

---

AÑOS ROMANOS  
EN LA FORMACIÓN TEÓRICO-MUSICAL  
DE FRANCISCO SALINAS

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ  
(Lyon)

**E**L NOMBRE de Salinas (1513-1590) es bien conocido de todos, al menos de los no especialistas en teoría musical del Renacimiento, gracias a la famosa oda de fray Luis de León escrita en honor a su amistad:

El aire se serena,  
Y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
La música extremada  
Por vuestra sabia mano gobernada.

Sin embargo, no está de más recordar su merecida fama entre sus contemporáneos como uno de los organistas más notables del momento y también como el más ilustre profesor de música de la Universidad de Salamanca<sup>1</sup>. Por su virtuosismo en el órgano mereció el apelativo de

1. Entre los trabajos dedicados a Francisco Salinas podemos destacar: Ricardo Espinosa Maeso, «El abad Francisco Salinas, organista de la Catedral de León», *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), págs. 186-193; José María Álvarez Pérez, «El organista Francisco Salinas. Nuevos datos a su biografía», *Anuario Musical*, 18 (1963), págs. 21-37; Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven: Yale

*príncipe de la música*, según leemos en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, en donde Salinas es considerado también el más docto varón en música especulativa<sup>2</sup>. Antonio Eximeno en su *Don Lazarillo Vizcardi* le dedica un encendido elogio llamándolo *honor de la nación*<sup>3</sup>.

De su labor como catedrático de música desde 1567 hasta su jubilación en 1587, además de los datos recogidos en el libro de claustros de la Universidad, nos ha quedado un monumento de teoría musical del Renacimiento: *De musica libri septem* (*Los siete libros sobre música*), publicado en Salamanca en 1577, en los que recoge todo el saber teórico sobre la música desde la Antigüedad hasta el siglo XVI<sup>4</sup>. Sin embargo, la dificultad de la materia tratada y quizá el uso del latín, en un momento en que la mayoría escribe ya en lengua vernácula, hizo que esta obra no haya sido reconocida en su justo valor. Diez años antes de la publicación del *De musica* ya había comenzado la redacción de una obra teórica en tres libros de la que sólo se ha conservado el tercero: *Musices liber tertius*, fechado en Burgos en 1566 y que no llegó a publicarse entonces<sup>5</sup>.

Un aspecto sorprendente y original del tratado de Salinas es que recoge una gran cantidad de melodías de canciones y danzas populares, castellanas e italianas, que sin duda aprendió de memoria al oír las cantar en los lugares por donde pasó.

Además del valor científico del *De musica libri septem*, las circunstancias y la trayectoria vital de Francisco Salinas le hacen aún más digno de admiración y reconocimiento. Por ello, vamos a comenzar presentando una breve semblanza.

---

University Press, 1985; Paloma Otaola, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Pamplona: Newbook ediciones, 1997.

2. Vicente Espinel, *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1618, ed. Samuel Gili Gaya, Madrid: Espasa-Calpe, 1951, pág. 162.

3. Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, vol. I, Madrid: Rivadeneyra, 1872-1873.

4. Para un conocimiento detallado de la teoría musical de Salinas ver P. Otaola, *El humanismo musical*.

5. Este libro se conservaba manuscrito en la Biblioteca Nacional y ha sido editado por Javier Goldáraz Gaínza y traducido por Antonio Moreno en 1993: Francisco Salinas, *Musices liber tertius*, eds. José Javier Goldáraz Gaínza & Antonio Moreno, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1993.

## I. BREVE RECUERDO BIOGRÁFICO

### I.1. *Infancia y juventud*

Poco sabemos de la vida de Francisco Salinas salvo los datos autobiográficos que él mismo nos ha dejado en el prólogo a los *Siete libros sobre música*. En dicho prólogo, Salinas cuenta los hechos más significativos de su vida en orden cronológico, pero sin precisar fechas. Por ello, la cronología de algunos eventos como su primer viaje a Salamanca, el traslado a Santiago de Compostela, su viaje a Italia y su regreso a España, es sólo aproximada. Algo parecido sucede con algunos de los personajes mencionados por Salinas. Al no indicar de modo preciso el nombre propio de la persona sino el cargo o función, no siempre se ha podido identificarla de modo exacto.

Natural de Burgos (1513), según declara él mismo en el título de su obra *Francisci Salinae Burgensis*, y en el prólogo, vivió en esta ciudad su infancia y adolescencia hasta que se trasladó a Salamanca para cursar estudios universitarios<sup>6</sup>. De esta primera época de su vida es interesante señalar que se quedó ciego probablemente a los pocos meses de nacer, durante el periodo de lactancia<sup>7</sup>. Esta circunstancia y quizá una cierta inclinación natural del pequeño Salinas, movieron a sus progenitores a darle una educación musical, pensando que de esta manera podría ganarse dignamente la vida, como así fue<sup>8</sup>.

Gracias a su espíritu despierto y una inteligencia bien dotada, Salinas aprovechó la primera oportunidad para aprender latín. La ocasión se presentó, según cuenta él mismo, cuando una joven que había decidido hacerse religiosa vino durante una temporada a su casa para que el joven Salinas le enseñara canto y órgano. A modo de intercambio le pidió que le enseñara el latín, lengua en la que adquirirá un dominio extraordinario, así como un gran conocimiento de la civilización y la cultura grecolatina.

Cuando era niño, vino a mi patria una mujer de noble linaje y, para hacerse religiosa, quiso aprender a tocar el órgano. Como ella sabía muy

6. *Siete libros sobre música*, Salamanca, 1577, traducción española por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983, pág. 25.

7. *Siete libros sobre música*, pág. 24.

8. *Siete libros sobre música*, pág. 24.

bien el latín y vivía en nuestra casa, me enseñó gramática a la vez que yo le daba lecciones de órgano<sup>9</sup>.

Más tarde (sin poder precisar el año), Salinas pidió permiso a sus padres para trasladarse a Salamanca. En esta Universidad cursó, según dice él mismo, Artes Liberales, profundizando en el estudio del griego y de la filosofía. Palisca sugiere que Salinas pudo haber sido alumno del helenista Hernán Nuñez profesor de griego y retórica entre 1523 y 1548<sup>10</sup>. En la Facultad de Artes, además de las materias propias del *Trivium* y *Quadrivium* se estudiaba también la filosofía natural y la filosofía moral, ambas a partir de los textos de Aristóteles. La influencia de la filosofía aristotélica en Salinas se observa claramente en la noción de ciencia desarrollada en los *Siete libros sobre música*.

En 1537, debido a la falta de medios económicos para proseguir sus estudios, Salinas abandonó Salamanca en busca de un empleo para ganarse la vida. Su primer puesto de trabajo fue al servicio de don Pedro Gómez Sarmiento de Salinas, arzobispo de Compostela y Capellán mayor de Carlos V<sup>11</sup>. Salinas permaneció en Compostela al servicio del arzobispo y le acompañó a Roma cuando fue nombrado cardenal por el papa Pablo III, el 18 de octubre de 1538, con el título de los Doce Apóstoles. El cardenal Sarmiento permaneció en Roma hasta su muerte en 1541.

## 1.2. *Viaje a Italia: Florencia, Roma, Nápoles*

A partir de 1538, por tanto, comienza la época italiana de Salinas, período que duró unos 20 años, principalmente en Roma, pero también viajó por diferentes ciudades de Italia, concretamente Milán, Florencia y Nápoles, aunque de su estancia en estas ciudades sólo tenemos vagas referencias. Estos largos años en suelo italiano serán muy provechosos para su labor científica, gracias tanto a la protección de cardenales y otras personalidades influyentes en el Vaticano, como a la de los virreyes de Nápoles:

9. *Siete libros sobre música*, pág. 25.

10. Claude V. Palisca, «Francisco Salinas et l'humanisme italien», en *Musique et humanisme à la Renaissance*, París: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993, pág. 38. Véase José López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1973, págs. 59-73.

11. J. M. Álvarez Pérez, «El organista Francisco Salinas», pág. 22.

don Pedro de Toledo (1532-1553) y don Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba (1553-1558).

Salinas llega a Roma bajo el pontificado de Pablo III que se extiende hasta 1549. No tenemos noticias de si tuvo alguna relación directa o indirecta con los Papas que sucedieron a Pablo III: Julio III y Marcelo II. El sucesor de este último, Pablo IV, sabemos que ratificó los beneficios y prebendas otorgados a Salinas por Pablo III<sup>12</sup>.

La única referencia de Salinas a Milán es un breve comentario acerca de la pervivencia del canto ambrosiano en esta ciudad<sup>13</sup>. En cuanto a Florencia, el músico de Burgos hace alusión al órgano del convento de los dominicos Santa Maria Novella<sup>14</sup>. Como luego veremos, los músicos humanistas intentaron resucitar el género enarmónico del sistema musical griego, fabricando instrumentos capaces de reproducir intervalos más pequeños que el semitono. El órgano de Santa Maria Novella, según Salinas, poseía un tercer teclado con el que era posible dividir el semitono en dos intervalos más pequeños o *diesis*. De sus afirmaciones se desprende que no sólo conocía la existencia de este órgano sino que él mismo lo había «oído y tocado muchas veces»<sup>15</sup>.

En Roma, Salinas permaneció al servicio del Cardenal Sarmiento hasta su muerte en 1541, después de lo cual, no regresó inmediatamente a España. Probablemente permaneció bajo la protección de otros cardenales. Salinas menciona al cardenal Rodolfo Pío del Carpo (1500-1564) y al cardenal de Burgos, quienes le procuraron copias de manuscritos griegos<sup>16</sup>.

Como la mención al cardenal de Burgos no va acompañada de fecha, dos cardenales pueden haber sido los protectores de Salinas en Roma. En primer lugar, Juan Álvarez de Toledo (Toledo 1488-Roma 1557), de la familia de Alba. En algunos documentos aparece como fray Juan Álvarez de Toledo ya que era dominico. Profesor de filosofía y teología en la Universidad de Salamanca, pero antes de que llegara allí Salinas, pues fue nombrado obispo de Córdoba en 1522. De aquí pasó a Burgos como arzobispo en 1537 siendo nombrado cardenal por Pablo III en 1538, el mismo año que Pedro Sarmiento. En Roma recibió el título de Santa Maria in Portico. Mientras estuvo en Italia recibió otros títulos y cargos: arzobispo de Santiago de Compostela en 1550, obispo de Albano en 1553, de Frascati

12. J. M. Álvarez Pérez, «El organista Francisco Salinas», pág. 23.

13. *Siete libros sobre música*, pág. 24.

14. *Siete libros sobre música*, pág. 404.

15. *Siete libros sobre música*, pág. 404.

16. *Siete libros sobre música*, pág. 26.

en 1555 y finalmente de Porto y Santa Rufina, en 1557. Es interesante señalar que en estas tres últimas sedes sucedió cada vez a Rodolfo Pío del Carpo con quien seguramente mantenía una buena relación. Conocido como el «cardenal de Toledo», muere en Roma el 20 de septiembre de 1557, siendo enterrado en España en el panteón familiar. Juan Álvarez de Toledo, como es bien sabido, fue un gran Mecenas tanto en España como en Italia, apoyando la construcción del Convento de San Esteban en Salamanca o la iglesia de San Lorenzo in Fonte en Roma, construida a expensas del cardenal<sup>17</sup>.

Otra identidad posible, probablemente la más acertada, para el cardenal de Burgos protector de Salinas es la de Francisco de Mendoza y Bobadilla (en algunos documentos «de Bobadilla y Mendoza» 1508-1566). Gran humanista, estudió en Alcalá y Salamanca. Doctor en Teología y Letras y más tarde catedrático en Evora y Coimbra. Siendo obispo de Coria (1535-1550) fue nombrado cardenal por Pablo III en 1544. Permaneció en Roma unos años (1544-1550?) hasta que fue nombrado arzobispo de Burgos en 1550 sucediendo a Juan Álvarez de Toledo. Francisco de Mendoza ocupó este cargo hasta su muerte en 1566, cuando se dirigía a Valencia donde había sido nombrado arzobispo<sup>18</sup>. Como hemos mencionado, fue una de las grandes figuras del humanismo español. De extraordinaria cultura, poseía una gran biblioteca privada, de la que cedió una buena cantidad de libros a Felipe II que luego pasaron a la biblioteca del Escorial.

Entre los músicos con quien Salinas tuvo contacto en Roma podemos citar a Francesco da Milano, compositor y virtuoso laudista quien tras haber permanecido largos años al servicio del duque Francisco de Gonzaga en Mantua, se trasladó a Roma hacia 1530. Durante unos años sirvió en la

17. Para J. M. Álvarez Pérez, «El organista Francisco Salinas», es Juan Álvarez de Toledo el famoso arzobispo o cardenal de Burgos del que habla Salinas.

18. Según Palisca, éste es el cardinal que procuró a Salinas copias de manuscritos y era su protector. Los cuatro cardenales, Sarmiento, del Carpo, Álvarez de Toledo y Francisco de Mendoza estaban presentes en el cónclave que eligió Papa a Julio III en 1550. En esta fecha Álvarez de Toledo era arzobispo de Burgos y Francisco de Mendoza, obispo de Coria. Cinco años más tarde se volvieron a reunir para el cónclave que eligió Papa a Marcelo II en 1555. En esta ocasión Álvarez de Toledo aparece como obispo de Albano y el arzobispo de Burgos es Mendoza. Pío del Carpo es obispo de Frascati. El pontificado de Marcelo II duró únicamente 21 días por lo que de nuevo se reunieron los cardenales en cónclave en mayo de 1555. De este cónclave salió elegido Pablo IV. En el próximo cónclave que tendrá lugar de septiembre a diciembre de 1559, no participaron ninguno de nuestros cardenales. Del Carpo no sabemos por qué razones no participó. Álvarez de Toledo había fallecido (1557) y Francisco de Mendoza tampoco asistió al cónclave que eligió a Pío IV.

corte del cardenal Hipólito de Médicis y a continuación pasó a formar parte de la capilla papal desde 1535 hasta su muerte en 1543. Salinas declara haberle oído tocar delante de Pablo III:

Sobre este tenor oí una vez tocar delante del Papa Pablo III a Francisco de Milán, que fue probablemente el mejor laudista de su tiempo, y muy conocido mío<sup>19</sup>.

En Roma conoció también al flamenco Orlando de Lasso, uno de los mas grandes compositores del siglo XVI, a quien también tuvo ocasión de tratar en Nápoles<sup>20</sup>.

El otro músico, elogiado por Salinas y con quien tuvo contacto en el entorno de la capilla musical de Pablo III es el español Bartolomé Escobedo, que permaneció en Roma unos años como cantor de la Capilla Sixtina. Durante su estancia en Italia fue nombrado árbitro junto con el flamenco Ghiselin Danckerts en la famosa disputa entre el italiano Nicola Vicentino y el portugués Vicente Lusitano que tuvo lugar en Roma en 1551. El tema del debate era el papel y la interpretación de los antiguos géneros griegos en la composición musical. Los dos cantores de la capilla papal votaron en favor de Lusitano. Escobedo, considerado por Salinas como un gran amigo, con el que discutía frecuentemente de cuestiones de teoría musical, fue quien le dio a conocer la obra de uno de los grandes teóricos italianos del momento, Ludovico Fogliano, de quien luego hablaremos<sup>21</sup>.

Su contacto con Nápoles comenzó probablemente a partir del título honorífico de Abad comendatorio de San Pancracio de Rocca Scalegna, localidad cerca de Nápoles, en la diócesis de Chieti que entonces pertenecía al reino de Nápoles. Este título con el que firma todas sus obras, le fue conferido por el papa Pablo III (1544), por recomendación del virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo<sup>22</sup>.

*Francisci Salinas abbatis Sancti Pancratii musices liber tertius*  
*Francisci Salinae burgensis abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna*  
*in regno Neapolitano [...]*

19. *Siete libros sobre música*, pág. 597.

20. *Siete libros sobre música*, pág. 567.

21. *Siete libros sobre música*, pág. 400.

22. J. M. Álvarez Pérez, «El organista Francisco Salinas», pág. 23, declara que le ha sido imposible encontrar la bula de la concesión. Si aparecen, sin embargo las bula de los Papas siguientes ratificando los beneficios establecidos por Pablo III.

Pablo III le concedió otros beneficios y pensiones, recogidos por Álvarez Pérez, según documentos que se encuentran en el Archivo Vaticano. En una bula concedida por Pablo IV (1555) se ratifican los beneficios concedidos por Pablo III en 1544.

En 1553 fue nombrado organista de la capilla musical de don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, que fue virrey de Nápoles entre 1553 y 1558. En esta época (1555) era maestro de capilla el famoso compositor español Diego Ortiz, conocido sobre todo por la publicación de su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violines* (Roma, 1553).

### I.3. *De nuevo en España*

Tras la muerte de dos cardenales y del virrey de Nápoles, declara Salinas, decidió regresar a España, por lo que suponemos que se quedó sin protectores en Italia. Nuestro autor no menciona el nombre de los dos cardenales, pero de los que sabemos tuvieron relación con Salinas sólo puede referirse a Pedro de Sarmiento (†1541) y a Juan Álvarez de Toledo (†1557). Rodolfo Pío del Carpo falleció en 1564 y Francisco de Mendoza y Bobadilla en 1566. En esta época Salinas ya se encontraba en España. El virrey de Nápoles debe ser don Pedro de Toledo, fallecido en Florencia en 1552.

Además había perdido tres hermanos suyos en el cerco de Metz en 1552, por lo que entristecido y un tanto abatido, decidió regresar a España, probablemente en 1558, tras 20 años de estancia en Italia.

En enero de 1559 fue contratado como organista de la catedral de Sigüenza. Durante los años de estancia en Sigüenza acompañó como organista a la emperatriz Isabel de Valois en algunos de sus viajes. En 1563 se traslada a León para ocupar el puesto de organista de la catedral que había quedado vacante. Salinas permaneció en León hasta 1567, año en el que obtuvo la cátedra de música de la Universidad de Salamanca, siendo nombrado Maestro en Artes en 1569<sup>23</sup>.

De esta época de profesor universitario data su amistad con fray Luis de León que había obtenido la cátedra de teología y filosofía en 1561.

23. No deja de ser curioso que el manuscrito *Musices liber tertius* esté fechado en Burgos en 1566, ya que en esa época Salinas era organista en León. Por otro lado, la fecha coincide con el fallecimiento del arzobispo de Burgos, Francisco de Mendoza y Bobadilla.



En 1587, a los 73 años, pidió la jubilación, encontrándose ya muy enfermo. Aunque dejó la docencia, siguió trabajando como organista de la Universidad. El 13 de enero de 1590 se apaga en Salamanca uno de los más brillantes músicos y teóricos españoles.

## II. EL CONTEXTO RENACENTISTA

### II.1. *Contacto con el humanismo italiano*

El contacto con el Renacimiento y el humanismo italiano, sobre todo en Roma en el entorno de Pablo III, fue decisivo en su trayectoria musical y científica. Al llegar a la ciudad eterna se dio cuenta de su propia ignorancia en contraste con el ambiente cultural e intelectual que reinaba entonces, como confiesa él mismo:

Tratando con tantos eruditos como siempre hay, me llené de vergüenza al darme cuenta de que no sabía nada del arte que profesaba, ni tampoco podía presentar en público cuanto yo había aprendido<sup>24</sup>.

En Roma adquirió el convencimiento, tras leer la arquitectura de Vitrubio, de que los que se ejercitan en un arte manualmente sin estudiar la teoría, no pueden llegar a ningún resultado eficaz. Al mismo tiempo los que estudian sólo la teoría sin tener en cuenta la práctica «dan la impresión de que persiguen la sombra y no la realidad». Finalmente, los que conocen la teoría y la práctica, llegan a conseguir «gran autoridad en lo que propusieron»<sup>25</sup>.

El deseo, por tanto, de formarse en la teoría de la música le llevó a estudiar durante más de 23 años, según confiesa él mismo, los tratados griegos que se encontraban manuscritos en las bibliotecas más importantes de Italia<sup>26</sup>. También pudo conocer las obras de los teóricos italianos más famosos del Renacimiento.

La teoría musical griega había sido transmitida de modo fragmentario a través de textos latinos como las *Bodas de Filología y Mercurio* de Marciano Capella, las *Instituciones* de Casiodoro y sobre todo a través del

24. *Siete libros sobre música*, pág. 25.

25. *Siete libros sobre música*, pág. 25.

26. *Siete libros sobre música*, pág. 26.

*De institutione musica* de Boecio, obra utilizada como manual de texto para las explicaciones de la música teórica en la Universidad. Sin embargo, el clima intelectual que reinaba en Italia en el siglo xvi favoreció el acceso directo a los textos griegos.

Al mismo tiempo se produjo una gran labor de traducción al latín o al italiano que favoreció su conocimiento y difusión entre los teóricos y músicos humanistas italianos. De finales del siglo xv son las traducciones de Giovanni Francesco Burana por encargo de Franchino Gaffurio y de Nicolo Leonicensis quien traduce los tres libros de la *Armónica* de Tolomeo en 1499; Carlo Valgulio publica una traducción del *De musica* de Plutarco en 1507; La primera traducción impresa de Tolomeo es la de Antonio Gogava en 1562.

Sin embargo, Salinas leyó y estudió las teorías de los autores griegos en su lengua original sin servirse de las traducciones existentes, como afirma él mismo: «que no habían sido traducidas al latín por otros, sino que las hemos tomado directamente de las propias fuentes griegas»<sup>27</sup>.

No deja de ser sorprendente cómo un hombre ciego pudo adquirir una cultura tan extensa y un conocimiento tan profundo de la teoría musical antigua y de los tratados musicales escritos por sus contemporáneos.

La aportación más importante de esta época a la trayectoria intelectual de Salinas fue el estudio de la teoría musical griega gracias a los manuscritos reunidos en las Bibliotecas italianas y de los que pudo procurarse algunas copias que se trajo consigo a su vuelta a España.

## II.2. *Teoría musical griega*

Salinas cita una gran cantidad de teóricos griegos que sin duda leyó y estudió mientras estuvo en Roma. Algunos de estos textos antiguos se encontraban manuscritos en la Biblioteca Vaticana o en Bibliotecas privadas. Entre los autores citados por Salinas aparecen los tres libros sobre la *Armónica* de Tolomeo, de la Biblioteca Vaticana y el *Comentario* de Porfirio, proporcionado por el cardenal del Carpo, de su biblioteca privada<sup>28</sup>; dos

27. «[...] non ab aliis in Latinum sermonem versas, sed ex ipsis graecis fontibus a nobis desumptas» (cap. I, 2<sup>a</sup>), *Musices liber tertius*, pág. 211.

28. Este manuscrito pertenecía a la biblioteca personal del Cardenal Rodolfo Pío del Carpo quien poseía una importante colección de manuscritos griegos. Véase C. V. Palisca, *Humanism*, pág. 29. Posteriormente esta biblioteca pasó a manos de Lorenzo Valla. Hoy se encuentra en la Biblioteca Estense de Módena, véase Antonio Moreno, «La teoría musical antigua en el Renacimiento español: Introducción al estudio de la tradición textual», en

libros de los *Elementos armónicos* de Aristoxeno, dos libros de Nicómaco de Gerasa; un libro de Baquio; los tres libros *Sobre la música* de Aristides Quintiliano; Además, Salinas cita en la exposición de la teoría armónica el tratado de Cleónides que en algunos códices aparece bajo el nombre de Euclides, los *Problemas musicales* y el libro VIII de la *Política* de Aristóteles y el *De musica* atribuido a Plutarco. De la *Armónica* de Brienio obtuvo una copia de un ejemplar que poseía el cardenal de Burgos, procedente de la Biblioteca de San Marcos en Venecia<sup>29</sup>. Es posible que el códice copiado gracias al cardenal de Burgos contuviera otros textos griegos, según sugiere Antonio Moreno; es decir todos los autores citados por Salinas: Aristoxeno, Nicómaco, Baquio, Aristides Quintiliano y Brienio. En la Biblioteca Nacional se conserva un manuscrito copiado en Venecia en 1544 por Cornelio Múrmuris de Nauplia a instancias de don Francisco de Mendoza y Bobadilla y que contiene todos los libros de música a que hace referencia Salinas<sup>30</sup>. Por otro lado, se sabe que durante su estancia en Italia en esta misma época formó un extensa y valiosa colección de códices griegos que luego pasaron a España<sup>31</sup>. En este contexto es probable que el cardenal de Burgos a que hace referencia Salinas, sea el de Mendoza.

Incluso para un hombre dotado de todas sus capacidades resulta asombroso la abundancia de fuentes griegas y latinas citadas en los *Siete libros*, cuanto más para un ciego desde niño. Su conocimiento de las fuentes es de primera mano, citando en la lengua original, mientras que muchos teóricos de la época lo hacen utilizando las traducciones latinas o italianas.

---

*Fuentes musicales en la península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril, 1996*, Lérida: Universidad, 2001, pág. 352.

29. Como ya hemos mencionado, para Palisca, el cardenal de Burgos que le proporcionó esta copia es Francisco de Mendoza y Bobadilla, nombrado cardenal por Pablo III en 1544. Francisco de Mendoza había sido también discípulo de Hernán Nuñez en Salamanca, véase C. V. Palisca, «Francisco Salinas», pág. 39. Véase J. López Rueda, *Helenistas españoles*, pág. 73.

30. En 1544 el cardenal de Burgos era Álvarez de Toledo, mientras que Francisco de Mendoza era obispo de Coria. Sólo a partir de 1550 es nombrado arzobispo de Burgos.

31. Es posible que en España Salinas tuviera acceso también a otros códices griegos; en concreto existe un códice escrito en el siglo XVI, conservado en El Escorial que contiene un buen repertorio de obras teóricas (Cleónides, Euclides, Nicómaco, Plutarco, Aristoxeno, Alipio, Gaudencio y Brienio). Este códice formaba parte de la colección griega de Felipe II que luego pasó a la Biblioteca de El Escorial. Existe también en El Escorial otra recopilación de musicógrafos griegos perteneciente a Hurtado de Mendoza y que pasó a la biblioteca del citado monasterio en 1575. Este códice incluye las obras de Aristides Quintiliano, Brienio, Cleonides, Euclides, Aristoxeno, Alipio, Gaudencio, Nicómaco, Tolomeo y Porfirio. Véase A. Moreno, «La teoría musical antigua», págs. 353-356.

Como él mismo dice ha bebido en las fuentes griegas y latinas, en los autores antiguos y en los modernos, aprovechando las verdades que nos han legado y haciéndose más cauto y prudente por los errores<sup>32</sup>.

En una época en la que no existía el método Braille, necesariamente hubo de disponer de un secretario que le leyera los textos y que escribiera por él. Sin embargo, Salinas no menciona su nombre. Edward Lowinsky ha sugerido que esta persona pudo ser el alemán Gaspar Stoquerus quien afirma ser discípulo de Salinas y a quien sirvió como asistente en la Universidad de Salamanca<sup>33</sup>. Kaspar Stocker era un teórico alemán, autor de un tratado prácticamente desconocido: *De musica verbali*. Una copia manuscrita de este tratado, procedente quizá de Salamanca, se encuentra en la Biblioteca Nacional<sup>34</sup>.

En este tratado, Stocker se presenta a sí mismo como discípulo de Salinas. Desgraciadamente ésta es la única mención de la relación entre el alemán y nuestro autor, además de que el nombre de Stoquerus figura como autor del primer poema en alabanza de Salinas impreso en el tratado: *Gaspari Stocheri Germani tetrastichon [...]*<sup>35</sup>.

Aun con la ayuda de un lector y de un amanuense llama la atención su espíritu crítico y su actitud científica, ya que no se limita a yuxtaponer los conocimientos con talante enciclopédico, sino que siempre hace una evaluación de lo que aportan las diferentes teorías al conjunto del saber teórico musical. Además cita sus fuentes de manera fidedigna, como ya hemos mencionado, en la lengua original, por libro y capítulo.

### II.3. Teóricos italianos

Durante su estancia en Italia, Salinas conoce y critica también las aportaciones de los teóricos italianos más sobresalientes en aquél momento: Franchino Gaffurio (1451-1522), maestro de capilla de la catedral de Milán; Ludovico Fogliano (1475-1542), cantor en la capilla Giulia de Roma y Gioseffo Zarlino (1517-1590), maestro de capilla de San Marcos en Venecia.

32. *Siete libros sobre música*, págs. 356-357.

33. Edward Lowinsky, «Gasparus Stoquerus and Francisco de Salinas», *Journal of the American Musicological Society*, 16 (1963), págs. 241-243.

34. Co. 6486. Véase E. Lowinsky, «Gasparus Stoquerus», pág. 242.

35. *De musica libri septem*, fol. 2v. No han sido traducidos los poemas en alabanza de Salinas en la edición española de Ismael Fernández de la Cuesta.

Franchino Gaffurio es el primer teórico italiano que podríamos calificar de humanista por su deseo de profundizar y estudiar la teoría musical antigua. Conocía los textos griegos gracias a las traducciones que por su deseo expreso habían realizado humanistas italianos: Los tres libros sobre la *Armónica* de Tolomeo traducidos por Nicolo Leonicensi; la obra de Aristides Quintiliano traducida por Francesco Burana. Salinas hace referencia a su *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, publicada en Milán en 1518. Aunque le dedica algunos elogios llamándole «profesor insigne de música teórica y práctica, por haber leído a muchos más autores que los restantes prácticos», le critica porque a pesar de haber leído muchos textos griegos a través de las traducciones, no los había comprendido bien<sup>36</sup>.

Otro teórico italiano estudiado y citado por Salinas es Ludovico Fogliano, autor de una *Musica theorica*, publicada en Venecia en 1529<sup>37</sup>. Fogliano presenta un sistema de afinación «nuevo», en comparación con el sistema pitagórico, en el que las terceras y las sextas son consonantes, no menos que la quinta y la octava. Salinas advierte a este propósito que aunque estas afirmaciones son ciertas, sin embargo, no son tan originales como pretende su autor, ya que se encuentran en el tratado de Tolomeo y también habían sido propuestas por Dídimo<sup>38</sup>. De todas maneras, afirma Salinas, aunque las teorías de Fogliano no sean originales lo que importa es que son ciertas y acordes a la verdad. Salinas le dedica un comentario elogioso ya que en todas sus especulaciones es el teórico que más se acerca a la verdad de la teoría armónica<sup>39</sup>.

El tercer teórico italiano al que hace referencia Salinas es Gioseffo Zarlino, autor de las *Istitutioni harmoniche*, publicado en Venecia en 1558<sup>40</sup>. Es el autor más elogiado por Salinas de quien nos dice que era «hombre muy versado en ambas partes de la música»<sup>41</sup>. Le critica algunos aspectos metodológicos de su obra, pero admite que es el que mejor ha entendido las teorías antiguas y aunque escribió en italiano da la impresión de conocer bien el latín y el griego. Salinas incluye en sus explicaciones de los diferentes temperamentos de tono medio, uno que también es descrito por Zarlino, aunque según el teórico español no lo toma de él<sup>42</sup>.

36. *Siete libros sobre música*, págs. 393-394.

37. Ludovico Fogliano, *Musica Theorica*, Venecia, 1529. Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional procedente de la biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli.

38. *Siete libros sobre música*, pág. 401.

39. *Siete libros sobre música*, pág. 404.

40. Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venecia, 1558.

41. *Siete libros sobre música*, pág. 405.

42. Nos referimos al temperamento que divide el coma en siete partes. *Siete libros sobre música*, pág. 298.

#### II.4. *Diseño de un instrumento perfecto*

Otro de los aspectos en los que Salinas es deudor de su pasaje por Italia y del contacto con los teóricos y músicos italianos es la concepción de un instrumento perfecto en el que poder ejecutar los tres géneros musicales: diatónico, cromático y enarmónico.

El redescubrimiento de los textos griegos y el interés por recuperar el saber antiguo sobre música suscitó en Italia el deseo de resucitar los géneros clásicos: diatónico, cromático y enarmónico, con el fin de otorgar a la música el esplendor que tenía en la antigüedad.

El sistema musical medieval, en vigor en el siglo xvi, era esencialmente diatónico. Progresivamente se habían creado las alteraciones o *musica ficta*, dando lugar a un sistema diatónico con algunos sonidos cromáticos: do<sup>##</sup>, mi<sup>ε</sup>, fa<sup>##</sup>, sol<sup>##</sup> (en algunos instrumentos la<sup>ε</sup>) y si<sup>ε</sup><sup>43</sup>.

El descubrimiento de los tres géneros griegos abría la posibilidad de cantar o tocar otros intervalos menores que el tono; no sólo el semitono mayor y menor sino también la *diesis* enarmónica (diferencia entre el semitono mayor y menor). Esto suponía un enriquecimiento del espectro sonoro, pero había que crear instrumentos capaces de reproducir estos microintervalos, en los que poder interpretar la música cromática y enarmónica<sup>44</sup>.

Por otro lado, los cinco sonidos alterados del sistema musical vigente se revelan insuficientes y desde finales del siglo xv se advierte entre los teóricos el deseo de ensanchar los límites armónicos de la escala musical.

Este concurso de circunstancias: un sistema musical estrecho que no satisfacía las exigencias de los teóricos ni de los compositores; el desarrollo de los instrumentos y de la música instrumental; el descubrimiento de los géneros griegos; todo ello llevará a plantearse la necesidad de concebir un sistema musical perfecto y de crear un instrumento perfecto en el que se puedan ejecutar todas las transposiciones posibles, dicho de otro modo obtener las seis voces en cada grado de la gama, así como los tres géneros: diatónico, cromático y enarmónico.

Intentos de concebir un sistema musical perfecto, llamado por los autores del siglo xv *mano perfecta*, que permita todas las transposiciones posibles, aparecen ya en Ramos de Pareja, entre otros, quien en su *Musica practica*,

43. Paloma Otaola, «Les *coniunctae* dans la théorie musicale au Moyen Age et à la Renaissance (1375-1555)», *Musurgia*, 5.1 (1998), págs. 53-69.

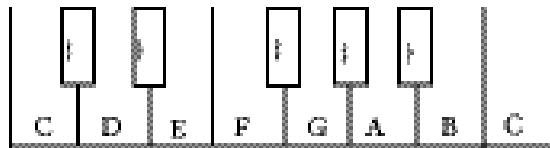
44. Paloma Otaola, «Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo xvi: Bermudo, Vicentino y Salinas», *Anuario Musical*, 49 (1994), págs. 127-157.

Bolonia, 1482, presenta un sistema perfecto en el que se integran los sonidos diatónicos y cromáticos<sup>45</sup>.

Pietro Aarón también presenta un *Trattato de la natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, publicado en Venecia en 1525, un sistema en el que en cada grado de la gama es posible obtener las seis voces del sistema hexacordal medieval: ut, re, mi, fa, sol, la<sup>46</sup>.

Así, la idea de perfección presente en el pensamiento musical renacentista desborda el marco teórico, extendiéndose al diseño de los instrumentos que serán clasificados en perfectos e imperfectos. Los instrumentos imperfectos son los convencionales de la época: monacordios, órganos y clavicordios, cuyo teclado se compone de teclas blancas y negras, pero que sólo pueden reproducir algunas alteraciones, como ya hemos mencionado: F<sup>##</sup> G<sup>##</sup> C<sup>##</sup> B<sup>E</sup> E<sup>E</sup>.

Además en estos instrumentos convencionales todas las consonancias están temperadas, dada la imposibilidad de afinarlos según las proporciones del sistema pitagórico o de la entonación justa.



Teclado normal

Uno de los primeros en concebir un instrumento perfecto capaz de reproducir los tres géneros antiguos: diatónico, cromático y enarmónico, es el teórico y compositor italiano Nicola Vicentino (1511-1576), conocido sobre todo por la publicación de un tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, publicado en Roma, 1555. La obra está dedicada al ilustrísimo y reverendísimo cardenal de Ferrara. En la dedicatoria su autor pone de relieve los muchos años de estudio que han hecho posible la aparición del tratado con muchos secretos que desde Pitágoras hasta hoy nadie ha visto en la práctica ni leído en la teórica<sup>47</sup>.

45. Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica*, Bolonia, 1482, traducción española por José Luis Moralejo, Madrid: Alpuerto, 1977, pág. 53.

46. Pietro Aarón, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venecia: Bernardino de Vitali, 1525, cap. 26.

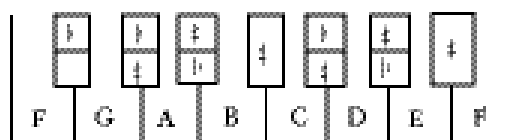
47. P. Otaola, «Instrumento perfecto», págs. 132-147.

Tras la explicación de la escala y de los intervalos concebidos por Vicentino, distintos de los usuales pitagóricos, en el último libro describe un instrumento de su invención el *archicembalo*. Se trata de un instrumento perfecto, ya que se pueden tocar todos los intervalos. Otra de las ventajas del *archicembalo* es que permite todas las transposiciones.

Vicentino da instrucciones detalladas para la construcción de este instrumento, provisto de dos teclados con tres órdenes (series) de teclas en cada uno, es decir seis órdenes de teclas en total. El primer orden se compone de las teclas blancas de los instrumentos convencionales. Corresponde al sistema natural diatónico. El segundo orden es el cromático formado por las teclas negras, habituales. El tercer orden completa el sistema cromático proporcionando los restantes semitonos que no figuran en los instrumentos habituales: D<sup>ε</sup>, D<sup>##</sup>, G<sup>ε</sup>, A<sup>##</sup>, B<sup># #</sup>, E<sup>##</sup>.

El segundo teclado está destinado al género enarmónico.

1<sup>er</sup> teclado



*Archicembalo*

Vicentino es consciente de la dificultad de afinar un instrumento semejante con tantas teclas. Para el primer teclado sugiere afinarlo de manera convencional y para el segundo propone dos sistemas de afinación. Sin embargo cuando se intenta afinar el *archicembalo* según los métodos de afinación propuestos por Vicentino no se llega a ningún resultado, como hemos mostrado en otro lugar<sup>48</sup>.

El *archicembalo* adquirió una gran popularidad. Según Vincenzo Galilei, Vicentino organizó conciertos de música cromática y enarmónica en las ciudades más importantes de Italia. El propio Salinas comenta que «no pocos músicos de gran renombre lo han tenido en alta estima y lo han usado habitualmente»<sup>49</sup>. Es probable que él mismo tuviera ocasión de escucharlo en alguno de estos conciertos o demostraciones. El caso es que el teórico español dirige severas críticas tanto al instrumento como al sistema armónico descrito por Vicentino, sin citar su nombre. Entre otras críticas,

48. P. Otaola, «Instrumento perfecto», págs. 132-147.

49. *Siete libros sobre música*, pág. 299.



Salinas le reprocha que sus consonancias más hieren el oído que crean una sensación agradable, como podemos leer en el siguiente texto:

Siempre lo he comprobado por la experiencia, cuantas veces he querido temperarlo según la teoría de este autor [Vicentino] he experimentado en las consonancias una imperfección tan grande que los oídos no lo podían soportar [...]. Como no sólo hería mis propios oídos sino los de todos, me di cuenta de que esta manera de temperar la rechazaba completamente la razón armónica<sup>50</sup>.

La idea de crear un instrumento perfecto la encontramos también en España, antes del regreso de Salinas, ya que la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo aparece en 1555, el mismo año que el libro de Vicentino. Bermudo incluye en sus explicaciones teóricas el diseño de un instrumento de teclado perfecto y de una vihuela de siete órdenes, también perfecta. Para este teórico la perfección consiste en poder tañer todos los tonos y semitonos, en una concepción cercana a la del moderno temperamento igual.

Estas mismas preocupaciones teóricas llevaron a nuestro autor a estudiar con profundidad el sistema natural armónico y los distintos temperamentos aplicables a los instrumentos. Como en el caso de Vicentino, el deseo de perfección musical y de restablecer los tres géneros: diatónico, cromático y enarmónico, se concretó en el diseño de un instrumento perfecto. Instrumento de teclado al que a veces se alude con el nombre de «órgano de Salinas»<sup>51</sup>.

Se ha escrito mucho sobre el órgano de Salinas y los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre las características técnicas de este instrumento<sup>52</sup>. Se sabe que Salinas había mandado construir un órgano en Salamanca, copia de un instrumento perfecto que había realizado en Roma. Vicente Espinel, contemporáneo de Salinas, afirma en la ya citada obra, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, que el príncipe de la música el abad Salinas había resucitado el género enarmónico en el instrumento de tecla que él

50. *Siete libros sobre música*, págs. 300-301.

51. Para una descripción breve del sistema armónico de Salinas ver mi artículo «Instrumento perfecto», págs. 148-157.

52. En la catedral vieja de Salamanca se conserva un órgano *realejo* de mediados del siglo XVI conocido bajo el nombre de órgano de Salinas. Es posible que Salinas tocara este órgano en las ocasiones previstas, pero no se trata del instrumento perfecto. Dámaso García Fraile, «El llamado órgano de Salinas», *Anuario Musical*, 49 (1994), págs. 47-73.

había mandado construir en Salamanca. El mismo Salinas en el capítulo VIII del libro III, dedicado al género enarmónico, afirma que muchos instrumentos de tecla están dispuestos según este género, concretamente el de Florencia y añade:

Pero tengo uno aquí en Salamanca que mandé fabricar en Roma, que es el más perfecto de todos. Aquí hay dos instrumentos, uno perfecto y otro imperfecto, como los normales, cuya comparación puede hacerse. En ambos se demuestran perfectísimamente los tres géneros de melodías, con máximo cuidado y diligencia<sup>53</sup>.

De la importancia que adquirió en el Renacimiento la instauración del género enarmónico manifiesta el testimonio de Salinas quien afirma que muchas composiciones están escritas en este género, mencionando la Misa de Juan Dumont llamada de tres bemoles. (En el género cromático del siglo XVI, como ya hemos mencionado, sólo existen dos bemoles: E<sup>b</sup> y B<sup>b</sup>).

Salinas identifica el género enarmónico como música de tres bemoles. En otros textos de la época se encuentran referencias a instrumentos de tres bemoles o con la posibilidad de ejecutar más alteraciones que las habituales. Bermudo en la *Declaración de instrumentos musicales* afirma la existencia de instrumentos de teclado en Flandes en los que es posible ejecutar los tres bemoles: E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup><sup>54</sup>. Según Goldáraz Gaínza, la primera referencia a un teclado con más de 12 notas por octava aparece en Italia<sup>55</sup>. El órgano de san Martín de Lucca tenía teclas diferentes para G<sup>##</sup> y A<sup>b</sup>, D<sup>##</sup> y E<sup>b</sup>.

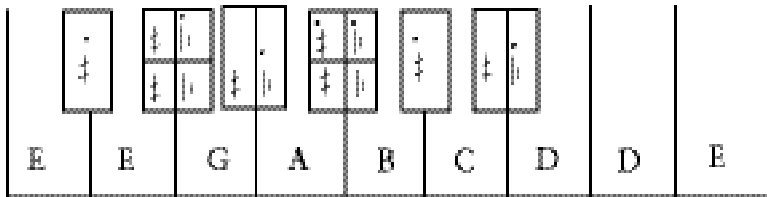
Los instrumentos aptos para interpretar el género enarmónico necesitan más teclas negras que las habituales. Por otro lado, el género enarmónico requiere un gran virtuosismo por parte del intérprete.

Salinas tenía en Salamanca, por tanto, dos tipos de órgano: uno convencional, para acompañar el coro o para tocar la música según el sistema musical en vigor: diatónico-cromático; el otro, perfecto, para tocar la música en género enarmónico (como en el caso del archicembalo de Nicola Vicentino) o para que todos los intervalos sean perfectos, no temperados.

53. *Siete libros sobre música*, pág. 238.

54. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Ossuna: Juan de León, 1555, fol. 104v. Véase Paloma Otaola, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel: Reichenberger, 2000, pág. 312.

55. José Javier Goldáraz Gaínza, *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid: Alianza, 1992, pág. 55.



Teclado enarmónico de Salinas

De su maestría con cualquiera de los dos instrumentos, el perfecto o el imperfecto, son testimonio estas palabras de Vicente Espinel: «Yo le vi tañer el instrumento de tecla que dejó en Salamanca, en el que hacía milagros con las manos»<sup>56</sup>.

Para Salinas, la perfección estriba no sólo en poder tocar los tres géneros de música, sino en reproducir todos los intervalos perfectos, es decir sin que tengan que sufrir modificaciones a la hora de afinar el instrumento. Para ello, se piensa que podría ser un teclado con 22 teclas por octava<sup>57</sup>.

Esta audacia es quizá lo que más llamará la atención de los teóricos posteriores del siglo XVII, como Giovanni Battista Doni quien inspirándose en el órgano de Salinas, propone un órgano con tres teclados el *abacus triharmonicus*, con 20 teclas por octava en su *Compendio del trattato de' generi, e de' modi*, Roma, 1635. También Mersenne en su *Harmonie universelle* concebirá su *parfait diapason* según el modelo de Salinas.

Algunos estudiosos consideran que es prácticamente imposible tocar un instrumento semejante, por lo que piensan que sólo tenía una utilidad especulativa o didáctica. Sin embargo, el teclado de Salinas, según una reconstrucción hipotética, resulta mucho más sencillo que el de Vicentino y sin embargo sabemos que el músico italiano daba conciertos de la música compuesta para el archicémbalo. Por otro lado, los testimonios del virtuosismo de Salinas tocando el órgano hacen referencia al género enarmónico.

### III. CONCLUSIÓN

El acceso a los textos griegos durante su estancia en Roma le permitió un profundo conocimiento de la teoría musical antigua que incorpora en su tratado *De musica libri septem*. Como ya ha puesto de relieve Palisca, Salinas fue el primer teórico en afirmar que los modos antiguos no eran

56. V. Espinel, *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, pág. 158.

57. P. Otaola, «Instrumento perfecto», pág. 156.

los mismos que los modos del canto litúrgico sistematizados durante la Edad Media y todavía en vigor en el siglo XVI<sup>58</sup>.

Entre los méritos de Francisco Salinas podemos citar también el de unir la teoría y la práctica, ya que tanto brilló en la música por sus excelentes dotes de organista como en la especulación teórica. En este sentido, la adopción de la epistemología aristotélica le permitió criticar y abandonar el sistema pitagórico por su falta de adecuación a la realidad y elaborar una ciencia musical, armónica y rítmica que une la razón y la experiencia, como él mismo declara en el título de la obra: *juxta sensus ac rationis iudicium*.

Hombre apreciado no sólo por sus excepcionales dotes musicales sino también por sus cualidades personales, aunque poco sepamos de su carácter y temperamento, como lo prueba el apoyo que supo ganarse de los grandes del momento: Papas, cardenales, personajes de la corte ... También supo ganarse la amistad y simpatía de los que le conocieron en Italia y en los ambientes universitarios de Salamanca, como fray Luis de León y Vicente Espinel, entre otros.

58. C. V. Palisca, «Francisco Salinas», págs. 37-38.