

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

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

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

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

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

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

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

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

#### CAPÍTULO 13

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

