

Nada en nuestra vida se produce aisladamente. Cualquier hecho que tenga que ver con el desarrollo de la personalidad, con la expresión artística, con la relación con otras personas o con el entorno, se conecta indefectiblemente con otros aspectos adyacentes, de tal modo que resulta imposible la comprensión perfecta de ese mismo hecho sin conocer las circunstancias que lo provocaron y el proceso que siguió. No se puede decir que se ha estudiado a fondo un texto si se desconoce el contexto en el que se produjo. No se puede estar seguro de que se conoce un territorio sin conocer las costumbres y personalidad de sus habitantes. Sin saber qué sentido podía tener dar nombre a las tierras o descifrar el firmamento. Es fundamental, pues, aprender a relacionar.

Desde hace cientos de años se vienen utilizando las expresiones populares como vehículo a través del cual difundir ideas y creencias. La riqueza patrimonial y la consideración que ésta despierte en la sociedad, deben estar siempre ligados al individuo que los genera y a la relación de éste con su entorno -es decir con el territorio en el que vive- y con la educación que recibe. Ahora mismo no recuerdo dónde he leído que algunas canciones son, para los individuos o para los pueblos, como un relámpago nocturno que altera la oscuridad e ilumina instantáneamente las tinieblas. Me ahorro el dato documental pero me quedo con la esencia: ejemplos como el de “La Marsellesa”, escrita por Rouget de Lisle, o el anónimo Romance de Mambrú, podrían ilustrar la imagen propuesta y llevarnos a una larga lista de casos particulares en los que un momento determinado, un verso, una palabra, el aire de la tonada o la marcialidad de un ritmo, sirvieron para abrir el pecho de muchos seres humanos y llevar la luz -o el bisturí- allí donde eran más necesarios. Con frecuencia esa canción marcaba una vida entera, pues acompañaba en la juventud, se interpretaba con nostalgia en la madurez y venía a incorporarse obsesivamente en la vejez postrera.

¿Qué tipo de repertorio era ese, que trataba de explicar el mundo a través del entorno, y de dónde procedía? ¿Hasta qué punto el repertorio acumulado a lo largo de la vida por una persona era el reflejo de su

mentalidad y por tanto el resumen de su personalidad, así como la respuesta a las preguntas que se planteaban en el entorno físico y cultural en que vivía? He repetido en muchas ocasiones que la temática de ese repertorio, diversa y vital, solía ser la preferida por cada uno de sus propietarios, que iba seleccionando los asuntos y motivos de canciones y romances en la línea de los deseos y aspiraciones que se fraguaban paulatinamente desde la infancia. La educación que se recibía en la familia -la primera base de nuestra mentalidad- o la enseñanza de aquellas canciones que creaban nuestro primer repertorio generalmente estaba a cargo de las mujeres de la casa. Las motivaciones por las que una madre, una abuela, una nodriza, una maestra o una profesora construían su propio repertorio -ese que luego iban a transmitir a los niños entregados a su cuidado- se producían a la luz de diversos estímulos y emociones, no siempre bien apreciados. La importancia del papel jugado por las mujeres en la transmisión de expresiones populares, pero más aún en la propuesta del criterio para usarlas, es antiquísima. La realidad es que habitualmente eran ellas las encargadas de seleccionar y transmitir los conocimientos, al menos aquellos que se referían a la mentalidad y al comportamiento. Tal vez la relación de lo femenino con la palabra "repertorio" proceda justamente de su etimología, ya que viene del verbo latino *reperire* (que significa encontrar) y en su raíz tiene mucho que ver con el hecho de dar a luz algo. Luego, una vez que se había hecho entrega del material, vendría la capacidad de ese mismo repertorio para superar los límites de lo doméstico, de lo etnográfico, de lo étnico, para convertirse en paradigma universal hermoso y rotundo. Una de las razones de la universalidad de todos esos temas es precisamente la posibilidad de pensarlos y usarlos en común, de aquí la importancia de que nosotros no los disgreguemos al estudiarlos. Otra, podría ser el peso de la tradición y lo bruñido de sus contornos: las posibilidades de diversas miradas, estéticas y emocionales, sobre un repertorio antiguo y nuevo que estaba escrito en un lenguaje humano, pero ilimitado porque se transmitía a la imaginación. Tales miradas arrojaban una luz distinta sobre ese

repertorium que por su belleza y cualidades, al final nos pertenecía un poco a todos, hombres y mujeres.

La figura de Francisco de Salinas y la importancia de su obra son reconocidas solo en parte, viéndonos obligados a veces a deducir los hechos de su vida de sus propios testimonios, discretos y prudentes, como veremos al final de esta ponencia. Precisamente su afición a la gramática, por ejemplo, le llega en edad temprana al entrar en contacto con una dama de ilustre linaje –siempre la mujer como transmisora– que llega a Burgos con la pretensión de entrar en religión pero no tiene suficientes conocimientos musicales. Le encargan a Salinas, todavía muy joven, que le enseñe música teórica, y práctica en instrumentos de teclado, y a su vez ella le instruye en gramática latina y quién sabe si en el terreno de la poesía o el verso medido (“el metro prepara los espíritus”, recuerda el mismo Salinas en un pasaje de su obra). Para un niño que solo escucha y no puede leer, esa ayuda será, con toda probabilidad, determinante en el desarrollo de su sensibilidad. Bastaría con leer la Oda compuesta por Fray Luis de León (“El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada / Salinas, cuando suena / la música estremada / por vuestra sabia mano gobernada...”), para percibir que la admiración de Fray Luis por el músico burgalés no era producto exclusivo de su amistad y que existía en la personalidad del músico ciego algo que emanaba de lo más profundo de su ser y que cautivaba. Fray Luis quedaba extasiado ante la forma de entender y concebir la música de Salinas, para quien el arte musical era algo más que cifras o matemáticas en el momento de practicarlo. De hecho, la definición de música popular que se ofrece en *De Musica libri septem*, tiene en principio más que ver con el espíritu de los temas que presenta como ejemplo y la emoción que despiertan en quien los escucha, que con el análisis de los mismos. Todos esos temas, canciones y romances, recogidos por Salinas de su propio repertorio, de su memoria, constituyen en conjunto una curiosa antología viva y personal de

melodías y textos que fueron populares en su época y en otras anteriores.

“La música está tan difundida en el mundo que no hay nada que no esté penetrado de ella”. La frase, que podría atribuírsele a cualquier publicista contemporáneo o a algún creador de jingles comerciales, fue escrita por Salinas en el texto introductorio a sus siete libros. Salinas fue ese hombre del Renacimiento que vivió plenamente su época a pesar de la carencia del sentido de la vista que perdió siendo aún muy niño, en la edad crítica para el desarrollo visual. Aunque el mismo Salinas lo atribuyó a que la lactancia corriera a cargo de una nodriza y no de su propia madre, bien pudo ser una amaurosis imposible de detectar o tratar en la época en que nació. Pero, pese a la dificultades que podría haber supuesto para un niño del siglo XVI el hecho de ser ciego, Salinas –alentado por unos padres que trataron de ofrecerle una educación que a través del oído condujera a la razón- complementó su “instinto de saber” con un sentido práctico y positivo. En la introducción a su obra más famosa, la de los siete libros sobre la música, confiesa: “No me atrae el tener que escribir tonterías. Si escribo es porque lo que digo va a ser útil y necesario”. Parece como si entretenerse en disquisiciones sobre esta o aquella cuestión le distrajesen del motivo principal de su empeño, que era explicar los caminos por los que el ser humano puede llegar a la música y disfrutar de sus variantes en forma de canciones. Tal vez la mejor definición o descripción de tales canciones la da el propio Salinas cuando escribe acerca de ellas calificándolas como “melodías naturales que impresionan las mentes de todos, que se graban en el espíritu de todos y que finalmente se fijan en nuestra memoria de tal manera que no tenemos que pensar y nos hace como despertar de un sueño”.

Es curiosa, pero significativa por tanto, su preferencia por los temas conocidos –esos que quedan grabados en el recuerdo y no es necesario pensarlos- , otorgándolos mayor valor que a los de nueva creación. Sin

duda la importancia que concede a la memorización por repetición debe estar en el origen de esa preferencia. De hecho su uso reiterado y efectivo del *contrafactum* nos está dando la clave íntima y a la vez práctica de toda su obra, que teje sobre el firme armazón de lo conocido. La costumbre de "contrahacer" es antiquísima. El *contrafactum* es, desde la época de la liturgia visigótica, un poema que se canta sobre la base de una melodía popular adaptada a la medida del texto. Nebrija mencionaba en su vocabulario la palabra "contrahazimiento" con la significación de *imitatio* o *representatio*, o sea imitación o representación. El hecho de "contrahacer" llevaba consigo dos actividades: concebir una idea (también se podría aceptar que la idea fuese de otro) y ajustarla a un molde ya existente que, como he dicho, se usaba como modelo. Cualquier cancionero que elijamos del siglo XVI español nos servirá como ejemplo, porque siempre aparecerán en sus páginas las palabras "contrahecho", "mudado" o "trocado" para definir una acción que permitía transformar un modelo musical previo en una nueva canción. Es evidente que ese acto de birlibirloque servía para modificar o sustituir un texto con muy poco esfuerzo y que las melodías que constituían la base de ese acto de magia tenían que ser tan familiares como populares para poder llevarlo a cabo con eficacia. Salinas utiliza muchas veces la expresión "según esta música se canta frecuentemente en España el siguiente metro" o "según esa música pueden cantarse también estos dos versos" o "a estos puede aplicarse la música siguiente"...

El contrahacimiento, desde su origen, por tanto, será un recurso por medio del cual una persona, generalmente un comunicador, tratará de ajustar sus ideas a un metro preestablecido para comunicar algo de forma más eficaz: bien por la vía de una transformación calculada del modelo anterior, bien con la fuerza de una nueva propuesta, dando valor intelectual o emocional a sus argumentos y aportando razones para defender un concepto o un valor. No vamos a recordar aquí el efecto comunicativo de la canción como medio de difusión de las ideas, pero sí

merecería la pena detenernos en algún ejemplo concreto de comunicador porque nos servirá para entender mejor el fenómeno en siglos pasados.

En el siglo XVI, por ejemplo, el coplero en la calle, el párroco en el púlpito y el artista más o menos profesional sobre el escenario eran los encargados de difundir de viva voz y a través de papeles impresos, tanto las opiniones que los acontecimientos de actualidad suscitaban en los poetas y músicos del momento, como las inquietudes y creencias personales o sociales que despertaban las corrientes artísticas o morales de la época. Algunos colaboradores más, aficionados peculiares y convencidos, ampliaban ese campo lírico musical al terreno de los fragmentos más conocidos que se tarareaban en la calle y sobre los que luego se creaban los *contrafacta*. Salinas lo explica claramente siguiendo a Aristóteles: “Cuando se conoce lo que se canta, se aprecia mejor lo que el músico pretende, porque es más dulce de contemplar y más suave para los oídos lo habitual que lo insólito, y además porque cuando se oye una canción conocida, percibimos con mayor placer los diversos modos que usa el buen artista en la modulación”. Es decir, insisto, que la seguridad que puede ofrecer el conocimiento de una pieza facilitará en mayor medida la apreciación de su interpretación.

Haré una precisión más, que concierne a la difusión del tipo de papeles a través de los cuales se propagaban los textos contrahechos. Los copleros hacían de eslabón en la cadena entre el autor y el público, pero a su vez eran un puente tendido entre el impresor y otros copleros que, al escucharles pregonar la mercancía, quisieran sacar partido a esas coplas vendiéndolas en otros mercados o ferias, aunque, por supuesto, respetando los territorios de cada uno, que aparentemente eran sagrados. Hoy estamos acostumbrados a que la música tenga una presencia significativa y casi agobiante en nuestras vidas. Sin embargo esto no es nuevo: ha sido así desde hace siglos, aunque probablemente en la medida en que nos fuésemos alejando del instante en que nos ha tocado vivir podríamos comprobar que las canciones del pasado estaban

aún más ligadas que ahora a la existencia misma de los individuos. El momento en que Salinas escribe sus siete libros sobre la música es, en la opinión de todos los especialistas, uno de los más creativos y ricos de la historia de la música en España, tanto de la que se hacía para Dios como la que entretenía a los hombres. Salinas escribió que la música nos ayudaba a elevar el espíritu: “La música que se practica en los templos nos eleva hacia la contemplación de lo celestial”. En el tiempo en que vive Salinas se dejaba en las iglesias para los grupitos o capillas de músicos seculares, si es que se podía disponer de ellos, el uso de los modelos musicales novedosos y más adornados en los que, no sólo se perdía la sobriedad característica del canto gregoriano sino que a veces se hacía hasta difícil entender la letra de lo cantado. El término «canto llano», generalmente, se utilizaba para hacer referencia a la música litúrgica monódica. Se contraponía a veces a la forma de «canto de órgano». La diferencia fundamental entre canto llano y canto de órgano no es sólo la que hacía referencia a su forma de interpretación a una voz o varias, sino también a la métrica, una de las pasiones de Salinas. Los jerónimos, la orden preferida de los reyes en la época de que hablamos –no olvidemos que había dos conventos en Salamanca en ese tiempo y uno de ellos al lado de la ciudad- son los representantes de una corriente que prefería diferenciar como él lo sencillo de lo complicado. Estos monjes, además de estudiar Filosofía, Teología y Cánones, daban siete años de música. ¿Cómo pensar que Salinas no hubiese oído hablar del jerónimo Fray Gonzalo de Frías, burgalés como él, que había estudiado en Salamanca, que era teórico musical y que había trabajado sobre la obra de Boecio? La música para los jerónimos no era un capricho. Desde los comienzos de la orden se cuidó muchísimo la solemnidad en los oficios y seguramente fuese ésta la principal razón por la que diferentes monarcas protegieron y encumbraron a la orden por encima de otras, además de por el hecho de ser netamente española. Esta costumbre de cuidar especialmente el canto es recordada en un Libro de oficios o Libro de costumbres de finales del siglo XV en el que se escribe: "El oficio de cantar devota y

espaciosamente, es propio de la Orden" y José Sigüenza, su más preclaro historiador, remacha: "Es muy constante esta religión en las cosas que una vez abraza". En efecto, Antonio Linage estudió el costumbrero del monasterio de Santa María de la Victoria de Salamanca, inaugurado en 1522, y ahí se puede comprobar cómo el corrector de canto o el encargado de coro tenían encaminadas sus funciones a la conservación correcta y perfeccionada del culto divino por medio del canto y especialmente del canto que seguía la ortodoxia instaurada desde antiguo. De hecho, los monjes jerónimos, aun en los momentos en que la polifonía empieza a imponerse en el culto y en la liturgia, mantienen su distancia de ella como si se tratara de un modelo desviado de su propio estilo de concebir el canto. Que preferían separar la liturgia de la ciencia queda bien claro en esta carta que el Padre General, Fray Jerónimo de Alabiano, dirige al rey Felipe II ante su interés por implantar estudios superiores en El Escorial. En esa misiva, del 22 de agosto de 1564, escribe: «De una cosa es bien que Su Majestad esté advertido; que así como conviene que en la Orden haya letrados y personas doctas en número y cantidad competente para que en todas las casas de ella haya el oficio del púlpito y para leer y confesar, etc., así no conviene que haya exceso en haber muchos letrados como los hay en la Orden de Santo Domingo y en otras partes, porque comúnmente las letras van en detrimento del coro y oficio divino, que es nuestro principal y primer instituto, y habiendo muchedumbre de letrados, dejaríamos nuestro principal intento y tomaríamos el accesorio por principal, lo cual sería grave inconveniente y vendría la Orden a hacer su oficio como las otras, distraídas en letra y caería mucho de la mortificación, modestia y recogimiento que ahora tiene».

Esa defensa de una espiritualidad intimista de modelo agustiniano; esa predilección de lo sencillo frente a lo complejo, de lo natural frente a lo aprendido, de lo conocido frente a lo novedoso es primordial en Salinas. Aunque hace profesión de conciliar tendencias y defiende una prudente

equidistancia entre las diversas opiniones, se inclina finalmente por lo antiguo. Su postura no es única ni original. Lo mismo estaba sucediendo en otros países de Europa, y no solo en el terreno de la poesía profana o de la música cortesana. Alemania buscaba la renovación de la vida religiosa en los templos y en la música que en ellos se hacía con un retorno a la sencillez, y lo mismo podría decirse de Francia, Suiza e Inglaterra donde pronto aparecieron libritos con salmos y su melodía correspondiente, para difundir de forma simple el fervor de las ideas y la emoción de las creencias. Los salmos fueron para los reformistas luteranos un motivo de estímulo espiritual y un consuelo en tiempos de persecución y muerte como lo fueron para los cristianos de los primeros siglos. Cabe dudar de su uso efectivo en momentos de miedo o de persecución en que el silencio era la única fórmula imaginable –principalmente en los pequeños conventículos en que los cánticos en alta voz podían delatar el lugar de reunión de los grupos de seguidores de Lutero, por ejemplo- pero no hay ninguna duda acerca de la utilización de algún texto cantado, como los salmos 106 o 109, para acompañar el camino hacia el Auto de Fe de quienes serían ajusticiados en Valladolid o Sevilla en 1559, aunque fuese musitándolo o cantándolo por lo bajo, ya que algunos de los condenados iban amordazados. De hecho, Llorente aseguraba en su obra sobre la Inquisición que Juan González, presbítero de Sevilla y predicador famoso en Andalucía, exhortó a sus hermanas y otros presentes a cantar el salmo *Deus laudem meam ne tacueris*, una vez que le fue quitada la mordaza. Depositar en manos de Dios el castigo de los enemigos (“haré de tus enemigos estrado de tus pies”) mitigaría sin duda el dolor y la angustia de los momentos previos a la ejecución, acto cruel en el que la vida y las esperanzas humanas se acababan y sólo la fe podía contraponer a las llamas el consuelo ardoroso de la canción. Sabemos que algunos libros de salmos se hallaban entre los que trajo a Sevilla desde Alemania Julián Hernández “el Chico”, un diminuto terracampino que antes de ser quemado vivo quiso acabar sus disputas con los religiosos que quisieron convertirle cantando la letrilla

“Vencidos van los frailes, vencidos van”..., intencionado *contrafactum* del “Corrido va el abad, corrido va”.

El efecto devastador que, pese a la obligada observancia de la ortodoxia y el respeto debido a las decisiones de la autoridad, podían haber tenido estas ejecuciones en el público español más sensible, se veía muy a menudo contrarrestado por otros ejemplos –llamémoslos contrapropaganda- en los que la crueldad corría a cargo de los herejes, fuesen luteranos o calvinistas. Poco después de los autos de Sevilla y Valladolid y un lustro antes de que el ciego Salinas diese a la prensa sus libros de música, otro ciego, Cristóbal Bravo, compone un texto acerca de la muerte a manos de los hugonotes de Macon de un religioso franciscano. Como colofón de ese pliego, por cierto, incluye unos versos puestos a lo divino en forma de *contrafactum* sobre la célebre composición “A su albedrío y sin orden alguna / me vi por un lugar descaminado”. Ambos ciegos, pues, se sirven con soltura de los *contrafacta* para transmitir sus verdades en forma de canciones.

Debemos creer que el repertorio de canciones que se sabían de memoria los españoles de la época incluía no sólo los temas compuestos por los vihuelistas cortesanos, sino muchas de aquellas *rusticas canciones*, como las que recogió Salinas en su tratado, que se oían por las calles de ciudades y aldeas españolas. El libro VI, en concreto, se ha repetido hasta la saciedad, es la mejor fuente para conocer la música popular del siglo XVI pues, al querer Salinas demostrar que la lengua castellana era tan apta como la griega o latina para hacer versos y componer melodías bajo unas medidas prefijadas, recurrió a melodías breves y aires de época que insertó entre los párrafos de sus teorías sobre el arte musical. Como escribió Ismael Fernández de la Cuesta: “En la segunda parte de su tratado, Francisco Salinas recogió, en efecto, numerosos pasajes de canciones como pruebas inequívocas de los diversos tipos de fórmulas métricas que, según él, conformaban en su conjunto el ritmo musical. Los tratadistas sobre la música, en su época y posteriormente,

no se ocuparon de estudiar el ritmo, sino tan sólo la música armónica, esto es, la naturaleza acústica de los intervalos sonoros basada en su proporción numérica. Seguían de esta manera la pauta marcada para el estudio de la música por el viejo Boecio en su libro de lectura obligada en las escuelas. Ni durante la Edad Media ni en el Renacimiento, los maestros músicos se percataron de que Boecio sólo había tenido tiempo de tratar sobre uno de los dos elementos constitutivos de la música, a saber, sobre la armónica, pero no sobre el ritmo, pues cayó en desgracia del rey ostrogodo Teodorico I y fue decapitado por orden suya en el año 524". Ambos temas, por tanto, armónica y rítmica, son fundamentales para Salinas y tienen su paradigma en esos breves fragmentos que explican, con la sabiduría pulida por el tiempo y el uso, los principios de la composición, de la interpretación y de la difusión de las canciones vulgares, cuando lo vulgar todavía tenía el sentido de lo normal, y lo ordinario el significado de lo cotidiano.

Estoy totalmente de acuerdo con Nicolás Andlauer cuando protesta de la tendencia de algunos folkloristas a considerar a Francisco de Salinas un recopilador casual de temas populares: "Salinas no era de ninguna manera «folklorista *per accidens*», sino que tenía un convencimiento (visible en su propia pedagogía) de la primacía de las facultades naturales de invención melódica y del repertorio basado sobre sus producciones. Diacrónicamente, este saber inconsciente se ha mantenido escondido, desde la Antigüedad hasta la Modernidad, en el repertorio de los tenores, en canciones y coplas diversas, pero también en el repertorio litúrgico de los antiguos himnos eclesiásticos, a través de la edad cristiana. El tratado de Salinas, y probablemente también su obra musical (no escrita), tal como la podemos deducir de su tratado, de sus ejemplos, y de la comparación con las obras litúrgicas o profanas que dejaron los organistas de su época, llegan a reflejar la penetración de los estilos de tradición oral en el ámbito de la música escrita, impresa, publicada y difundida de esta época. En este sentido, como

reflejo de la imbricación de las culturas oral y escrita de su tiempo, la obra de Salinas sigue siendo sobresaliente por su modernidad estética”.

De ese tema, de la actualidad de Salinas, tratará la segunda parte de este acto. Concluiré esta primera mitad diciendo que la discreción y prudencia de Francisco de Salinas son su mejor arma contra la necia vanidad de un sector importante de la sociedad en el tiempo que le tocó vivir. Valora mucho, sin duda, el aprecio en que le tienen sus superiores, aunque le dejen en una precaria situación económica, e incluso está dispuesto a pasar el resto de sus días en una honesta pobreza cuando Dios o la providencia le devuelven a España después de su estancia de veinte años en Italia, período que otros menos recatados habrían calificado de brillante y que él define con un modesto comentario sobre el reconocimiento a su obra y su persona: “Por cierto, no ignorado de los hombres”. Su regreso a Salamanca significa la culminación de un deseo: transmitir a través de la enseñanza, en un lugar y ámbito apropiados, la riqueza de la música en sus vertientes especulativa y práctica, tal como él las entendía. Creo que Salinas fue plenamente consciente de lo que recogía y para qué lo publicaba. Su intención era rememorar y hacer del recuerdo un patrimonio común para convertir en inteligible su discurso. Seguiré su buen criterio en eso y en la prudencia. En el capítulo XVIII del libro VI escribe: “No puede bien hablar quien no sabe callar. El silencio sirve para respirar y descansar, para igualar la medida del compás en la repetición de los metros, o también para dar lugar a otros cantores cuando el canto es a varias voces...”. A eso nos habíamos comprometido hoy y yo he cumplido con mi parte. Escuchemos ahora algunos de los temas del libro VI que iré comentando muy brevemente, interpretados por los Músicos de Urueña.

Romanesca

Comenzaremos con una fórmula musical, denominada por Mudarra y por el propio Salinas “Romanesca”, que sirvió para componer variaciones. Una de las primeras versiones musicales la publica Pierre Attaignant en su obra 18 danzas bajas, en 1529. Aunque el nombre de la danza sugiere un origen italiano, en España y Francia alcanzó la coreografía su mayor éxito, generalmente bajo el título de “Vacas” o “Guárdame las vacas”.

Quién te me enojó Isabel

También para variaciones es el siguiente tema, ¿Quién te me enojó Isabel?, cuyo texto se publica por primera vez en el Cancionero de Hernando del Castillo, en 1557, bajo el título Canción en la Germanía. Antonio de Cabezón hizo sobre el tema siete variaciones y Hernando de Cabezón las publicó como villancico en la edición de 1578 de las obras de su padre. Higinio Anglés y Santiago Kastner se enredaron en una serie de “diferencias” que mostraron hasta qué punto las variaciones de los músicos pueden salirse del pentagrama y adoptar otras formas menos artísticas.

¿A quién contaré yo mis quejas?

Salinas denomina *notissimus cantus* al tema titulado ¿A quién contaré yo mis quejas?. Tal vez fuese el mismo cantar que apareció entre las endechas con que Pedro de Orellana, en la cárcel de la Inquisición, distraía la melancolía de sus horas pesadas recordando a su prima Ana Yáñez, de la que estaba locamente enamorado.

Dónde son estas serranas

Enríquez de Valderrábano publica en su obra *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*, que se edita en Valladolid en 1547, la primera versión conocida de este tema. Fernando Rubio de la Iglesia, al comentar en la obra colectiva sobre Salinas de la Universidad de Salamanca esta canción, escribe que Valderrábano añade a la melodía “una segunda voz y algunos acordes en las cadencias construyendo su acompañamiento polifónico con el que, por cierto, logra un hermoso resultado con mínimo empleo de medios”.

En la ciudad de Toledo

Salinas escribe que “se cantan con este metro los cuentos y las leyendas, como queriendo ir de corrida los que las dicen, con muchas tonadas, una de las cuales es ésta, que corresponde al romance “En la ciudad de Toledo / donde los hidalgos son”. El tema describe, todavía en el siglo XVI, una hazaña legendaria de Rodrigo Díaz, el Cid campeador, en las cortes que el rey convoca en Toledo.

Oidme un poco, mi señora

Salinas incluye estos versos para ejemplificar un tetrámetro acataléctico. Poco antes utiliza los mismos versos para usarlos como ejemplo de otro modelo de metro. Son muy poco frecuentes los casos en que un mismo verso es usado dos veces por el autor, lo que nos hace suponer o bien la popularidad y difusión del tema o bien el cariño que Salinas le tenía.

Pensó el mal villano

En forma de hexasílabo anapéstico (tatan tatatane) se nos presenta el tema siguiente, argumento por desgracia muy frecuente en la tradición española y que algunos han denominado genéricamente como de la malcasada. El texto se refugió, como en tantas otras ocasiones, en el repertorio infantil y llegó a nuestros días con el título de “Me casó mi madre”, recopilado y difundido por los numerosos cancioneros de los siglos XIX y XX y con diversos y hasta contrarios finales.

Tango vos yo el mi pandero

El metro de la siguiente canción “Tango vos yo el mi pandero” lo considera Salinas como muy común en España para las canciones populares. Margit Frenk –siempre en nuestro recuerdo por su bondadoso magisterio- descubre una versión del tema en las *Poesías* de Francisco Sá de Miranda con letra casi idéntica. El contenido es muy fuerte: una mujer está tocando el pandero para un hombre mientras se deleita con el recuerdo de otro.