



Utilitas e iucunditas : la reforma del sistema rítmico y su carácter pedagógico en Francisco de Salinas

Nicolas Andlauer

► To cite this version:

Nicolas Andlauer. Utilitas e iucunditas : la reforma del sistema rítmico y su carácter pedagógico en Francisco de Salinas. lectureType_12. España. 2019. hal-03618211

HAL Id: hal-03618211

<https://hal.science/hal-03618211>

Submitted on 24 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Utilitas e iucunditas : la reforma del sistema rítmico y su carácter pedagógico en Francisco de Salinas

Nicolas Andlauer. Universidad de Salamanca, octubre 2019

En el marco de esta clase impartida por Amaya García Pérez, y que está dedicada a la notación blanca, nos ha parecido apropiado poner luz sobre la doctrina rítmica de Francisco de Salinas, ya que ésta es poco conocida, pero en mi sentido muy significativa del cambio ocurrido a finales del Renacimiento en la comprensión del ritmo musical (y al mismo tiempo en su simbolización gráfica), un cambio que Heinrich Bessler, musicólogo alemán del último siglo, había resumido en la idea de una dominación progresiva del “compás gradualmente acentuado” (*Akzentstufentakt*), y que otros ven en la paulatina difusión de una concepción vertical y tonal de la escritura musical. Eso lo vamos a evocar leyendo el texto de Salinas, pero también tomando en cuenta las condiciones muy peculiares de la escritura del tratado, cuya parte dedicada a la rítmica, o sea los tres últimos libros, es el resultado de un trabajo bastante tardío en la vida de Salinas.

En efecto, los primeros libros de *musica speculativa* copiados a mano en 1566, seguramente para la biblioteca del seminario de Burgos recién fundado por el cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla, así como los manuscritos que nos quedan de la fase preparativa a la edición de 1577, sólo tratan de armonía, y en ellos la división de la música que nos está presentada no es en dos partes, armonía y rítmica, como lo será en la versión final, sino que sigue la división más tradicional en tres partes, separando de la rítmica la parte dedicada a la métrica. Como se ve en las diferencias entre ambas versiones, manuscrita y editada, de los capítulos dedicados a la división de la música (I, 1-2), la inclusión de la métrica dentro de la doctrina rítmica, y de ésta última en el sistema del *ars musica* unificado por la teoría de las proporciones expuesta en el primer libro, aunque parezca la innovación teórica más obvia del tratado (por lo menos, la que el título de la obra presenta como la más importante), es una operación muy tardía en la vida del autor, y que podemos fechar entre los años 1570 y 1574. Podemos concluir que escribió el tratado de rítmica solo para la publicación de los siete libros, y que obedió en eso a las circunstancias de su docencia en Salamanca, que empezó en 1569.

Ahora bien, estos años fueron precisamente el periodo más difícil para los humanistas de obediencia erasmista que rodeaban a Salinas : Luis de León, el amigo más cercano de Salinas, quedó encarcelado por la Inquisición en Valladolid en estos años, bajo las acusaciones de los dominicos ; encarcelado también lo estuvo Juan Escribano, profesor de griego en la universidad, quien firmará dos poemas dedicatorios en la edición de 1577 ; Benito Arias Montano por su lado, quien estaba previsto para supervisar la edición del *De Musica* en la oficina de Plantino en Ámberes, sufrió las acusaciones anti-hebraístas de León de Castro, el que fue antiguamente maestro de Salinas en Salamanca. Pero también fue el período en el que se amplificó la edificación de colegios y seminarios bajo la impulsión del Concilio de Trento, en Salamanca como en el resto de la Europa católica, un período en el que estas instituciones iban construyéndose muy concretamente, y en el que se confirmó el poder que tenían al asumir esta misión los órdenes eclesiásticos que más fianza tenían de parte de la corona española y de la curia romana : jesuitas, dominicos, jerónimos, congregaciones con las que Salinas mantuvo contactos de manera estrecha a lo largo de su carrera.

Ahora bien, nos dice el mismo Salinas que esta secunda parte del *ars musica*, la rítmica, que tan tardivamente se había querido aclarar, es tan útil como la primera, la harmónica, pero aún más agradable de aprender.

QVatuor superioribus libris a nobis tractatum est de priore Musicae parte, quae ad Harmoniam spectat, et Harmonica nominatur; in cuius tractatione, non solum ea, quae ad ipsam Harmoniam, et ad singulas eius pertinent partes, luculenter et dilucide (ni fallor) explicata sunt: sed iacta etiam esse arbitror satis **fidelia fundamenta**, ad superstruendam alteram Musicae partem, quae ad Rhythmum attinet, a quo Rhythmica nuncupatur. Actum est enim in primo huius operis libro, **de numeris, et numerorum inter se collationibus**, ex quibus proportionibus oriuntur:

En los cuatro libros anteriores hemos tratado de la primera parte de la música referente a la armonía, y se llama armónica. En este tratado no solamente hemos explicado la propia armonía y cada una de sus partes, con claridad y sin ambigüedades, creo, sino que también hemos puesto los fundamentos sólidos para edificar la segunda parte de la música referente al ritmo, y se llama rítmica. Se trató en el primer libro de esta obra, de los números y de la comparación de los números entre sí, de la que nacen las proporciones, cuya doctrina no es menos necesaria para la rítmica que para la armónica. En

quarum doctrina vtrique Musicae parti non minus Rhythmicae, quam Harmonicae, necessaria est. Tribus autem libris qui sequuntur, de Rhythmica, quae non minoris vtilitatis, quam Harmonica, et maioris etiam iucunditatis esse reperitur, agendum est. (V, 1, p. 235)	los tres siguientes vamos a tratar de la rítmica que no es menos útil que la armónica y es ciertamente más agradable. (p. 409)
---	--

Porqué llevaría la rítmica más agrado, más *iucunditas* que la armonía ? En un cierto sentido, la bipartición del *ars musica* entre *harmonia* y *rhythmica* parece que se sustituye a otra división, la entre teórica y práctica, aunque oficialmente la bipartición harmónica-rítmica aún pertenezca solo a la *musica theórica* : en efecto, nos repite Salinas, después de san Agustín, que la rítmica especulativa supone la acción misma del cantar, del tocar, o del golpear regular de la mano para ser entendida y aprendida, una acción que se desarrolle en el tiempo, y permite así medir el movimiento sonoro. El papel concidido al ejemplo musical propiamente dicho en esta parte es por lo tanto enorme, en contrario de lo que es en la parte armónica : la demostración científica que el título mismo de la obra presenta como método principal de investigación y de exposición necesita aquí un desarrollo temporal que es la condición mínima de lo que se llama música “de verdad”, mientras la demostración armónica sólo se contentaba de la observación puntual de las proporciones armónicas, y se exponía a los ojos del lector con la ayuda de diagramas matemáticos, pero sin el uso de la notación musical. El “agrado” mayor que supone el estudio de la *rhythmica* al estar vinculado con la práctica musical misma significa así una perfección mayor del arte, que es ahora “en acto” en el sentido aristotélico, y no solo “en entelechía”.

Aún más, nos demuestra el uso de los tambores que podemos hacer música sin armonía, o sea sin diferenciar los sonidos por su agudeza o gravedad, y que por lo tanto la *rhythmica*, que es secundaria en la exposición, puede ser considerada primera ontológicamente, lo que los sucesores de Salinas entenderán cuando intercambiaran el orden de exposición de la ciencia (lo que podemos comprobar por ejemplo en las obras de Nicolas Bergier y de René Descartes). Este hecho era tan importante para los músicos humanistas antecedores de Salinas (como Heinrich Glareanus, Pontus de Tyard o Gioseffo Zarlino), que traían para evocarlos muchos argumentos lógicos, y se les añadían algunas leyendas antiguas u anécdotas modernas que pretendían averiguarlo : se traía la imagen aristotélica de una forma viril que se impone a la materia femenina para describir como el ritmo organizaba y ordenaba el sonido armónico ; se hablaba de un habitante de Taormina enloquecido que Pitágoras había vuelto a calmarse con el el ritmo espondáico; se evocaba la memoria del laudista italiano Francisco da Milano, y de los efectos maravillosos que producía su música sobre los oyentes ; se alababa a los pueblos salvajes o a los que “no saben nada de música”, y no obstante pueden inventar metros que persisten en la memoria de los oyentes y que se transmiten por generaciones sin el uso de la escritura. Por fin, el arte antiguo de la *ritmopoeia* lo ponían en la cima de las capacidades del músico perfecto, que tenía que ser músico y poeta a la vez, consistiendo este arte (la “gaya ciencia” de los trovadores) en la construcción de estructuras melódico-rítmicas que sean a la vez bien unificadas (o sea, “eurítmicas”) y bien diversificadas (variadas), y que produzcan en el oyente un agrado muy peculiar, una mezcla de familiaridad (porque se imponen sus temas a la memoria) y de novedad (porque siempre despiertan la mente sus variaciones inesperadas).

Pero porque (y para quién) tenía de repente que ser así de fácil y agradable el estudio del *ars musica* ? Porque, mientras Salinas había pasado treinta años a construir su teoría armónica, se puso de repente a los sesenta años de edad a añadir a su obra anterior tres libros más sobre la rítmica, dónde la práctica y el placer tanta importancia tenían? Será sólo para invitarnos a bailar después de haber reflexionado tan hondamente en la teoría de los intervalos y en las discusiones sobre el temperamento más perfecto? Es posible que todas las razones no sean tan agradables de escuchar, y si de baile se trataba, pues tendremos que reconocer que era un baile muy “al compás”, y por lo tanto muy similar al orden que seguían las tropas militares. El hecho pone de manifiesto que las tendencias observadas en el pasaje del renacimiento al barroco, y el papel del ritmo en esta evolución, mucho tiene que ver con la transformación cultural del continente europeo en el siglo XVI, y que el destino de la notación rítmica, que pasa de un sistema referencial de valores relativos a un sistema que supone una referencia estable y absoluta, está vinculado con motivos educativos en un

sentido muy amplio, incluyendo proyectos misioneros que coinciden, al menos por parte, con los ideales de las elites reformadoras de esta época.

1. La teoría del *tempus minimum* y sus consecuencias en el sistema notacional

Que el ritmo sea el otro nombre del orden, es una idea que los hombres del Renacimiento sacaban de las teorías pitagóricas y de las fuentes griegas vinculadas con ellas, principalmente de Platón y de Aristides Quintiliano :

	ῥυθμός	Salinas, V, 1, p. 235-236
Platon, <i>Lois</i> , II	τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμόν ὄνομα ἐστὶ	motus autem ordini Rhythmo nomen est
Aristide Quintilien, <i>Peri Mousikè</i> , XIII, 8-9	σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν σῶγκειμένων	constitutionem ex temporibus, certo dispositis ordine

El *rhythmus* sería según los griegos el poder de ordenar los movimientos, dice Plato, o los tiempos, dice Aristides. Se refiere aquí este último al *kronos protos* de la tradición de Aristóxeno de Tarenta, concebido como unidad matemática, según la homofonía clásica entre ῥυθμός (el ritmo) y ἄρυθμον (el número), una homofonía que el término común latín de *numerus* no conseguía a restituir (Salinas, V, 1, p. 235). Esa dimensión numérica del *tempus* es muy importante, pues constituye el término común entre los objetos de la armónica y los de la rítmica :

Dicimus etiam tempora, quae in sonis metiuntur aures, vt numeros se habere, et sonum pauciora tempora in sui prolatione consumentem, ad eum, qui plura consumit, sic in rhythmica comparari, vt in harmonica sonus acutus, qui numeris in minoribus reperitur, ad grauem, qui maiores habet numeros, comparatur. (V, 6, p. 245)	Decimos también que los tiempos que miden los oídos en los sonidos son como los números, y que el sonido que dura menos tiempo, respecto al que dura más, tiene la misma relación en la rítmica que, en la armónica, el sonido agudo, que se da en los números menores, respecto al grave, que se da en los mayores. (p. 425)
---	---

La triple equivalencia entre unidad aritmética, tiempo rítmico y sonido armónico constituye para Salinas la base del sistema especulativo que propone en su tratado de 1577, que trata establecer una *concordia*, una *convenientia* o un parentesco (*cognatio*) entre las dos partes de la ciencia musical, según el imperativo descriptivo heredado de los maestros de la lógica del Renacimiento, Rodolfo Agricola y Petrus Ramus ; y encuentra precisamente una equivalencia de este tipo en la tradición aristoxénica que descubre en los tratados de Aristides Quintiliano y de san Agustín. Más aún, en esta división de las tareas, parece que el ritmo no tenga por qué tener el segundo papel ; y por cierto, los antiguos otorgaban al ritmo el poder realmente espiritual de informar la materia armónica :

Est enim quod prouenit ex Harmonia aptissimum vocum temperamentum, quod ἡρμοσμένον Graeci vocant ; veluti plenum modulationis corpus ex ordinata sonorum, atque interuallorum dispositione consistens. In quo melos quidem exerceri potest : veruntamen nisi Rhythmus accedat, informe et sine anima merito dicatur. (V, 2, p. 238)	Lo que proviene de la armonía es sumamente apto para temperar las voces. Esto se llama en griego ἡρμοσμένον, esto es, como un cuerpo lleno de modulación que consiste en la ordenada disposición de los sonidos y de los intervalos. En el puede ejercerse la melodía, pero si no está presente el ritmo puede considerarse con razón como informe y sin alma. (p. 414)
---	---

El poder formal del ritmo se realiza concretamente en una *collatio temporibus*, una sistematización de los tiempos que da *forma* a una serie de objetos mínimos llamados *pedes*, según la definición canónica dada por Efestión :

Ac scire oportet has temporum collationes ab antiquis, quoniam in motibus fiunt, pedes appellatas fuisse; pes enim motum significat, sonis et syllabis attributum : nam sonus videtur aliquando celerius absolui, et aliquando tardius. Est autem pes certa sonorum constitutio, temporibus ac numero variata. Sic enim Graece definit Hephestio. (V, 6, p. 245)	Conviene saber, además, que estos tiempos así relacionados, por realizarse en movimiento, los antiguos los llamaron pies. El pie indica movimiento atribuido a las sílabas y a los sonidos, pues el sonido parece que a veces se realiza con más lentitud, a veces más rápidamente. El pie es, en efecto, una determinada disposición de los sonidos, variada en tiempos y números. (p. 425)
--	--

La *collatio* o *constitutio* de las unidades temporales produce así una variedad de pies que se diferencian por dos criterios : su longitud total, y el número de sonidos que llevan. El modelo métrico impone aquí a la rítmica especulativa una doble restricción. Primero, el sonido musical que interesa la teoría rítmica sólo puede tener uno o dos tiempos, equivalentes a las sílabas breves y largas de los poetas antiguos – siguiendo así un modelo ideal al que derogan muchas veces los músicos prácticos, pero que, al ser muy artificial, vale por su economía y su eficacia, y que permite dar una descripción completa de todas la combinaciones posibles de estos elementos básicos, en el marco de las capacidades perceptivas e intuitivas de un auditor normal. Por otra parte, los métricos, tomando modelo sobre los poetas, limitan el número de sílabas en cada pie al número de sílabas breves que pueda contener ; de la misma manera, la doctrina rítmica considera un número máximo de sonidos en cada pie, equivalente al número de tiempos que contiene.

Aquí, hay que detenerse un poco, y ver como la definición del *tempus minimum* por Salinas se desprende de la tradición teórica de su tiempo, que sin embargo ya había intentado restablecer la coherencia del sistema notacional ; pero no lograban los teóricos a hacer coincidir la economía de la métrica antigua con las realidades musicales del momento, y se enfrentaban en particular al uso desviado del término *tempus* en la práctica musical. Desde que Francón de Colonia (c. 1280), heredero de la rítmica de Arístides tras el neoclasicismo de Martianus Capella o de Remi d'Auxerre, había establecido la equivalencia entre *tempus* y figura de breve, el término *tempus* vino a designar el compás cubierto por esta figura de breve, ternario cuando era perfecto, o binario cuando imperfecto. Más aun, al cabo de un proceso histórico de monetización que se desarrolló a lo largo de los siglos XIV y XV, la práctica había atribuido más y más a la semibreve el papel de referencia mensural, y la perfección o imperfección del *tempus* se refería más generalmente a la división de esta semibreve, reservando al signo dimidio la antigua designación de la breve como referencia. En los tratados de Gafurio y de Zarlino, el intento de dar una descripción *more antiquae* del *tactus* o de la *battuta* de los músicos siguiendo el modelo *arsis-thesis* vinculado por los métricos se enfrentaba a la definición contradictoria del *tempus* según la acepción que le daban los prácticos. Gaffurio, quien había leído a Aristóxeno como a Arístides, ya había procurado incluir la teoría de la *rhythmopoia* en su *Practica Musicae*, y describía el *tactus* siguiendo el modelo *arsis-thesis* de los métricos griegos, pero confundía *tempus* y *mensura*:

Nam secundo che la mensura del pulso humano se considera in uno tempo diviso in duy moti: cioe in uno ascendente e l'altro descendente: quali son dicti da Physici sístole e diástole : da Musici Arsis e Thesis : cosi li Curiosi posterì hano ascripto la mensura de uno tempo sonoro a la semibreve [...] distincto in duy moti aequali de tempo quali son dicati e applicati a doe minime.¹

Zarlino, cincuenta años después, refiriéndose al *De Musica* de san Agustín, también había caído en la misma confusión:

¹ Franchino Gaffurio, *Angelicum ac divinum opus musice*, Gotardum de Ponte, Milan, 1508, III, 1, « De le consyderatione et descriptione de le figure del canto mensurato », f° Fi v.

Onde dopoi dato tal'ordine, alcuni de i Musici chiamarono cotal segno Battuta, alcuni altri Tempo sonoro, & alcuni altri; tra i quali è Agostino dottore Santissimo nel Cap. 10. del Secondo libro della Musica, lo nominano Plausum; che uiene da Plaudu uoce latina, & uuol dire il Battimento delle mani.²

Lo que Salinas quiere denunciar, desde el capítulo dedicado a los errores de Zarlino en el cuarto libro del *De Musica*, es la confusión epistemológica entre el *tempus minimum* de los antiguos y la forma general del movimiento de la mano designado por los modernos *tactus*, y por los antiguos *plausus*, un movimiento bipolar (*arsis/thesis*) que distribuye los tiempos de una manera particular, igual o desigual, según el tipo de compás que rige la música ; a este movimiento, le gusta Salinas recordar el nombre que le dan los españoles : *compás*, o sea el instrumento que mide y compara la distancia entre dos valores.

Diuiditur autem necessario pes in arsin, et thesin; quae sunt Latinis sublatio, et positio manus, ut Diuus ait Augustinus aut pedis, vt Victorinus, et alij in quarum alteram cum sono, et alteram sine sono partitur omnis pes proportionabili numerositate seruata: fit enim sonus in positione manus, siue pedis; in sublatione vero non, ex quibus certam temporum inter se proportionem custodientibus plausu componitur. Quem Itali musici, et Galli mensuram vocant: Hispani vero compassum ad circini similitudinem, quem eodem nomine nuncupant: quemadmodum enim circino in partitionibus interuallorum; ita compassu (vt vocant) hoc est, sublatione, et positione manus, in diuisionibus pedum vtuntur. (V, 4, p. 241-242)	Divídese, pues, el pie en arsis y tesis, que en latín se dice sublatio et positio, “alzar” y “dar” de la mano, como dice San Agustín, o del pie, como dice Victorino y otros. Todo pie, guardando la numerabilidad proporcional, consta de una parte con sonido y de otra sin sonido. El sonido está en el dar, pero no en el alzar. El “plausus” está comuesto de éstos, guardando una cierta proporción de tiempos entre sí. Los músicos italianos y franceses lo llaman “medida”. Los españoles, “compás”, a semejanza del compás de dibujar, que llaman con el mismo nombre. Así, el llamado compás se usa para dividir los pies por el alzar y dar de la mano. (p. 420)
---	--

Ahora bien, al *tempus* hay para Salinas que restituirle su naturaleza a la vez atómica y aritmética, para que el sistema pueda basarse de nuevo en una referencia absoluta que coincida más o menos con nuestra noción de la pulsación; y también para que la ciencia rítmica pueda tener el mismo valor que la armónica, al basarse en la definición de objetos mínimos bien establecidos, como lo es el sonido armónico. De la misma manera que la armónica considera los sonidos en cuanto puedan entretener relaciones proporcionales de igualdad o de desigualdad, así la rítmica considera los tiempos como aptos a tener entre sí este mismo tipo de proporciones. Por eso tiene Salinas que reactivar las antiguas definiciones del *tempus*, y se refiere aquí tanto a Aristides como a Francón da Cologna:

Tempus etiam, vt diximus, minima est canendi, vel silendi mora ; quod item Aristides primo suae musicae libro his asserit verbis; nam tempus, inquit, est indiuiduum, et minimum, quod et signum vocatur, et locum obtinet vnitatis, Veruntamen vt in Harmonica non quilibet sonus est ad harmoniam aptus, sed ille tantum, qui tensionem habet harmonicam, vt ex eo cum altero aequali vel inaequali, vnisonantia possit, aut interuallum harmonicum procreari: sic etiam minimum tempus in Rhythmica, vt Franconis vtat verbis, non dicitur quodcunque minimum, sed quod in vocis plenitudine minimum est, vt ex illo geminato minimus pes oriri queat, quem necesse est duo saltem continere tempora, vt in duas partes diuidi possit, quas, arsin, et thesin, Graeci vocant, quod in	También hemos dicho que el tiempo es la mínima detención en el cantar o en el callar. Es lo que Aristides en el primer libro de su Música declara con estas palabras: tiempo es la individualidad mínima, llamada también signo, y tiene el lugar de la unidad. Ahora bien, de la misma manera que en la armónica no es apto cualquier sonido para la armonía, sino tan sólo aquel que tiene una tensión armónica, pues relacionado con otro igual, o desigual, puede obtenerse una unisonancia o un intervalo armónico, así también el tiempo mínimo en la rítmica, como dice Francón, no es cualquier tiempo mínimo, sino aquel que en la plenitud de la voz es el mínimo, para que, unido a otro igual que él, resulte un pie también mínimo. Éste debe tener necesariamente dos partes llamadas en griego arsis
--	---

² Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, p. 207.

vno tempore, cum indiuisibile sit, fieri non potest. (V, 4, p. 241)	y tesis, lo cual no puede darse en un solo tiempo al ser est indivisible. (p. 420)
---	--

Cuando intentan juvenecer a las antiguas teorías del ritmo, los humanistas están muy conscientes también de regresar a un estado anterior, más “puro” y verdadero, del sistema semiótico musical de Occidente, y por lo tanto más cercano a su origen. Gaffurio, al retomar el léxico métrico para designar los ritmos modernos, participaba también al movimiento neo-ambrosiano milanés que tenía que tener éxito un siglo después, favorecido por las reformas del cardenal Carlo Borromeo en la época del Concilio de Trento, y ilustrado en los colegios y seminarios de la región más cercana a la del concilio mismo, hasta la ciudad de Bérgamo. Lo que intentaba hacer Salinas por su lado era algo semejante : renovar la lógica del sistema franconiano, basado sobre los pies métricos, pero reformando el criterio de la perfección ternaria, para favorecer una nueva *ritmopeia* himnica, con bases matemáticas muy fáciles de entender, haciendo así un punto entre disciplinas que permitía un aprendizaje más adecuado y universalmente adaptable, a la vez de los procedimientos cognitivos de la ciencia y de los contenidos religiosos de la doctrina.

En esta operación, Salinas toma en cuenta el cambio ocurrido en el uso de la figuras rítmicas desde el tiempo de Francón, y no quiere volver a usar la figura de breve para el *tempus minimum* ; considerando la práctica de sus contemporáneos, propone una nueva convención, basada sobre la equivalencia entre *tempus*, sílaba breve y figura de mínima.

Ex quo manifestum est, vnum tempus ei figurae, quam practici breuem appellant, perperam ab illis attributum fuisse ; quandoquidem in spatio temporis, quod in brevis cantu consumitur, nonnunquam semel manu tollitur, et ponitur in eo, quem ipsi compassum maiorem appellant, nonnunquam bis in eo, quem minorem dicunt: vnum vero tempus indiuisibile prorsus esse, dictum est, quare neque ei figurae, quam semibreuem vocant, attribui potest; siquidem illa etiam in arsin, et thesin diuisa, fere omnes recentiores vtuntur. Reliquum est ergo vt ei, quam minimam dicunt, aptari debeat : cuius nomen valde consentaneum est vnus temporis proprietati, quod minimam esse diximus in sono moram, quae nunquam in arsin, et thesin plausu diuiditur, quin potius plausus figurae semibreuis in duas minimas partitur, quarum altera sublationem, altera positionem manus continet. Neque duae figurae minima minores plausum integrum possunt efficere: et fortassis idcirco minima dicta est, non quia minima sit figurarum essentialium, vt practici dicunt; sed quia minima pars sit duarum, in quas minimus plausus, vt tempus, in quas minimus pes diuidi potest. (V, 4, p. 242)	De aquí resulta evidente que el dar un tiempo a la figura llamada breve por los prácticos está mal, puesto que a veces se sube y se baja la mano una vez en el espacio de tiempo de una breve, en el compás que llaman mayor, y dos veces en el que llaman menor. Pero un tiempo es absolutamente indivisible y, por tanto, tampoco puede aplicarse a la nota que llaman semibreve, puesto que casi todos los modernos la usan dividida en arsis y tesis. No queda, pues, otra posibilidad que adaptarlo a la mínima, cuyo nombre está en conformidad con la naturaleza del tiempo único, que hemos dicho es la duración mínima en el sonido, y esta duración no se divide en el compás en arsis y tesis, antes bien el compás de la semibreve se divide en dos mínimas, una en el alzar y otra en el dar. No pueden tampoco dos notas menores que la mínima formar un compás entero. No se llama mínima porque es la más pequeña de las figuras esenciales como dicen los prácticos, sino porque es la parte mínima de la dos en las que puede dividirse el pie mínimo. (p. 420)
--	---

Eso no quiere decir que el tiempo mínimo tenga que conservar un valor constante, como si fuera un segundo atómico arreglado por unos relojes mecánicos ; aunque tenga la teoría que atribuirle un valor ideal, en la realidad cambia este valor (o este peso, según la terminología usada) según el género de pie usado, siendo cada pie equivalente, por la disposición de sus sonidos largos y breves, a una emoción, una pasión, un *pathos* preciso, según la teoría de la *ritmopoeia* de Aristides. La operación teórica de restituir un valor absoluto al tiempo mínimo y de hacerlo coincidir por un lado, a la sílaba breve de los poetas, y por otro, a la mínima de los músicos, participaba así del movimiento general del humanismo de unificar Gramática y Música, hablar

y cantar, un proyecto ya anunciado por Salinas en la primeras líneas del *Praefatio*, y que constituía la trama pedagógica más profunda del tratado :

Eas a practicis accipientes, vt tam a Musicis, qui syllabarum quantitatem nescierint, quam a Grammaticis, qui cognitionem eius habuerint, exactius et facilius possimus intelligi. (V, 5, p. 244)	La hemos tomado de los prácticos para que, así los músicos que desconocen la cantidad silábica, como los gramáticos que ya las conocen, puedan comprendernos. (p. 423)
---	--

Eso encajaba perfectamente con la doctrina oficial romana con respecto al uso de la música en los oficios : desde 1562, los prelados del Concilio de Trento, y entre ellos unos amigos muy próximos a Salinas (Pedro de Fuentidueña, Benito Arias Montano) habían llamado de nuevo al respecto de la comprensión de la letra, o sea del contenido religioso, mediante el uso de la razón y de la moderación musical, y recordaban al decreto que en el siglo XIV el papa Juan XXII había pronunciado contra las innovaciones rítmicas del *ars nova*, una dirección estética ortodoxa que iba a confirmar para los músicos españoles el Concilio provincial de Toledo en 1565.

Pero tenía otra virtud la teoría del tiempo mínimo, que también estaba en acuerdo con las ideas del concilio : permitía restablecer una cierta moderación en la virtuosita instrumental, ya que servía para delimitar unidades más significativas que otras, unidades que coinciden con nuestra percepción de los elementos del lenguaje. Por eso, Salinas no niega que puedan existir en la música notas más rápidas que la mínima, y es consciente de que la indivisibilidad del *tempus* no es más que teórica ; no obstante, la significatividad de esas divisiones, que los prácticos llaman *glosas*, *passaggi*, etc., tiene que ser subordinada a la del *tempus minimum*, que tiene el papel de unidad dentro de un complejo rítmico específico llamado pie.

Quae autem minima velociore sunt notae, illae quia minimam diuidunt quantitatem, similes sunt numeris fractis, qui unitatem in partes secant. (V, 4, p. 242)	Las notas más veloces que la mínima, como dividen la cantidad más pequeña, son semejantes a los números quebrados que dividen la unidad en partes. (p. 420-421)
--	---

En eso subyace una crítica a algunos de sus antecesores, y en particular a Silvestro Ganassi, quien había aplicado la *ritmopeia* de Arístides a las divisiones de las pulsaciones en su manual de glosa instrumental intitulado *La Fontegara*. (cf Dina Titan)

Pero sobre todo, la doctrina del *tempus minimum* permitía aclarar la relación entre binario y ternario, y arreglar así teóricamente una de las confusiones más graves del sistema en vigor. En efecto, la referencia a un valor pulsátil estable implicaba la muerte de la perfección mensural, la caída del principio fundamental de la semiótica musical desde el Medioevo, es decir, del predominio del compás ternario y de la equivalencia de longitud entre divisiones ternarias y binarias. (cf Miguel Bernal-Ripoll)

2. Los límites del placer : argumentos racionales y horizontes utilitaristas.

La tendencia muy fuerte a sacar un orden y a definir límites que es el propio de la ciencia rítmica, si aparece en la definición del objeto mínimo de la ciencia, que es el *tempus*, también tiene consecuencias en la definición de las estructuras rítmicas y métricas más amplias, que son los pies, los ritmos, los metros y los versos.

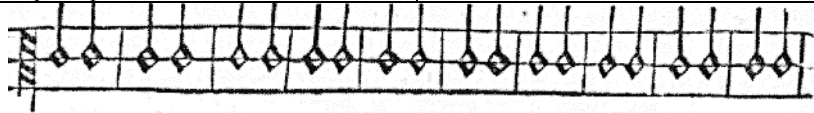
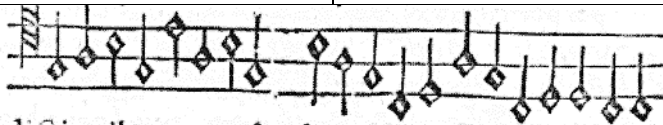
A. El pie pírrico y la danza armada

A lo largo de su tratado de rítmica, Salinas declara que la percepción de los pies y de los metros se hace dentro de unos límites que son las del entendimiento humano mismo. Ya hemos visto que la dimensión del *tempus minimum* suponía la comprensión de los elementos mínimos del lenguaje, o sea la pronunciación y la audición de las sílabas. La dimensión del pie más pequeño, el pírrico, siendo derivada de la combinación de dos tiempos mínimos, se resume a su vez a la del *plausus* más pequeño :

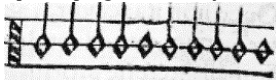
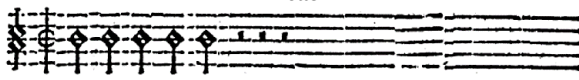
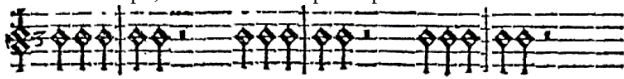
Arsis ergo et thesis, quae Latine sublatio et positio dicuntur, significant in rhythmica manus, vel pedis	Así, pues, el arsis y la tesis, el alzar y el dar, indican en la rítmica el movimiento de la mano y del pie, en
---	---

motum, in quo earum vtralibet, vt minimum, vnum tempus consumit, et ex utraque pedes per eas gradientes constituuntur, quibus metrorum omnis ratio inter se praefinita subsistit. Pes autem ex vnus temporis sono fieri non potest: sed quemadmodum in proportione duo numeri requiruntur, et ad interuallum constituendum duobus opus est sonis; sic etiam ex duobus temporibus, aut ex pluribus in duas partes diuisis, pedes procreantur. (V, 5, p. 242)	el que cada una consume un tiempo mínimo; así se forman los pies como subiendo por ellas. En ellas está predelimitada toda la razón de los metros entre sí. No puede darse un pie con el sonido de un tiempo. Y así como en las proporciones se requerían dos números y en los intervalos dos sonidos, así también en el pie hacen falta dos tiempos o más, divididos en dos partes. (p. 421)
---	---

El hecho de que este pie se oiga a menudo en los tambores solos, o sea sin ninguna melodía, sugiere que se traduce este *plausus* mínimo por dos niveles de intensidad alternados.

Quod exemplum quoniam in eodem sono atque in diuersis percipi potest, eo modo quo in tympanis aut aere campano percipitur, huiusmodi est	Podemos percibirlo en un mismo sonido, por ejemplo en el repicar de tambores y de campanas :
	
Quod si in diuersis sonis experiri velis, vt rhythmus et melos simul percipiantur, hoc esse poterit (V, 18, p. 268)	O diferentes sonidos, apreciándose al mismo tiempo el ritmo y la melodía (p. 466) :
	

La descripción del pie mínimo, aun conservando de la doctrina de la concordia con la armónica una tonalidad muy idealista, también llevaba consigo el realismo de la danza pírrica, la danza guerrero de los antiguos Griegos, que las instituciones religiosas y militares de la época estaban reactivando en todas partes de Europa. Salinas presenta así para ejemplificar al metro pírrico una fórmula que se puede pronunciar *talabalaban* por onomatopea, y que está empleada por los “tambores de guerra” (*bellici tympanistae*) mientras los soldados avanzan con solemnidad en pasos arreglados (*dum pedites legionarijs passibus ordinatis incedentes pompatice progrediuntur*, VI, 4, p. 296). Esta fórmula es la que los autores franceses (Thoinot Arbeau, Estienne Pasquier, Nicolas Bergier, Marin Mersenne, Claude-François Ménéstrier) declaran como la formula típica del “tambour français”, muy propia a despertar su furor ígnea.

	Tambour des Français
Salinas, <i>De musica</i> , 1577	<i>Hoc metri genere vtuntur bellici tympanistae, dum pedites legionarij passibus ordinatis incedentes pompatice progrediuntur, quod his sonis imitari possumus</i>  <i>quod vulgo verbis a sono factis dicunt, talabalaban.</i> (p. 296)
Arbeau, <i>Orchésographie</i> , 1589	La premiere façon, est composee seulement de cinq <i>Tan</i> comme devant à estre notté  Tan tan tan tan tan. [...] Il seroit possible aussi de battre lesdictes cinq minimis blanches & un souspir, & les marcher & passer par mesure ternaire.  Soubz ladicte mesure ternaire le soldat poseroit lassiette de son pied gauche sur la premiere notte & puis lassiette de son pied droit, sur la quatrieme notte, & ainsi consequemment. (f° 9v ; f° 16r)

Mersenne, 1623	<i>Quaestiones,</i> <i>Cùm tamen Galli 5 utantur, quorum rythmus quatuor temporibus, vel syllabis breuibis, & unicâ longâ constat [...].</i> ~~~~, ~~~~ le me rans à toi charité qui vient <i>Hae quinque Gallorum pulsationes non includunt plura tempora, quàm Helueticus rythmus. (col. 1698)</i>
Mersenne, 1636	<i>Harmonie universelle, « Livre sixième, De l'art de bien chanter »,</i> Les Musiciens & les Poëtes François [...] peuvent nommer le Pyrrichi-Anapeste, le mouvement ou la cadence dont on exprime la marche Française sur le Tambour, parce qu'on le bat en cette façon ~~~~ — : L'on peut voir les autres pieds, & toutes sortes de vers expliquez par notes, dans le 5^e 6^e & 7^e livre de Salinas. (p. 375)

En la presentación del pie pírrico, Salinas evoca precisamente qué melodías se pueden aplicar a las danzas armadas neo-pírricas, usando del término *accommodari* para designar la política de adaptación de los nuevos procedimientos de la *Ecclesia militans* a las realidades culturales locales ; una postura que se parece mucho a la que los jesuitas estában manteniendo en las “cuatro partes del mundo”.

Dictus autem est Pyrrichius a pyrricha saltatione armata, cuius meminit <u>Athenaeus</u> libro quartodecimo eo quod breuissimum omnium et citatissimum metrum reddat, vel, vt alijs placet, a Pyrrichio Deo Curetum, de quo mentio fit apud <u>Pausaniam</u> in Laconicis, ab his enim haec saltatio videtur originem traxisse, dum circa Iouem infantem cymbala atque aera saltantes pulsabant, ne videlicet Saturnus, vt habet fabula, vagientem audiret, et deprehenderet. Huic saltationi potest accommodari modus ille ac rhythmus saltandi, quem Hispani villanum vocant, quo etiam apud Italos Bergomates suis in cantilenis lepidissimis vtuntur, vt in earum exemplis cum de metris, quae hoc pede procurunt, agemus, apparebit. (V, 7, 247)	Dicho pie es el pirriquo, tomado de la danza guerrera pírrica, del que hace mención Ateneo en el libro 14, porque es el más breve y el más apresurado de todos los metros. También puede venir de Pirriquo, Dios de Curetes, de quien hace mención Pausanias, en su Laconica. Parece que pudo tener su origen aquí, pues, cuando Júpiter era niño, pulsaban el címbalo u otro instrumento de bronce danzando, para que Saturno, como cuenta la mitología, no le oyese y le sorprendiese llorando. A esta danza puede aplicarse este otro ritmo y modo de danzar que los españoles llaman <i>el villano</i>, y el que hacen los italianos de Bérgamo en unos cantos muy graciosos, como se verá cuando demos ejemplos de los metros que tienen este pie. (p. 429)
--	---

Quizá la melodía bergamasca *Bartolino Bartolino*, presentada a continuación por Salinas, era usada para la danza neo-pírrica en el seminario de Bérgamo, fundado bajo la supervisión de Carlo Borromeo en 1567 ; quizá los villanos registrados por Salinas también fueron usados para el mismo empleo en los colegios ibéricos fundados en la misma época.

B. Los ritmos quinaros, de los griegos a los moriscos

A lo largo de los libros V y VI, las descripciones de todos los pies de tres, cuatro, cinco y seis tiempos, así que de los metros derivados de ellos, siguen siendo ocasiones para Salinas de poner nuevos ejemplos que pueden ser bien “acomodados” a las realidades del terreno, sobre todo para el aprendizaje en contexto ibérico, ya que la mayoría de los ejemplos que pone son de tradición oral ibérica. El caso de los pies y metros de cinco tiempos merece una atención especial, pues ilustra muy bien como los argumentos científicos o racionales no sólo complementan los datos de la experiencia, sino que sirven para justificar el uso utilitarista de unos ritmos adaptados a un cierto contexto cultural.

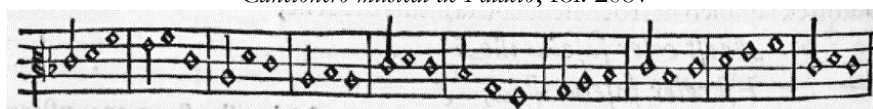
Para Salinas, los ritmos quinaros ilustran la verdadera proporción *sesquialtera*, un término que los músicos de su tiempo atribuyen por error al pasaje del binario al ternario, sin fijarse de que la forma misma del *plausus* que sirve para golpear la *mensura* de cinco tiempos, distribuidos en 2 y 3, coincide mejor con una acepción rigurosa de la proporción *sesquialtera* (p. 249). De forma no divisiva, y más desigual aún que el *tactus proportionatus* o “trocaico” usado para los ritmos ternarios, el golpear el compás de cinco tiempos escapaba del todo al sistema mensural : por eso lo ponía Salinas en lugar de honor, ya que permitía salir de las

representaciones usuales, reduciéndolas a la doctrina del *tempus minimum*, y promover así la escrituras verticales tan apreciadas en el canto colectivo, y sobre todo en los nuevos contextos litúrgicos y paralitúrgicos. De hecho, su argumentación para incluir esos ritmos en la nomenclatura general mezcla consideraciones especulativas sacadas de los antiguos, y una actitud de apertura a las realidades más exóticas de su tiempo.

Por un lado, se refiere a la autoridad de los antiguos : a Efestión y a su alabanza a los metros peónicos ; a Aristóteles, quien había declarado que la proporción *sesquialtera*, al presentar un equilibrio óptimo entre la proporción igual y la doble, era la más perfecta de todas (p. 245, 252, 261 et 335). Convoca también de nuevo la doctrina de la *cognatio* entre armónica y rítmica, para mostrar cómo se aparenta el *plausus* o compás quinario con el diapente (o sea, la quinta armónica), que es de misma proporción (p. 54-55, 255-256). Pero por otro lado, lamentando que esos ritmos no sean tan usados en la música polifónica moderna como lo deberían ser, pone como ejemplos musicales unas canciones españolas bien conocidas de los familiares del repertorio del *Cancionero musical de Palacio*. Una de estas piezas ilustra el empleo muy excepcional en la música escrita del metro baquico, (— —), y sus notaciones a un siglo de distancia resumen el cambio ocurrido desde luego en el sistema notacional.



Cancionero musical de Palacio, fol. 208v



Francisco de Salinas, *op. cit.*, p. 272

Mientras el escritor del *Cancionero*, trabajando todavía en el marco del sistema mensural, proponía una notación a la breve imperfecta con el *℥* para no arriesgar ninguna confusión con el *tempus perfectum* ternario, Salinas no pone ninguna signatura, ya que los que conocen bien los pies y los metros, él nos dice, no las necesitan (*Quorum diuersitatem perfecti temporis et imperfecti varijs signis ostendere conati sunt: quibus opus non est ijs, qui pedum cognitionem habent*, V, 5, p. 243-244). En cambio, Salinas reduce su vocabulario a la equivalencia entre *tempus minimum*, sílaba breve y figura de mínima, y añade barres de división que no son barres de compás en el sentido moderno, pues si es cierto que permiten encuadrar visualmente los pies báquicos, no podemos deducir de ellas donde caíra el golpe de la mano. Eso se deduce de propiedades internas al pie báquico, como nos lo dice Salinas a continuación : habrá que golpear la primera larga de cada pie, evitando así la síncopa que produce la percusión de la breve, así como la confusión con el pie crético (— —) que produciría la percusión de la tercera sílaba.

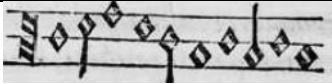
Si podemos imaginar que las reglas del compás quinario que nos da Salinas están heredadas de una larga tradición de *battuta more antiquae* ya usada en tiempos de los Reyes católicos, y particularmente en el marco de la poesía cantada, como se ve por ejemplo en la obra de Juan del Encina y otros poetas del *Cancionero*, hay que admitir que casi un siglo después, Salinas no sólo quería guardar grabadas estas prácticas, sino más bien promoverlas de nuevo. No acaso se refiere aquí Salinas, al hablar de esos ritmos como de los octonarios que veremos a continuación, a los intercambios culturales ocurridos entre árabes y españoles a lo largo de los

siglos : se trataba de un ejemplo muy llamativo de inclusión en la teoría más noble de ritmos aparentemente ajenos al uso culto europeo mayoritario, ritmos a los que las autoridades de Efestión o de Terencianus sí que conferían certificados de antigüedad, pero que coincidían sobre todo con la práctica oral de poblaciones directamente implicadas en las políticas evangelizadoras de la *Ecclesia militans*.

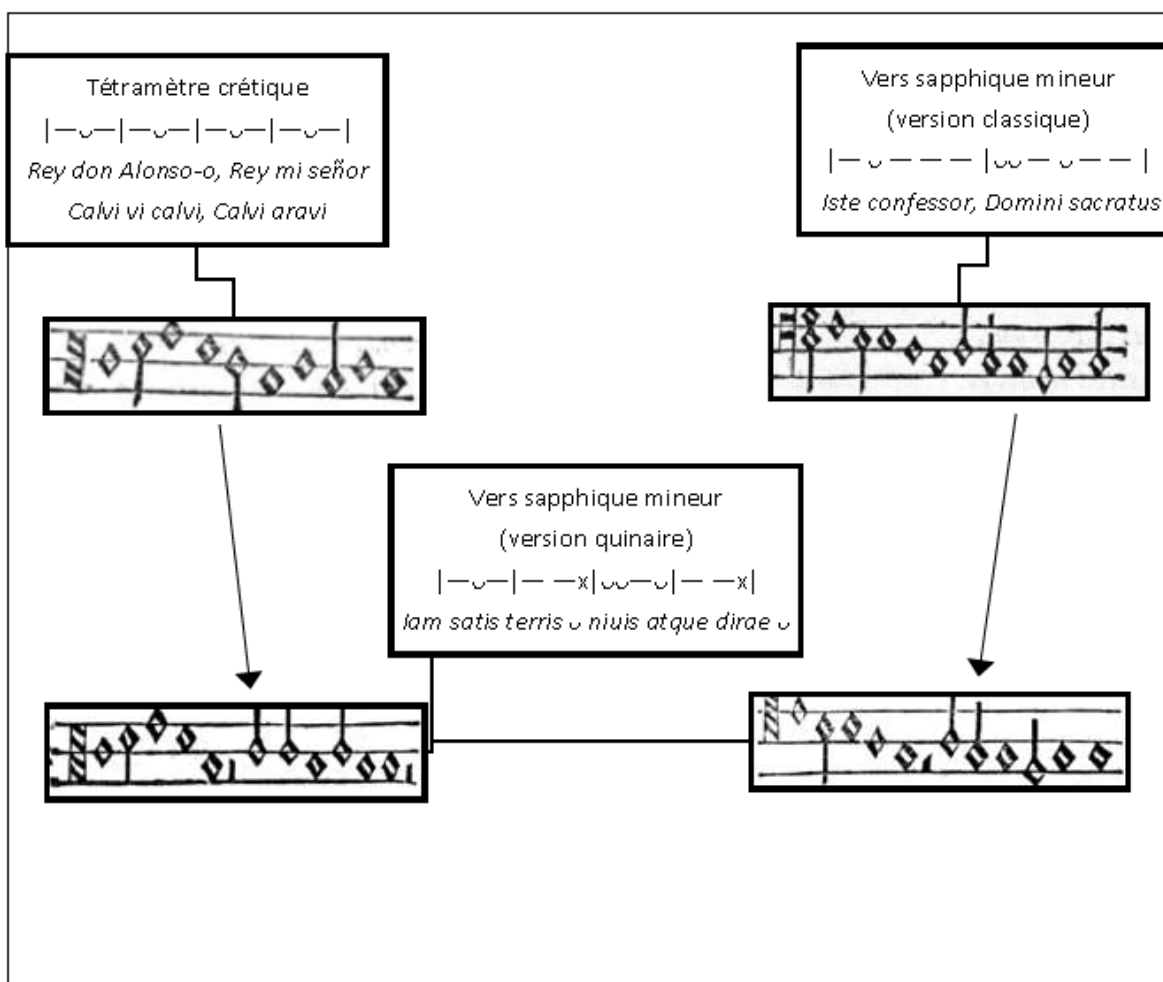
Es en efecto en el contexto de las políticas de aculturación a destinación de los moriscos que Salinas evoca los dichos intercambios culturales. Por ejemplo, al ilustrar el pie crético, Salinas evoca la semejanza entre el romance *Rey Don Alonso* y una melodía popular árabe :

| : — — — | — — — : |

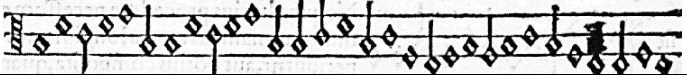
Rey don Alonso-o / Rey mi seño-o-or

Cuius cantus et saltatio apud nostrates in vsu frequentissima solebant esse a Mauris , vt reor, accepta , nam verbis etiam Arabicis canitur,	Cuya música y danza eran muy frecuentes, según creo, entre los moros. Así se canta en árabe :
<i>Calui vi calui Calui arani.</i>	
Cantus autem talis est	Su música es ésta :
	
<i>Rey don Alonso, Rey mi señor. (VI, 13, p. 339)</i>	

En este contexto, tampoco es de extrañar que Salinas nos proponga versiones *a lo divino* de las dichas melodías quinarias de sabor árabe, ilustrando así uno de los objetivos principales su tratado de rítmica : el aprendizaje de la construcción de coplas “acomodadas” a los particularismos locales y aptas para recibir un contenido espiritual. En este sentido, la melodía del *Calvivi calvi* árabe tendrá un papel muy importante en el tratado, pues servirá a resolver de manera muy original el problema internacional de la musicalidad de la estrofa sáfica clásica, una forma usada tanto en las odas de Horacio como en los himnos litúrgicos. Da lugar en Salinas a un sincretismo típicamente mudéjar : el himno *Iste confessor* cantado sobre la melodía morisca del *Calvivi calvi* :



Otro ejemplo de espiritualización de una canción en ritmo quinario ilustra a su vez los procedimientos empleados para transformar un material preexistente en la tradición oral en un objeto memorizable de contenido religioso. Es el caso de un canción tradicional del tipo de la “malcasada”, a la cual están adaptados y extendidos unos *versiculos* que se cantaban “cada día en la Iglesia”, los del responso *Dignare me, laudare te* que seguía el *Ave Regina* durante las procesiones mariales (ver Fernando Rubio de la Iglesia, « Las melodías populares en *De Musica Libri Septem*, de Francisco de Salinas : estudio comparado de algunos ejemplos », en Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (dir.), *Francisco de Salinas : música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014 (p. 219-253), p. 236-238) :

Estrofa en metros palimbaquios	— — — — — — — — — — — — — — —
Melodía tradicional (« <i>sic vulgo cani consuerunt</i> »)	
Letra española profana	<i>Casó me mi padre con un caballero</i> <i>Cada hora me llama hija de un pechero</i> <i>Y yo no lo soy</i>
Letra latina espiritual	<i>Dignare me virgo laudare te semper</i> <i>Et da mihi robur ut victor adversus</i> <i>Hostes tuos sim</i>

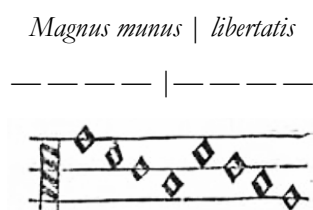
(VI, 13, p. 338)

Serviron estos tipos de metizajes poetico-musicales para dar más carácter al mensaje doctrinal, y sobre todo a la devoción marial, en los oídos de las poblaciones tradicionalmente más acostumbradas a estos ritmos ? Nos faltan aquí las pruebas para afirmarlo. Pero sí que nos demuestran como la doctrina del *tempus minimum* encajaba con el principio de la *accomodatio* que iba a ser tan importante en la política evangelizadora de la Contrareforma ibérica.

C. Los pies y metros más largos : límites cognitivas de la percepción, extensión cultural de los modelos

Si los pies y metros de cinco tiempos representan un caso muy excepcional de adaptación de la teoría a realidades locales bastante exóticas con respecto a las costumbres musicales cultas de la Europa moderna, el caso de los ritmos y metros de ocho tiempos representa al revés una situación musical muy difundida, y llamada a dominar desde luego una gran parte de la producción musical mundial de los siguientes siglos. No obstante, Salinas tiene también que justificar su inclusión en la teoría rítmica, ya que los metros dispondáicos no eran averiguados por los antiguos ; y lo hace con su doble método, racionalmente y experimentalmente. Alcanza así los dos objetivos mayores de su tratado : enlazar los conocimientos gramáticos de los estudiantes con asuntos matemáticos ; y ofrecer así a la difusión programada de esos modelos a través del mundo un marco explicativo de nivel metafísico.

La mensura dispondáica de ocho tiempos, que podía coincidir en el sistema mensural del siglo XVI con un *tactus* a la *longa imperfecta*, era sin embargo una combinación rechazada por la teoría mensural ya desde Juan de Garlandia, por el predominio absoluto del modelo de la *recta mensura* ternaria, equivalente a una *longa perfecta*. No obstante, había sido defendida en la Antigüedad por san Agustín, quién daba de ello un ejemplo poético, un dímeter dispondáico al cual Salinas añade en 1577 una ilustración musical basada en la sucesión de dos tetracordios descendientes en modo aeoliano, o sea en modo de la :



(V, 21, p. 277)

Este ejemplo parece que procura el esqueleto del tenor del *Passamezzo* o de las *Vacas*, que servirá para ilustrar el mayor metro que se pueda construir con este género de pie. Pero volvemos a la descripción del pie dispondáico, y a la discusión que desarrolla Salinas para integrarlo al sistema teórico que propone.

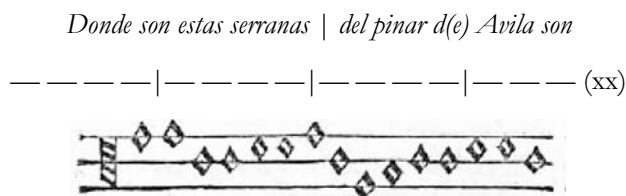
Aquí también, Salinas avanza argumentos de tipo lógico, y otros de tipo experimental, pero es del conjunto de estos argumentos que sobresale la cualidad pedagógica de la demostración. Los primeros relevan de la teoría de la *cognatio* o *concordia* entre armónica y rítmica, ambas disciplinas basadas sobre la matemática. En este marco, la duplicación que permite pasar del número 2 al 4 y al 8 es una progresión privilegiada por su

simplicidad ; produce en términos armónicos los intervalos más puros que son el unísono y la octava, y en términos rítmicos los ritmos de razón igual (dónde la *thesis* vale tanto como el *arsis*) que son los ritmos de dos, cuatro y ocho tiempos. Aún más, esos ritmos corresponden a la tres formas geométricas más sencillas que son la línea, el cuadrado y el cubo, siendo considerado este último como la figura sólida óptima. Por analogía, el pie de ocho tiempos se considera que tiene dimensiones óptimas, pues da una imagen temporal del cubo.

Por cierto, la línea, el cuadrado y el cubo también son las formas ideales que dibuja en el aire la mano del director de coro cuando procure golpear el compás de dichos ritmos y metros. Eso nos lleva a reconocer que, al parecer muy idealistas estos argumentos, sin embargo traducen en el lenguaje del *quadrivium* la experiencia cotidiana e inconsciente del ritmo divisivo. Esta experiencia era decisiva para los hombres del Renacimiento, como la es para nosotros hoy en día ; aún lo podemos comprobar, por ejemplo cuando paseamos en línea recta y a pasos iguales entorno al cuadrado formado por la Plaza Mayor de Salamanca, o por cualquier claustro como lo hacía cotidianamente Salinas, quien al ser ciego, medía y contaba cada uno de sus pasos, memorizando instintivamente las proporciones que formaban las dimensiones espaciales que había contado. Hay que precisar que esta experiencia del ritmo divisivo, como ya había visto Curt Sachs, es un logro del Renacimiento, y lo podemos entender cuando se considera la construcción de tipo aditivo que representa la Catedral Vieja. Por eso Salinas añade otro argumento en favor del ritmo octonario, un argumento que releva más de la psico-fisiología tal como la entenderá René Descartes unas décadas más tarde, en particular en el capítulo III dedicado al ritmo de su *Compendium Musicae* de 1618. Según este argumento, el compás de ocho tiempos sería de manera experimentalmente comprobada el compás más largo que pueda aceptar el oído humano (*neque plausus mensura longior est, quàm aures pati possint*, V, 12, p. 257). El número 8 no sólo representa así el nivel óptimo de percepción del *plausus*, sino que constituye su límite, el horizonte más allá del cual ya no se puede recibir la impresión de unidad conferida por un solo movimiento *arsis-thesis*.

El caso extremo del pie máximo (el dispondeo de ocho tiempos) figura así como *optimum* en la definición de lo que es un objeto “eurítmico”, es decir, perfectamente equilibrado y adaptado al entendimiento humano. La lógica de la *duplicatio* se extiende al nivel superior de percepción rítmica, o sea a la percepción de los metros, para definir de la misma manera las dimensiones del metro máximo, el llamado “octómetro dispondáico” de sesenta y cuatro tiempos. Por eso, hay que definir las dimensiones máximas de tiempos que aún permiten percibir de manera fácil y memorizable una sucesión de pies dispondáicos ; es decir, el número de dispondeos que se pueden encadenar sin perder la noción de una totalidad métrica.

Un primer límite está alcanzado cuando se encadenan una serie de cuatro dispondeos, y lo ejemplifica la *copla castellana redondilla* generalmente usada en los romances, y tomada aquí del mismo villancico que vemos en el libro de vihuela de Valderrábano³ ; se trata en términos métricos de un tetrámetro dispondáico cataléctico :



(VI, 12, p. 333)

No obstante, de la misma manera que la progresión doble permitía sobrepasar el límite del pie espondeo para alcanzar las dimensiones óptimas del dispondeo como imagen temporal del cubo, también pregunta Salinas si podemos redoblar las dimensiones del tetrámetro dispondáico sin arruinar la percepción del metro

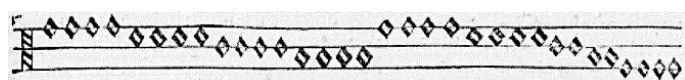
³ Enríquez de Valderrábano, « Villancico IX. Dónde son estas serranas », *Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547, f° 26v.

como unidad y totalidad. Aquí también, Salinas mezcla argumentos lógicos y otros derivados de la experiencia, para poder integrar oficialmente el octómetro dispondáico de sesenta y cuatro tiempos en el horizonte perceptivo del ser humano. En efecto, algunos contestaran que un metro tan largo como el de sesenta y cuatro tiempos no se puede pronunciar sin respirar, pero este criterio, nos dice Salinas, no es suficiente para rechazarlo, ya que el límite fijado por la teoría mensural al compás máximo, el de *modus*, *tempus* y *prolatio* mayor, que contiene ochenta y uno tiempos, sobrepasa por su parte de mucho el del octómetro dispondáico, y carece por lo tanto de toda motivación fisiológica (VI, 3, p. 293-294).

Pero a este argumento, Salinas añade una prueba experimental, pues nos dice que todas las naciones del mundo bailan a este compás :

Quod etiam exemplis ostendi potest metrorum, quibus omnes nationes in saltationibus vtuntur ; vt in illa, quam Pauanam Mediolanensem seu Passum et dimidium apud Italos diximus appellari, cuius cantum apponemus cum de metris dispondáicis agendum erit nobis. (VI, 3, p. 294)	Puede demostrarse con los ejemplos de metros que se usan en la danzas de todas las naciones, como es el caso de la llamada Pavana milanese o passo e mezzo en Italia, cuyo canto transcriberemos cuando tratemos de los metros dispondeos. (p. 510)
---	---

La Pavana aquí evocada por Salinas está presentada luego como el ejemplo más célebre del último y más largo de los “metros sencillos” que nos presenta en el sexto libro, y reconocemos en este tema la estructura del *passamezzo moderno*, versión binaria del tema para variaciones llamado *las Vacas* :



(VI, 17, p. 357)

La *Pavana milanese* o *Passamezzo*, tetrámetro redoblado (o sea, octómetro) típico de la época, no solo servía mucho para la improvisación instrumental, ya desde las publicaciones del laudista Francisco da Milano, sino que ya constituía un ejemplo típico para las teorías del ritmo. Era en efecto el mismo ejemplo que había traído Zarlino en 1558 al evocar la manera que Pitágoras había de calmar la violencia del Taorminiano, interpretando así de manera moderna la leyenda traída por Boecio y Cicerón⁴.

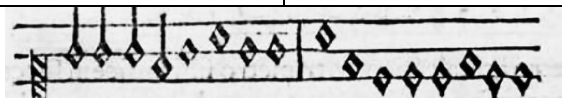
Zarlino, 1558	Salinas, 1577	
Pitagora volendo riträhere un giouine Taurominitano dalla furia alla quiete, commandò che 'l Musico douesse cantar lo Spondeo; il quale ueramente s'vdiua, come etiandio si ode à i nostri giorni ne i Balli, che dimandano Passo è mezo, & Padoane. (p. 209.)	Cytharistae Pythagoras imperauit, vti rhythmum mutaret, ac spondeum caneret, quo ille facto, mansuetior effectus, re infecta domum redijt. (f° 4v)	Mandó Pitagóras al citarista cambiar de ritmo y cantar con más reposo [espondeos]. Pues bien, habiendo seguido el consejo de Pitágoras, el joven se calmó y se volvió a casa sin hacer nada. (p. 23)

⁴ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, p. 209.

Salinas, que no se pierde una oportunidad para señalar los intercambios culturales entre moriscos y españoles por un lado, y españoles e italianos por otro, no solo atribuye a esta danza un *plausus* dispondáico, o sea dos veces más largo que el que le atribuye Zarlino, sino que vincula su uso a una práctica norte-africana relevada por España :

Neque plausus mensura longior est, quam aures pati possint, quandoquidem Arabes et Mauri his pedibus octonarijs in tympanis frequenter vtuntur: et nostrates etiam, in his, quae ab illis mutati sunt, instrumentis, et atabalia Punica lingua vocant, non alijs pedibus frequentius vti consueuerunt. A quibus etiam accepisse reor, vt multa alia cantica, modum illius antiquae satis atque vsitatae cantilenae, quam villancicos vulgo dictitant, octonorum temporum pedibus procedentis. Et apud Italos saltatio, quae Pauana Milanese vel Passoemezo vulgo vocatur, octo dispondaeis constat singulis octonorum temporum. (V, 12, p. 257)	No hay compás de más anchas dimensiones que puedan tolerar los oídos. Los árabes y los moros usan mucho este ritmo en el tambor. Entre nosotros, en aquellos instrumentos tomados de ellos que se llaman atabalia en púnico, no hay otro pie que se use tanto como éste. También pienso que se han tomado de ellos muchos otros cantos especialmente algunos muy antiguos y muy usados, que llaman villancicos y son de ocho tiempos. También en Italia, la danza llamada pavana milanese o passoemezzo consta de ocho dispondeos, cada uno de ocho tiempos. (p. 447)
---	---

En otro lugar, Salinas describe otro género de metro dispondáico, un dímeter cuyo primer miembro le faltan dos largas (es brachicataléctico), para demostrar que su empleo en la versificación española se debe también a un influjo árabe :

Quale est illud Hispanum cuiusdam ad canes dominae loquentis antiquum ac impositum dimetro brachicataléctico subditum, quorum vtriusque simul talis est cantus	Así es este canto español de uno que habla a los perros de una señora, muy antiguo y poco culto, añadido a un dímeter braquicataléctico. La letra y el canto de ambos es como sigue :
 <i>Perricos de mi señora, No me mordades agora.</i>	
[...] Cuiusmodi versificationem non apud Graecos, neque apud Latinos inueni, neque apud Gallos aut Italos reor inueniri, sed ab Arabicis ad Hispanos, postquam Hispanias ceperunt, quas plures septingentis annis occuparunt, alijs cum multis et moribus et verbis ac canticis credibile est commigrasse . (VI, 17, p. 356)	[...] Una versificación de este tipo no se encuentra ni en latín ni en griego, ni tampoco en italiano ni en francés. Parece que pasaron de los árabes a los españoles, con muchas otras costumbres, palabras y canciones, después de invadir España hace más de setecientos años. (p. 625)

La difusión del pie octonario y de los metros que están derivados de él es por lo tanto un fenómeno mediterráneo que se debe, según Salinas, al aporte cultural norte africano. Por cierto, si san Agustín fue el único de los antiguos a averiguar la existencia de este género de metros, fue en razón de su propia origen africana :

Ex dispondaeo autem octo temporum pede continuato non solum Rhythmus, sed metra etiam apud Hispanos, et Afros, et Italos inueniuntur. Quare minime mirum est, eum a Diuo Augustino viro Africano positum esse. (V, 21, p. 277)	Ahora bien, la sucesión del dispondeo de ocho tiempos, no sólo produce ritmos, sino también metros en España, Africa e Italia. No es de extrañar, por tanto, que lo pusiera San Agustín, oriundo de Africa. (p. 482)
--	--

El cuidado con el que Salinas entiende trazar estos intercambios culturales mediterráneos, intercambios que permiten a las fórmulas métricas más eficaces de pasar todas las fronteras, releva de una tendencia universalista muy propia de la escuela salmantina, y que se traduce en el marco jurídico por el derecho de las **gentes**. Si la exportación de estructuras métricas sistematizadas y memorizables impone a los músicos arreglar los equívocos más flagrantes de su sistema notacional, como lo hemos visto a principios, podemos ver en esta “reforma” quizá el enlace más evidente entre la historia de la notación musical y la de la globalización cultural, esta última siendo obra de los españoles del reinado de Felipe II. Podemos leer alusiones a la experiencia de este nuevo mundo globalizado en las siguientes líneas de Salinas :

Atque hodie experientia compertum est, nullam esse gentem tam efferam, tam ab humano cultu semotam, quae non in omni, quantumvis humili cantus materia, quidquid canit, alicui metri specie conetur inuoluere. (V, 5, p. 243)	Además, por propia experiencia se puede comprobar que no hay pueblo tan salvaje e incivilizado que no intente arropar lo que canta, por rudimentario que sea, con alguna especie de metro. (p. 423)
---	---

La dimensión “utilitarista” conferido al fenómeno rítmico y por lo tanto al musical en general, y que recuerdan al lector las primeras líneas del libro V como los fragmentos de autores antiguos reunidos en el último capítulo de la obra, era una filosofía que compartía el tratado de 1577 con las instituciones contrarreformistas y misioneras de su tiempo (y no es de rechazar al tratado de ser leído como parte de la “movilización ibérica” que iba a uniformizar las culturas musicales del orbe). Si los ritmos son unos herramientas del espíritu, la rítmica debía de ser un herramienta de la cultura social que no se podía menospreciar. El abad Salinas, que por otro lado defendía el contrapunto imitativo del canto de órgano como ilustración más perfecta de la fuerza del *rhythmus* antiguo, también compartía las opiniones del obispo italiano Cirillo Franco, cuyo ataque a la música religiosa de su tiempo había alimentado las reflexiones de los padres conciliares, y cuya carta será muy difundida en España a partir de 1567 : según él, la música moderna que más podía producir los efectos que se atribuían a la antigua era la de las pavanas y gallardas. También los franceses, divididos que eran entre protestantes y católicos, veían en la rítmica modelizada sobre la métrica antigua un herramienta de obligación a la concordia, y usaban para evocarla la expresión “douce violence”, es decir violencia suave. Hay que recordar, para concluir, que esta dimensión utilitarista del ritmo se mantendrá como un tema filosófico importantísimo hasta Friedrich Nietzsche, cuyos primeros trabajos académicos trataban de métrica y de música antigua. Os invito a leer el parágrafo 84 de la *Gaya Ciencia*.