REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio

Discurso leído el día 28 de junio de 1943, en la recepción pública del

EXCMO. SR. D. HIGINIO ANGLÉS, PBRO.

y Contestación por el

EXCMO. SR. R. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

MADRID, 1943

LA MÚSICA EN LA ESPAÑA DE FERNANDO EL SANTO Y DE ALFONSO EL SABIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio

Discurso leído el día 28 de junio de 1943, en la recepción pública del

EXCMO. SR. D. HIGINIO ANGLÉS, PBRO.

y Contestación por el

EXCMO. SR. R. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

MADRID, 1943

CON LAS DEBIDAS LICENCIAS

Casa Provincial de Caridad
Imprenta-Escuela : Barcelona

Señores Académicos:

Mis relaciones con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no empiezan hoy. Hace ya unos treinta años aprendí a conocer la obra artísticomusical de esta meritísima Corporación, gracias a mi insigne maestro Felipe Pedrell, quien puso en mis manos, como material de estudio, el Cancionero Musical de Palacio, editado por la Academia, a cargo del ilustre F. A. Barbieri. Gracias también al maestro Pedrell, conocí la serie de discursos que sobre el arte y la historia musical de España se habían pronunciado en esta docta Corporación.

Desde que en 1917 se me confió la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, y comencé mis búsquedas en los archivos y bibliotecas de España, impulsado por el maestro Pedrell, fué mi primer ensueño el poder completar el repertorio de la canción polifónica amorosa tan relevante en la corte de los Reyes Católicos — dado a conocer por la Academia — y documentar la biografía de sus compositores, desconocidos en su mayoría. Con miras a dignificar su edición, subvencionado por la Excma. Diputación Provincial de Barcelona a petición de la mencionada Biblioteca, me trasladé a Alemania en 1923, empezando mis estudios de musicología con el Profesor W. Gurlitt, en la Universidad de Freiburg i.-Br. Los musicólogos extranjeros — principalmente belgas y alemanes — afirmaron un día que España no había practicado la polifonía antes de la venida de los músicos flamencos a nuestra patria en 1502, con ocasión de acompañar a Felipe el Hermoso. La Academia, valiéndose de Barbieri, había dado a conocer precisamente el repertorio de música profana practicada en la corte del rey Fernando de Aragón y de Isabel de Castilla, y ello fué el mentís más rotundo a tal aserto.

Con mis hallazgos en los archivos españoles y bibliotecas europeas, he podido aclarar que este repertorio tuvo sus precedentes en la corte aragonesa de Alfonso IV (V) el Magnánimo y de sus sucesores en la casa de Nápoles. Uno de sus maestros más preclaros, Johannes de Cornago, sirvió un tiempo también en la capilla de Fernando el Católico, siendo éste muy joven aun. Hasta la muerte de Isabel la Católica hubo en España dos capillas reales : la del rey Fernando por Cataluña-Aragón, la de la reina Isabel por Castilla. Ambas capillas estaban formadas únicamente por músicos nacionales. Los

documentos demuestran, asimismo, que la mayor parte de los compositores del mencionado Cancionero fueron cantores y músicos adscritos a la real capilla aragonesa o a la de Castilla. Al morir la reina Isabel, se preocupó el rey Fernando de fusionar ambas capillas, seleccionando lo mejor de la capilla de Castilla y de la suya de Aragón, y así quedó creada definitivamente la real capilla única de España.

La canción polifónica amorosa de la corte de los Reyes Católicos tiene rasgos nacionales bien definidos y se distingue totalmente de la *chanson* de la corte ducal de Borgoña y de la real de Francia. Esto demuestra que durante el reinado de los Reyes Católicos se creó un estilo genuinamente hispano, por lo que se refiere a la polifonía.

Con documentación nueva, totalmente desconocida, pude presentar al Congreso Internacional de Musicología de Lieja, de 1930, organizado por la Sociedad Internacional de Musicología, una comunicación donde rebatí una vez más y para siempre aquella afirmación, especie de leyenda negra para la historia musical de España. «Que España conoció y practicó la polifonía *profana* antes de la venida de los neerlandeses a nuestra península — dije allí —, lo demostró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la edición del susodicho Cancionero; en esta ocasión, puedo yo demostrar que España contó, además, con un repertorio polifónico de música *religiosa*, y que se conserva, completamente autóctono y anterior asimismo a la influencia neerlandesa». Al efecto, presenté una serie de códices musicales desconocidos, juntamente con una lista de compositores españoles anteriores y contemporáneos de los Reyes Católicos. (Véase el *Compte-Rendu* del Congreso, editado en Londres en 1930).

En agosto de 1932 tuve la satisfacción de ponerme por primera vez en contacto directo con esta Real Academia de Bellas Artes, a propósito de una idea que por entonces acariciaba, de reeditar el *Cancionero de Palacio*, publicado por el ilustre y sabio musicólogo don Francisco Asenjo Barbieri, a quien tanto debe la musicología española. En el ánimo de todos estaba la reedición de ese notabilísimo *Cancionero*, no tan sólo por haberse agotado su edición, sinó también porque, posteriores estudios y descubrimientos, imponían la necesidad de una revisión más crítica, a la vista de otros *Cancioneros* españoles. Tuve entonces el honor de ser propuesto como Académico correspondiente en Barcelona, el día 27 de marzo de 1933, y en 24 del mes siguiente, se votó definitivamente la propuesta. Con este contacto con la Academia y con alguno de sus ilustres miembros, entusiasmados en el plan de la reedición del *Cancionero*, me dispuse, por mi parte, a emprender la tarea, y la hubiera efectuado entonces, de no haber surgido algunas dificultades prácticas, que imposibilitaron la realización del plan, según se había concebido. Pero abrigué siempre la esperanza de que algún día, allanadas las dificultades que, gracias a Dios, y a vuestro reduplicado entusiasmo por todo cuanto afecta a la cultura nacional, se van no sólo alcanzando, sino superando con nuevas iniciativas, dignas de mayor elogio, podría llevarse a feliz término aquella reedición.

Entre tanto, en mi deseo de manifestar mi profunda gratitud a tan alta Corporación, me cabe la satisfacción de acudir a vuestro llamamiento, ofre-

ciéndoos una muestra de mis últimos trabajos, sueño dorado de mi vida de musicólogo, y, acaso, la mejor contribución a la obra reconstructiva de nuestro glorioso pasado musical. Es la *Edición Crítica de la Música de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio* en su primer volumen. Yo desearía, señores Académicos, que vierais en esta edición una empresa de capital interés para la musicología española, prestigiada con vuestra autoridad e impulsada por la protección que os cumple dispensar a estas difíciles, pero necesarias iniciativas de alta cultura patriótica. La musicología española podrá ofrecer al mundo sabio monumentos que, por su valor intrínseco y por su interés documental, pueden ser recibidos como una revelación insospechada.

Lugar que corresponde a España en la historia de la música europea hasta el siglo XI

Los estudios prehistóricos han demostrado que España es uno de los países donde existen escenas gráficas de las danzas más remotas entre las conocidas en Europa. Las excavaciones han descubierto muestras de instrumentos musicales del pueblo griego y de otras culturas primitivas connaturalizadas en nuestro país. La historia nos revela que España, colonia romana, conoció y practicó toda la gama del arte musical de Roma. Las investigaciones litúrgicas han podido probar que la liturgia española conserva elementos venerables por su máxima antigüedad entre las liturgias latinas. Los estudios bíblicos han constatado que la versión latina más antigua de la Biblia, entre las conservadas en Europa, procede de España, y que ésta la recibió de la Iglesia de Africa en tiempos de San Ciprián (siglo III), y aun de Tertuliano (siglo II). Comprobé hace algunos años que la Iglesia visigoda de España había conocido y practicado una notación musical en el siglo VII, y acaso ya en el VI. Demostré también que la lírica latina, no litúrgica, más antigua de Europa procede de España y que es obra de San Eugenio de Toledo y de San Isidoro de Sevilla.

La corte visigoda de Toledo, por su rico ceremonial, su etiqueta, su música profana y sus danzas aristocráticas fué un fiel reflejo de la suntuosidad y del arte de la corte bizantina, cuya música se ha perdido. Y no solamente fué Toledo donde se practicó en gran escala la música profana durante los siglos VI-VII, San Isidoro es buen testimonio por Sevilla. Y Justo, contemporáneo de San Valerio († 695), hábil en la cítara y en el canto, que recorría las casas alegrando los convites con cantares lascivos, y que es el clérigo juglar más antiguo de los conocidos en nuestra península, testifica que el arte juglaresco se practicaba incluso en el Bierzo (León).

Desde los siglos IX y X florece en Europa la práctica de los *tropos*, de las *secuencias* y del *Drama litúrgico*. Sobre este punto no debemos olvidar que en nuestra liturgia visigodomozárabe aparece una literatura de textos oracionales, de prefacios y de alabanzas que saben a comentarios y tropos litúrgicos. En ella encontramos la forma litúrgicomusical de las *Preces* ya en el siglo VII, forma arcaica y poco pulida, que podemos, en cierta manera, considerar como predecesora de las secuencias. Aunque la liturgia mozárabe no

practicó el drama litúrgico propiamente dicho, nos ofrece una hermosa excepción, el *Canto de la Sibila*. En él tenemos la forma dramática más antigua de las practicadas por la Iglesia española. Hasta hace poco se tenía este canto como de origen francés. El año 1935 colacioné y edité todas las versiones conocidas en Europa. Éstas demuestran que aquella forma, nacida en Castilla en plena época mozárabe, a fines del siglo IX, pasó a Ripoll en el siglo X, desde donde penetró en el monasterio de Saint-Martial de Limoges, en Francia.

Los códices mozárabes conservados constituyen una de las glorias más auténticas del arte nacional antiguo. En ellos se guarda casi completo el repertorio litúrgicomusical de la Iglesia visigoda, producto auténtico de nuestros Padres en la fe. El florecimiento musical de esta Iglesia se produjo durante los años 550-660. El Antiphonarium de la catedral de León es considerado como el códice musical más venerando de la Europa medieval. El canto mozárabe quedó abolido en la segunda mitad del siglo XI, y por no haber conservado manuscritos de transición, con diastematía suficientemente clara para que puedan leerse sus notas, los neumas mozárabes son hoy por hoy ilegibles. Pero a lo menos nos queda el consuelo de conservar los códices musicales. El día que se logre transcribir los neumas hispanos, podrá rehacerse también en mucho el repertorio musical perdido de la liturgia galicana, por la íntima relación que la liturgia franca guardó con la hispana.

Por lo que se desprende de los documentos conocidos y de la música conservada, los mozárabes no inventaron nuevas formas musicales, ni siquiera supieron evolucionar la notación musical legada de antiguos tiempos. Se limitaron a producir unas pocas composiciones nuevas, que añadieron al repertorio visigodo preexistente. Lo que más debemos agradecerles es el haber sabido salvar del olvido aquellas melodías venerandas, copiándolas de nuevo en los códices que hoy admiramos. Lástima que no hubiera habido un *Scriptorium* en el cual se copiaran códices con notación musical diastemática, como aconteció con los manuscritos gregorianos de diversos centros europeos.

Hasta hoy se tenía como un hecho histórico que el canto y la liturgia de Roma no se habían introducido en España hasta mediados del siglo XI. Mis investigaciones han demostrado que en la Provincia Tarraconense se introdujo ya en el siglo IX, a medida que se hacía la reconquista. La liturgia visigodo-mozárabe no conoció los tropos propiamente dichos, ni las secuencias, ni los conductus — formas eminentemente populares del canto medieval gregoriano —. La introducción de la *Lex romana* en los templos de la Tarraconense explica porqué en Cataluña se practicaron estas formas litúrgico-musicales mucho antes que en los otros países hispánicos. Por su situación geográfica, Cataluña participó en todo tiempo de la cultura musical de Aquitania y de Francia, mucho antes de la venida de los monjes de Cluny. Por esta situación privilegiada los cluniacenses influyeron poco en la liturgia y en la música de los templos de la Provincia Tarraconense.

Una nación que había ofrecido una cultura musical tan rica, antes del siglo XI, por fuerza debió de tener una floración artística de primer orden durante los siglos XII-XIII. Pero desde hace algunos años, ignorándose estos precedentes, se hizo resaltar la vida musical árabe de España, como si

ésta hubiera sido el fundamento de la música cortesana y popular de toda Europa. Sobre este punto se ha fantaseado mucho. Baste decir que hasta hoy no se conoce en España ni fuera de ella una sola melodía auténtica heredada de los árabes españoles; faltan, pues, elementos de juicio para opinar sobre la importancia de la música practicada por los árabes españoles. Lo único positivo que conocemos son algunos instrumentos musicales que Europa recibió de la España musulmana; y ésta es, realmente, una gloria nacional auténtica recibida de la cultura musical sarracena. No contentos con exagerar el papel musical de los árabes españoles, en cuanto a influencias hipotéticas en la música trovadoresca, se ha fantaseado no poco sobre la influencia musical árabe en el folklore español.

Estudiando la canción popular de las distintas regiones españolas, encontramos en ella giros y cadencias melódicas, tipismos modales y tonales, y una riqueza rítmica, acaso no igualadas por el folklore musical de otra nación culta de Europa. Decir que estas melodías populares son *todas* de origen árabe, sería una afirmación sin ningún fundamento en la realidad. En la canción popular española abundan las modalidades grecorromanas, por lo mismo, anteriores a los árabes de España. Algunas de las melodías de los trabajos agrícolas de Castilla, Cataluña y Baleares recuerdan las melodías de los persas y de los croatas, y sabido es como el pueblo croata ha conservado tradiciones y costumbres del pueblo godo. Estudiando nuestras canciones de trilla, de arado, de siega, etc., encontramos reminiscencias, no solamente de los árabes españoles, sinó más bien huellas de la antigua cultura musical griega y acaso de la celta. La canción asturiana rezuma una antigüedad venerable, y por ello es admirada y estudiada por los especialistas. En los bailes populares de algunas regiones de España perduran reminiscencias de danzas árabes, visigodas y de otras culturas más antiguas. Quienquiera que estudie a fondo el folklore musical de la Grecia actual y de los Países Balcánicos, advierte al momento que muchas de las danzas populares de Cataluña guardan aun hoy una relación muy íntima con los bailes tradicionales de Grecia; las melodías melismáticas de nuestras canciones de labranza se relacionan con otras similares de los países balcánicos, por donde se puede probar que la música popular de la antigua Grecia se guardó en parte en dos extremos del Mediterráneo. Una cosa es innegable en la tradición musical española, lo mismo si estudiamos la música de la liturgia visigodomozárabe, como la popular tradicional : en ella se encuentra muy vivo un *substratum* de orientalismo grecobizantino, más que árabe. Hasta hoy nadie había notado que algunas melodías conservadas de los trovadores provenzales y franceses presentan grandes analogías con la canción tradicional de Asturias, de Castilla o de Cataluña; ni que algunos bailes tradicionales hispánicos tuvieran tantos recuerdos de la danza religiosa y de los misterios litúrgicos medievales.

La polifonía hispánica en el siglo XII

De lo expuesto hasta aquí se deduce cuán gran papel corresponde a España en el aspecto musical hasta el siglo XIII. Pero hay otro aspecto que

interesa recordar, si queremos tener una idea clara del lugar que ocupa nuestra patria en la historia de la música europea. Sobre el origen y precedentes de la polifonía sabia en occidente, sabemos muy poca cosa. Algunos musicólogos modernos admiten la posibilidad de que España, gracias a las enseñanzas de los árabes, hubiera sido una de las primeras naciones cultas donde se enseñó la ciencia del *organum*, en sentido de música para voces. El conocido Virgilius Cordubensis, del siglo XI, en su *Philosophia*, afirma que en la escuela de Córdoba *duo legebant de musica, de ista arte quae dicitur organum*. Si con el tiempo pudiera demostrarse que esta obra es auténtica y del siglo XI, España podría vanagloriarse de haber tenido la escuela pública de polifonía más antigua de Europa. Pero, aun prescindiendo de este documento, contamos, acerca de la práctica de la polifonía en España, con otros hechos irrebatibles, cuya autenticidad no puede discutirse. En nuestros monasterios se practicó el *organum* desde los siglos X-XI, como lo comprueban los códices conservados. En el siglo XII, era ya la polifonía de nuestros templos muy refinada y evolucionada, como lo atestiguan el códice Pseudo-Calixtinus de Compostela, por una parte, y el *Necrologio* de la catedral de Tarragona, por otra. El Calixtinus mencionado contiene una serie de organa y conductus a dos voces y el magnífico *Congaudeant catholici*, que es la composición a tres voces reales más antigua de Europa. Como los textos latinos de estas obras guardan relación muy estrecha con sus similares de la escuela de Saint-Martial de Limoges, algunos habían creído que el repertorio musical de Santiago tenía origen francés; pero, después de estudiar ambos repertorios y comparar el estilo organal de Compostela con el del Mediodía de Francia y cotejar los documentos históricos sobre la cultura contemporánea de aquel centro gallego, puedo afirmar que la polifonía de Santiago es española autóctona. El necrologio de la metropolitana tarraconense escribe escuetamente : «Idus julii MCLXIIIJ obiit Lucas, canonicus hujus ecclesie, *magnus organista*». En la iglesia tarraconense no se conserva música para voces del siglo XII; mas este documento es una prueba fehaciente de la práctica de la polifonía en aquel templo. Hasta aquí nadie sabe quién es este Lucas *magnus organista*, que murió cuando Leoninus empezaba su labor musical en la iglesia de París. Interesa mucho recordar su nombre, puesto que nuestro Lucas es conocido con el nombre de *magnus organista*, muchos años antes que sonara el nombre de *Perotinus magnus* de Notre-Dame de París.

Tal es, señores Académicos, trazado a grandes rasgos, el panorama musical de la España anterior a la época de San Fernando. Los historiadores extranjeros, al estudiar la música europea medieval casi siempre han hecho caso omiso de España. A la vista de los estudios y aclaraciones que acabo de exponer, tenemos ya derecho a exigir que el nombre de nuestra patria figure junto al de los grandes países de la Europa medieval. Una nación que tiene un pasado musical tan brillante, merece más estima y consideración por parte de los especialistas. Pero para que los de fuera se den cuenta de nuestras glorias, nos toca primero a nosotros conocer, admirar y revolver nuestra historia musical.

La música gregorianopopular de los tropos, secuencias y conductus de los siglos XII-XIII

Los siglos XII y XIII representan para la música europea la época de la floración musical polifónica con sus *organa, conductus* y *motetes;* y representan, asimismo, la mejor época de la lírica monódica cortesana. Al lado de estos dos grandes repertorios, se abrió paso también la música religiosa monódica con sus *tropos, secuencias* y *conductus* evolucionados. Francia, Inglaterra y nuestra península fueron las naciones de Europa donde tuvo más importancia la polifonía. La lírica monódica cortesana de Provenza, Francia, Alemania y España florece al lado de la música para voces. La lírica cortesana monódica tuvo un carácter amoroso, que si bien nacido y practicado principalmente en las cortes, musicalmente tuvo un aspecto *popular* de primerísimo orden; la polifonía, en cambio, guardó siempre un tono científico y fué cultivada en los templos, y sólo en parte, en las casas señoriales. La polifonía del siglo XII fué siempre obra de clérigos y religiosos, porque tenía un fin *religioso.* Llegado el siglo XIII, y durante la época de San Fernando, la polifonía pasó, en parte, a manos de los músicos seglares e incluso la cultivó algún trovador, evolucionando hacia el motete profano con texto vulgar.

No me es posible ahora examinar la producción monódica religiosa en la España de San Fernando y de Alfonso el Sabio, con sus tropos, secuencias y conductus. Ya he indicado que en la liturgia mozárabe no se practicaron los tropos ni las secuencias; Aragón, Castilla y León ven introducidas estas formas durante la segunda mitad del siglo XI. Esto por una parte. Por otra, es de lamentar que con tanta desidia, guerras y destrucciones se nos hayan perdido inapreciables joyas. Ello no obstante, las conservadas hoy permiten formar una idea más o menos aproximada de lo que fué el repertorio hispánico. Los códices principales que nos han salvado este repertorio proceden de Ripoll, Vich, Gerona, Tarragona y Tortosa, en Cataluña; de San Juan de la Peña en Aragón; de San Millán de la Cogolla, Burgos, y Toledo, en Castilla. La música y el texto de estos códices manifiestan que Ripoll, San Juan de la Peña y San Millán de la Cogolla, litúrgica y musicalmente, se relacionaron con los monasterios de Saint-Pierre de Moissac, de Saint-Martial de Limoges y otros del sur de Francia. Comparados con los conservados en Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, son, en verdad, muy pocos; pero, aparte la rareza, algunas de sus composiciones ofrecen dos cualidades que es necesario resaltar, a saber, el carácter profundamente *místico y emotivo* y el tipismo *popular,* que se desprenden de tales melodías. Los historiadores de la música española habían creído que el misticismo y el elemento popular característico de la música orgánica y polifónica de la escuela hispánica, empezaban en el siglo XVI; pero la musicología moderna encuentra estas dos cualidades ya en el canto mozárabe, en las secuencias del siglo XIII y en la lírica cortesana de la época de Fernando III y Alfonso X.

La polifonía en la España de San Fernando y de Alfonso el Sabio

Así como en nuestros días, para conocer la cultura musical de un país moderno, basta mirar su producción sinfónica y su teatro de ópera, así en la Edad media la música polifónica daba el tono artístico de las naciones cultas. Tres son, especialmente, las formas de la polifonía en el siglo XIII : el *organum*, el *conductus* y el *motete*. Hasta hace pocos años, venían creyendo los musicólogos que la España de la época de San Fernando y de Alfonso el Sabio no había practicado la polifonía. Guido Dreves, el himnólogo alemán, descubrió en 1892 un volumen de polifonía del siglo XIII conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Pierre Aubry, Wilhem Meyer y Friedrich Ludwig sostuvieron que este códice toledano, guardado actualmente en Madrid, había sido copiado en Francia y que, por lo mismo, no servía para probar que se practicase la música para voces en la España del siglo XIII. Aun en 1923 se lamentaba Ludwig de la falta de noticias que en España había en lo referente a la práctica del motete del *Ars antiqua*. El hallazgo y la edición del Códice Musical de Las Huelgas me dió motivo para estudiar a fondo esta cuestión. Con documentos fehacientes pude demostrar que España había conocido y practicado la polifonía en tiempo de Fernando III y de su hijo Alfonso el Sabio, y que el códice de Madrid fué copiado en España, quizá para la misma catedral de Toledo. Este punto quedó aclarado también por Ludwig en 1930.

Resumiendo, pues, mis hallazgos sobre la materia, puedo decir que el templo toledano puede considerarse como una sucursal de Notre-Dame de París, y que la catedral de Burgos y el monasterio de Las Huelgas reflejaron fielmente las nuevas orientaciones de la Europa contemporánea. Y esto que se desprende de los códices musicales conservados, queda igualmente comprobado por los documentos históricos. Francia e Inglaterra fueron las naciones más florecientes del arte polifónico en los siglos XI-XIII, y España tuvo relaciones íntimas y familiares con ambas naciones. Por una parte, Alfonso VIII, el mecenas de la lírica trovadoresca, casó con Leonor de Inglaterra, y entonces los músicos ingleses tuvieron ocasión de alternar con los músicos españoles. Cuando fundó el monasterio de Las Huelgas, quiso hacer de aquella iglesia una escuela de arte musical siguiendo las corrientes de su época. Por otra parte, durante el reinado de Fernando el Santo, Castilla entra de pleno en contacto político y artístico con Francia. La Francia de San Luis (1226-1270), con su Sainte-Chapelle y con Notre-Dame de París, fué precisamente el centro de donde irradiarían sobre Europa todas las formas musicales del arte religioso y profano. San Fernando, rey de Castilla en 1217 y de León en 1230, muerto en 1252, era más artista y más aficionado a la música que su primo Luis IX de Francia, el Santo. Ambos monarcas descienden de familia que ama y proteje la música en altísimo grado. Las dos grandes reinas, Berenguela de Castilla y Blanca de Francia, la primera, madre de San Fernando, la segunda, madre de San Luis, son hijas de Alfonso VIII, protector de trovadores y juglares. Alfonso el Sabio expuso que su padre conocía y amaba la música, cuando escribió en su *Septenario* : «Era mañoso en todas buenas ma-

neras que buen cavallero debiese usar, ca él sabía bien bofordar et alanzar... èt pagándose de omes cantadores et sabiéndolo él fazer; et otrosí pagándose de omes de corte que sabían bien de trobar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho et entendía qui lo facía bien et quien non». Y precisamente, durante su reinado, se puso la primera piedra de las catedrales de Burgos y de Toledo, templos clásicos para la polifonía religiosa en España. El obispo don Mauricio, promovedor de la catedral de Burgos, comenzada en julio de 1221, era también de nacionalidad inglesa. Consiguió lograr su aspiración de ver concluída tan suntuosa fábrica, y fué otro de los propulsores del arte polifónico en Castilla. La existencia del organista P. de León en Burgos, hacia el año 1223, es una prueba fehaciente de la floración musical en aquella ciudad castellana.

La música en la casa real de León

Y no es esto todo. Aunque brevemente, quiero exponer, señores Académicos, otros hechos históricos por los cuales la España de San Fernando fué uno de los países europeos más florecientes en la polifonía. Este aserto se patentiza haciendo un poco de historia sobre la música en cada uno de los reinos de León, de Castilla, de Navarra, de Cataluña-Aragón.

Al estudiar este punto, no perdamos de vista que las naciones europeas, que nos han legado *planctus* (esto es, cantos monódicos en latín, de los siglos XII-XIII, dedicados a la muerte de sus reyes, de sus héroes y de sus grandes señores) son, precisamente, los países más florecientes en la lírica trovadoresca y la polifonía profana y religiosa de aquel tiempo. Las naciones que han conservado estas canciones con música, que tienen sus precedentes en siglos anteriores, son Alemania, Francia, Inglaterra y España. Estas canciones fueron compuestas en la corte de los reyes respectivos y la mayoría se han conservado en el códice de Florencia, Bibl. Laur. plut. 29, cod. 1. De la corte leonesa conocemos un *planctus* conservado en el mencionado códice florentino y dedicado a la muerte de Fernando II de León (1157-1188). De ahí se desprende, que la corte leonesa estaba también muy adelantada en el arte musical ya en el siglo XII; puede suponerse que la ciudad de León, señora de los destinos de Santiago de Compostela, geográfica y culturalmente unida con el sepulcro del apóstol, sería como una sucursal de la escuela polifónica de la catedral de Santiago. Nos da pie para esta afirmación Lucas de Tuy, autor del *Chronicon Mundi*, al hablar de Alfonso IX de León (1188-1230), padre de San Fernando, en los siguientes términos : «Adefonsus, rex Legionum, cum esset catholicus, habebat secum clericos, qui *modulatis vocibus quotidie coram ipso divinum officium peragebant*, quos ipse nimio venerabatur affectu». Con estas palabras quiere el cronista perpetuar el recuerdo del buen gusto del rey leonés y del arte modélico de la polifonía ejecutada en aquella corte a principios del siglo XIII. La existencia de aquel «maestro Lorenzo» organista de Santiago en 1245, es buen testimonio de cómo la música polifónica seguía enalteciendo el sepulcro del apóstol a mediados del siglo XIII.

Otro punto que no debemos perder de vista es la moda musical trova-

doresca de la corte leonesa. La *Chronica Adefonsi Imperatoris* describe la boda de Doña Urraca, hija de Alfonso VII el Emperador, con el rey García V de Navarra (1134-1150). Se celebraron estas nupcias en León, en julio de 1144. Colocóse el tálamo nupcial en el palacio de San Pelayo, y mientras el novio estaba sentado junto al emperador en el solio alzado ante las puertas de palacio, rodeados ambos de todos los grandes de la corte leonesa y de Navarra, había «In circuitu thalami maxima turba histrionum et mulierum et puellarum, canentium in organis et tibiis et citaris et psalteriis et omni genere musicorum». No es posible hoy averiguar en qué consistirían aquella música y aquellos cantos. Nada subsiste ahora en Europa de música instrumental de aquel tiempo; y de música profana conocemos sólo algunas melodías trovadorescas conservadas en manuscritos posteriores. Don Ramón Menéndez Pidal cree que en la corte leonesa existía — desde tiempos anteriores a los primeros trovadores provenzales conocidos en España — una *juglaría indígena*, y que hacia 1136, el juglar compostelano Palla debía de practicar la poesía gallega en la corte del emperador Alfonso VII. Sostiene también que cuando éste casó su hija en León el año mencionado, los juglares que rodeaban el tálamo nupcial debieron cantar mucho en gallego. Sea como ello fuere, tampoco se ha conservado ninguna música de los primitivos trovadores galaicoportugueses.

Al comenzar el siglo XIII, los trovadores provenzales iban hasta el reino de León. El padre de San Fernando, Alfonso IX, recibía allí con entusiasmo generoso a los trovadores, y en su corte cantó Peire Vidal (1175-1215), del cual se han conservado diez melodías, que no siempre se distinguen por su gusto refinado. Elías Cairel, trovador del Périgord, del cual no se conoce ninguna melodía, le celebra en «*car joi e elan manten e gai solatz*». Guillem Azemar, del cual ha llegado una melodía, escribió en Francia una canción, para expresar el deseo de que Alfonso de León hiciera su cruzada contra Cáceres. La muestra de las tonadas de Hugo de Saint Circ la tenemos en sus tres canciones, que se han conservado con música; visitó el reino de León en 1218, cuando Savaric de Mauleón y otros caballeros gascones, tomaron parte en la fallida cruzada que el padre de San Fernando emprendió contra Cáceres. Estos hechos sitúan admirablemente el ambiente musical que vivió el rey Fernando desde su juventud en la corte de su padre.

La lírica trovadoresca y la música polifónica en el reino de Castilla

Estudiando la corte castellana, apréciase mucho mejor la floración musical hispánica que tanto influyó en la educación espiritual y artística del rey santo. El códice de Las Huelgas ha conservado dos *planctus* con sus respectivas melodías, legado musical precioso de la corte de Castilla. Está dedicado, el uno, a la muerte del malogrado Sancho III (1157-1158), en cuya corte residió el trovador Peire de Alvernia; el otro, deplora la muerte de Alfonso VIII (1158-1214), el abuelo materno de San Fernando. Tales cantos son composiciones de circunstancias, escritas en los mismos días tristes de la muerte de los grandes señores, y su música tiene un tono elegíaco que rezuma hondas emociones de

humana tristeza; no fué compuesta por trovadores cortesanos, sinó por músicos más eruditos y especializados en el arte del canto polifónico. En el repertorio provenzal trovadoresco se conservan varias melodías de esa índole sobre textos en lengua vulgar. Basta comparar la diferencia emotiva y artística que media entre un *planctus* en latín y otro escrito en vulgar, compuesto por los trovadores que vivían en la misma corte. Los plantos y poesías históricas de los galaicoportugueses se parecen mucho literariamente a los plantos y a los sirventesios de los provenzales, pero la comparación no puede establecerse bien, por la irreparable deficiencia de habernos llegado aquellos textos sin su música.

Los códices musicales conservados demuestran la riqueza musical polifónica de las catedrales de Toledo y de Burgos. Por ellos se deduce que la real capilla de Castilla sería un fiel trasunto del florecimiento artístico alcanzado en los grandes templos del reino. Burgos, con su monasterio de Las Huelgas, es la ciudad aristocrática, donde se dan las grandes fiestas de coronaciones reales, bodas egregias y ceremonias de armar caballeros; allí se encuentran reunidos con los de Castilla los músicos venidos de Francia, Alemania, Inglaterra y Aragón, para participar en las fiestas de sus señores. La reina doña Berenguela, madre de San Fernando, aprendió allí a estimar la música, tanto religiosa como cortesana, y procuró que su hijo se formara con el gusto musical de la corte leonesa y de la castellana.

Por haber desaparecido los documentos del archivo de la cancillería de Fernando III, es bien difícil reconstituir su capilla musical. La existencia de una capilla real de Castilla en tiempo de Sancho IV, está comprobada por los libros de su cancillería; presupone, y por ellos se demuestra también, que esta capilla existía ya en tiempos de Alfonso X y de su padre San Fernando. La música polifónica francesa, tan amada de San Luis en su Sainte-Chapelle y tan cultivada en Notre-Dame de París, se practicó asimismo en la corte del rey Fernando. Tenemos en Gonzalo de Berceo un magnífico testimonio de la actividad musical en la corte castellana. Sus *Milagros de Nuestra Señora* usan la palabra *organar* en el sentido de cantar a voces distintas y simultáneas sobre una melodía preexistente.

Con referencia a la música polifónica en tiempo del rey Sabio, además de citar los códices musicales conservados, he de consignar que Alfonso VIII, al fundar la escuela superior de Palencia, «envió por sabios a Francia y a Lombardía... et tomó *maestros de todas las sciencias* et ayuntolos en Palencia», según dice la *Estoria de España* que el rey Sabio mandó escribir. Entre estas enseñanzas figuraba la música. Francia y Lombardía eran precisamente los países de los discantistas u organistas (es decir, cultivadores de la polifonía), según informa el teórico inglés, del cual ya hemos hablado. A la sazón, la enseñanza científica de la música se iniciaba también en las Universidades de París y de Oxford. Al reorganizar el cuadro de profesores, de la Universidad de Salamanca, en 1254, manda el rey Sabio «*que aya un maestro en órgano...*», o sea, que enseñe la ciencia de la música vocal para voces. Al reorganizarse en 1313 se señala una cátedra de música. En su *General Estoria*, cap. XXXVI, hablando Alfonso X de la «música que es la segunda arte del cuadrivio», menciona explícitamente la polifonía con estas palabras : «Et esta [la música] es ell art que

enseña todas maneras del cantar, tan bien de los instrumentos como de las voces et de cualquier manera que sean de son; et muestran las cuantías de los puntos en que ell un son ha mester all otro et tórnase a la cuantía d'él *pora fazer canto cumplido por voces acordadas* lo que ell un canto non podría facer por sí, así como un diateseron [la 4.ª], et diapente [la 5.ª], et diapason [la 8.ª] et en todas las otras maneras que ha en el canto... Et es musica ell arte que enseña todas las mañas de los sones et las cuantías de los puntos, así como dixiemos; e este arte es carrera para aprender a cordar las voces et facer sonar los instrumentos» (Cf. A. G. SOLALINDE, *Alfonso el Sabio*, págs. 198 ss.). Las alusiones a la música polifónica no pueden ser más explícitas y revelan la destreza de un técnico en este arte.

En la corte de Castilla se oía la música trovadoresca provenzal desde el reinado de Alfonso VII. La mencionada *Chronica Adefonsi Imperatoris* relata una escena de la imperial Toledo que retrata al vivo un ambiente de música instrumental parecido al de la corte leonesa. La emperatriz Berenguela, hermana de Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, y de Berenguer, conde de Provenza, deslumbró a los caudillos de un ejército musulmán, que atacaba la ciudad de Toledo en 1139, mostrándose a los enemigos sobre la torre del Alcázar, acompañada de «magna turba honestarum mulierum, cantantes in tympanis et cytharis et cymbalis et psalteriis». Ya he advertido que no se conoce en Europa música instrumental de la primera mitad del siglo XII. Lo que en tal ocasión se entonaría en el Real Alcázar de Toledo, no podía ser más que canciones monódicas, a una voz, como las melodías de los trovadores, y acompañadas por una orquesta femenina que doblaba las melodías a diferentes octavas y la enriquecía con diversos timbres y efectos instrumentales. Las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio, de que hablaremos después, contienen, sin duda, recuerdos y muestras hermosas de la música que pudo ejecutarse en la imperial ciudad. La misma *Chronica* relata el recibimiento solemne de Alfonso VII en Toledo, el año 1139: «Cum tympanis et cytharis et psalteriis et omni genere musicorum, unusquisque secundum linguam suam...»

Marcabrú (1114-1162) es el más antiguo de los poetas provenzales conocidos, cuya música, en parte, se ha conservado. Consta que visitó la corte de Alfonso VII y han llegado hasta hoy cuatro melodías suyas que merecen figurar entre lo más refinado del repertorio musical de Provenza. La titulada «*Pax in nomine Domini*», que figura entre las más celebradas del repertorio provenzal, fué destinada al emperador castellano, en ocasión de la alianza por la reconquista de Almería; y allí afirma el autor : «*Marcabru a fait els mots e.l so*». Esta melodía, venerable por su antigüedad y por su historia, es un reflejo fiel de las canciones acompañadas a que hace referencia la mencionada *Chronica*. Se trata de aquel trovador que, desengañado de la corte castellana, se encomienda, en 1138, a doña Berenguela con su «*Emperaire per vostre pretz*», que se ha conservado sin música.

Hallábase en pleno florecimiento la polifonía de Compostela cuando Luis VII de Francia (1137-1180), en 1154, vino en peregrinación a Santiago y quiso visitar la corte del emperador. Hacia entonces Leoninus empezaba su repertorio organal para el servicio de Notre-Dame de París. Por un mo-

mento, los cantos de romería se trocaron en lírica cortesana, la más refinada que pudiera oirse en las cortes europeas, ya que el emperador se propuso deslumbrar en su corte de Castilla al rey francés, que era su huésped. El rey de Navarra y el conde de Barcelona, los reyes musulmanes de Andalucía, el conde de Tolosa, los señores de Gascuña, de Montpellier y de Poitou concurren también a la corte de Alfonso VII, para besarle la mano como vasallos. Las crónicas contemporáneas dan cuenta de la impresión que produjo al rey francés la fastuosidad de la corte castellana. La época concuerda con la visita de trovadores provenzales y de la polifonía incipiente por suelo español.

Hay que tener muy en cuenta la floración de la música provenzal en la corte castellana, para explicarse la causa de que tuviera tanta variedad melódica el repertorio marial de Alfonso el Sabio. Como después diremos, allí se encuentra toda la gama de la producción musical monódica de la Europa de los siglos XII-XIII, desde las melodías de los antiguos trovadores provenzales, hasta el repertorio francés de los *virelais* y *rondeaux*. Ya he señalado que Inglaterra merece el segundo puesto de honor en la música polifónica europea del arte antiguo. El manuscrito de Wolfenbüttel, Helmst. 677, que contiene el repertorio clásico y más antiguo de Notre-Dame de París, fué copiado en Inglaterra; en el siglo XIV aparece ya como un «Liber monasterii S. Andree apostoli Scocia». Gracias a Enrique II y a su hijo Ricardo Corazón de León, la corte real inglesa vino a ser el refugio paradisíaco de la música cortesana de Provenza. En aquel tiempo, Alfonso VIII de Castilla, cumplidos sus quince años, se casó con Leonor, hija del citado Enrique II de Inglaterra y hermana de Ricardo Corazón de León. La ciudad de Tarazona, donde se celebró el desposorio en 1170, presenció escenas musicales, las más vistosas del siglo XII. También se dejaron oír los cantos provenzales en Castilla durante el reinado de nuestro rey Alfonso VIII, el gran mecenas de la música occitánica. Ramón de Besalú, trovador cuyas melodías se han perdido, visitó la corte de Alfonso y Leonor. Aimeric de Peguilhan, Guiraut Borneil, Peire Vidal de Tolosa, Perdigó, Guiraut de Calansó, Uc de Saint Circ y Guillem Magret, cuyas melodías se han conservado, en parte, dejaron oír sus cantos en la corte castellana.

La música en la casa real de Navarra

Hasta ahora no existe una monografía sobre la música medieval en el reino de Navarra. Los historiadores del arte y de la literatura han estudiado la influencia que el camino francés de Santiago a través de Roncesvalles y Pamplona tuvo para con el arte, las leyendas épicas y chansons de geste, principalmente durante los siglos XI al XIII. La polifonía religiosa del Calixtinus de Compostela es un buen testimonio de cómo, gracias al intercambio musical que trajeron consigo las peregrinaciones, floreció en Navarra y León, no sólo la música cortesana y popular, sinó también la música erudita de los *organa* y *conductus* sagrados.

En Europa se conocen algunas canciones profanas de los tiempos carolingios conservadas con música en manuscritos de los siglos IX-X; generalmente son *planctus* y composiciones históricas. La notación de estas piezas es ile-

gible. El códice visigodo de Roda presenta un canto epitalámico dedicado a «Leodegundia pulcra Ordonii filia», hija de Ordoño I de Asturias, casada con el rey de Pamplona, acaso Fortún Garcés, de mediados del siglo IX. Es el canto epitalámico más viejo de los conocidos en Europa; es también intranscribible musicalmente, por estar copiado en neumas visigodos. Esta composición ofrece un interés especialísimo por ser la pieza profana más antigua que se relaciona con aquel reino y por mencionar su texto los instrumentos musicales más conocidos en el reino de Navarra durante el siglo IX.

Se ha conservado, felizmente, un tratado de un teórico inglés del siglo XIII, conocido con el nombre de Anonymus IV de Coussemaker, contemporáneo de los grandes músicos que formaban la corte de Alfonso el Sabio, del cual vale la pena de hacer especial mención.

Este teórico inglés, el cual hizo su viaje de estudio a París en el año 1272, habla de la notación española de su época y demuestra conocerla muy bien, como asimismo la música polifónica de Francia, de Inglaterra, Lombardía y España. Por hoy no podemos decir si los conocimientos que demuestra tener de la música y de la notación españolas, los adquirió en España mismo o bien si conoció los maestros y la música españoles en París o en su misma patria de Inglaterra. Interesan más el hecho y las expresiones de este teórico, por tratarse de uno de los más representativos en la historia de la polifonía del Ars antiqua. Los pasajes que de su tratado nos interesan son los siguientes. Al hablar de las «due» y «tres ligate» cum proprietate et perfectione...», añade: «Sed in libris quorumdam antiquorum non erat materialis signatio talis signata; sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, velut in libris Hispaniorum et Pampilonensium, et in libris Anglicorum sed diversimode secundum magis et minus...». Se deduce de esas palabras, que la música polifónica española que el teórico inglés conocía después del 1272, no estaba escrita en notación mensural, sino que estaba aún copiada en notación cuadrada, y esto a pesar de que en aquella época se practicaba ya tantísimo la notación mensuralista enseñada por Franco de Colonia y Franco de París, por el magister Lambertus y muchos otros autores de buen nombre. Ello demuestra que las obras de los discantistas españoles y nominatim los de Navarra, durante la primera mitad del siglo XIII, estaban copiados con una notación arcaica y muy imperfecta. Esta era familiar para el anónimo inglés, quien confesaba que la notación practicada por los polifonistas en Inglaterra se parecía mucho a la española. El códice de Madrid, B. N. Mss. 20.486 (a. Toledo 33.23) y el manuscrito inglés conservado actualmente en Wolfenbüttel, Helmst. 628, copiados en notación cuadrada, son acaso una buena muestra de aquella notación imperfecta, demasiado tradicionalista, de la cual nos habla el teórico mencionado.

El mismo tratadista inglés menciona la notación del canto monódico litúrgico usada en España y también en su propio país. Él nos informa que los amanuenses españoles e ingleses, para copiar el canto gregoriano tradicional, usaban unas «regulas regulatas ex aliquo metallo duro», pero nos hace saber a continuación: «Sed tales libri apud organistas (organistas, en el sentido de discantistas, o compositores de *organa*) in Francia, in Hyspania et Ra-

gonia, et in partibus Pampilonie, et Anglie, et multis aliis locis non utuntur, secundum plenius patet in suis libris; sed utuntur regulis rubris unius coloris, vel nigris ex incausto factis». Con estas palabras nos indica el autor que los amanuenses españoles, como los de Francia e Inglaterra, usaban unos pautados construídos de metal para escribir el canto llano, y que, en cambio, los discantistas de Francia, Castilla, Aragón, Pamplona (Navarra) e Inglaterra, para escribir la polifonía no usaban de pentagramas de metal hechos de una pieza, y por lo mismo siempre uniformes, sino que las líneas del pentagrama eran trazadas por separado con tinta encarnada — todas de un mismo color — o bien con tinta negra. Y observa, que para convencerse de ello, basta dar una mirada a sus libros polifónicos, y podrá notarse en seguida que estos últimos pentagramas no son uniformes, sino tirados ad libitum, según las necesidades y el gusto de cada compositor. El mencionado autor demuestra, además, haber él conocido varios libros repletos de discantos procedentes de las escuelas francesa, española (= castellana), aragonesa, de las partes de Pamplona y de Inglaterra. Hoy por hoy nos son desconocidos tales libros; pero el hecho de haberlos visto el anónimo inglés demuestra la floración grande que en España tuvieron la polifonía del siglo XIII y su notación musical.

Estos textos del autor inglés anónimo revelan que en el siglo XIII también existió una escuela de música polifónica en el reino de Navarra y taxativamente en la ciudad de Pamplona. Esta escuela de la época del rey Fernando y de su hijo Alfonso el Sabio, que nos era desconocida hasta hoy, sin duda, tenía vida ya desde fines del siglo XII, en tiempos del rey Sancho VI «*el Sabio*» (1154-1194), cuya hija Berengaria casó, en 1191, con Ricardo I, Corazón de León, rey de Inglaterra. Al hablar de la escuela musical de Navarra, no debemos olvidar que el celebérrimo trovador francés Thibaut IV, de Champagne, nacido en 1201, conde de Champagne y de Brie, heredó el reino de Navarra en 1234 y murió en 1253. De este trovador se han conservado unas sesenta canciones con la melodía respectiva, y los manuscritos franceses tienen mucho cuidado en anotar, al lado de su nombre propio, el título «Li Rois de Navarre». Thibaut viajaba mucho, intrigaba y luchaba incansable, siendo a la vez protector generoso de las letras y de los artistas. Según afirman sus contemporáneos, profesaba afecto profundo hacia Blanca de Castilla, si bien sus poesías omiten toda referencia sobre este particular. Hasta hoy nada sabemos de si cultivó también la polifonía; pero es cosa muy natural que tratándose de un conde francés que, por haber heredado la corona de Navarra, pasaba en Pamplona muchas temporadas, que contara con una capilla real al estilo de la de San Luís, rey de Francia, y de la de San Fernando, rey de Castilla y de León. Como el reino de Navarra fué regido por reyes franceses durante los siglos XIII y XIV, es cosa también natural que su capilla continuara la tradición de Teobaldo I. No faltan indicios de que la música trovadoresca provenzal se dejó oír en la corte de Navarra, para la cual escribió canciones Guiraut de Borneil, en tiempo de Sancho VI o Sancho VII (1194-1234). Su misma proximidad con Francia y el servir de camino para las peregrinaciones a Compostela dan motivo para creer que la música cortesana y popular floreció allí juntamente con la música polifónica.

La lírica musical y la polifonía en el reino de Cataluña - Aragón

En Cataluña hubo también poetas y músicos que escribieron *planctus* en la muerte de sus condes, pero tan sólo ha llegado uno de ellos con su música en el códice ripollense, conservado en París, B. N. lat. 5132. Está dedicado a la muerte de Ramón-Berenguer IV († 1162), celebrado por Marcabrú. La floración poéticomusical catalana y venida y estancia de los trovadores provenzales en aquella corte hasta Jaime I, señalan claramente de qué modo se amaba allí la música. Por otra parte, algunos códices conservados revelan la existencia de escuelas de música polifónica en el monasterio de Ripoll y en las catedrales de Tarragona y de Tortosa. Este capítulo queda suficientemente aclarado tras de las diversas monografías existentes. Quien se interese por ello, vea, especialmente, mi obra *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935).

Polifonía autóctona y polifonía extranjera en Castilla durante el siglo XIII

No me es posible entrar en detalles sobre el origen y la procedencia del repertorio de música polifónica en la época de Fernando III y Alfonso el Sabio, conservado actualmente en España; así, pues, diré solamente que, según los resultados ofrecidos por la musicología, hemos conservado en nuestro país ricas muestras de *organa, conductus* y *motetes* compuestos en aquella época. La forma musical motete y conductus son artísticamente las obras más preciadas del repertorio europeo del siglo XIII. El fondo conservado de motetes medievales es el más estudiado y conocido hoy día. Para situar los manuscritos con música de aquella época, debemos acudir primeramente al repertorio de motetes. El susodicho códice de Madrid no contiene organa; pero sí treinta y dos motetes y una rica serie de conductus. La mayoría de motetes proceden de la escuela de Notre-Dame de París; uno está relacionado con la escuela francesa de Saint-Victor; algunos son de procedencia desconocida. Teniendo en cuenta que algunos de estos últimos aparecen también en el códice musical de Las Huelgas, mas no en ningún otro manuscrito de Europa, puedo sostener que tienen procedencia hispánica. Me da pie para afirmarlo el hecho de guardarse en este manuscrito de Madrid la versión auténtica del *Hochetus In seculum* «quem quidam hispanus fecerat», según frase del mencionado tratadista inglés, contemporáneo del rey Alfonso X, que conocía bien la primitiva versión del Hochetus. Esta pieza aparece igualmente en el códice de Bamberg como obra trabajada de nuevo por un músico francés de la escuela de París. Entre los conductos polifónicos hay algunos que están relacionados con Notre-Dame, y otros son de procedencia desconocida, posiblemente hispánica.

El códice de Las Huelgas contiene 59 motetes. Éstos pueden dividirse en cinco secciones : *a)* quince proceden de *clausulae* polifónicas compuestas por los maestros de Notre-Dame, y tres provienen de melismas polifónicos de la

escuela de Saint-Victor; *b)* once se encuentran en los manuscritos de Notre-Dame, con la forma más antigua del motete; *c)* cinco se contienen también en el corpus antiguo de Montpellier y presentan la forma más antigua de doble motete; *d)* siete se hallan también en el fascículo 7 de Montpellier y en otros manuscritos; *e)* los veintiuno restantes aparecen por vez primera en Las Huelgas. Algunos de los textos de esta última sección son conocidos únicamente por los códices de Madrid y de Las Huelgas. No es aventurado, pues, afirmar que esta última sección es auténticamente hispánica. Los mejores organa son del repertorio de Notre-Dame. Entre los conductus, algunos de los cuales son también originarios de París, hay que anotar uno a dos voces, con doble texto, *caso único* en Europa. Prescindo de otras particularidades que no es del caso recordar aquí.

Por lo expuesto se deduce que no hemos conservado ningún motete con texto vulgar castellano y que todos los conocidos tienen carácter religioso; sin embargo, no es posible que la corte castellana del rey Santo y del rey Sabio se hubiese abstenido de producir motetes profanos en lengua vulgar. El repertorio polifónico conservado en Castilla procede, pues, en gran parte, de la Francia de San Luis, lo cual se explica por el intercambio de los músicos de la corte de Castilla y León con los de la corte de Francia. Ahora bien, París fué, precisamente, el centro musical más floreciente de los motetes profanos en lengua vulgar francesa.

San Fernando y la música cortesana

La afición y la formación musical de San Fernando fueron dignas de un rey que era primo de San Luis, rey de Francia. Criado en Galicia, conservaría grata memoria de los cantos gallegos populares y trovadorescos que había oído en su niñez, y la lírica musical de las cortes leonesa y catellana sería connatural con su persona. Es verdad que el santo rey sintió muy pronto un desvío, en cierto modo inexplicable, por los trovadores occitánicos, aunque tenemos indicios de que admitió aquella música en su casa. El trovador Elías Cairel lo testifica, cuando refiriéndose a Fernando III escribe : «Al rey presan de Leon suy uiatz | Quar ioys e chan e cortezia.l platz | Ni anc no fetz contra valor taversa». Sordel, viajando por Castilla, en 1230, maldecía del señor de León porque no le había otorgado un presente en la célebre canción a Blacatz. Don Ramón Menéndez Pidal observa que este Sordel protegió al juglar don Ramón Picandón, que ya trobaba en gallego. Guillén Azemar, en una de sus canciones, se despide del rey Fernando y de sus barones. Guiraut de Borneil, del cual se han conservado cuatro lindísimas melodías, dedica una canción al santo rey entre los años 1218-1220.

Como es sabido, los reyes de Francia y de Aragón, contemporáneos de nuestro santo rey, se complacían, al fin de las comidas, con la música instrumental de los ministriles. La falta de documentos que nos certifiquen lo mismo como cosa corriente en la corte de Castilla no es motivo bastante para decir que el rey Fernando no hubiera imitado, en este punto, a los demás reyes de su época. Su virtud y su santidad eran perfectamente compatibles con

tales músicas, mucho más inocentes que las canciones de los trovadores gallegos que tanto le solazaban, según después veremos.

En el citado manuscrito de la Laurenziana de Florencia se ha conservado una rica colección de conductus monódicos en latín, ya profanos, ya religiosos, escritos en París a fines del siglo XII y principios del XIII, los cuales hacen referencia a sucesos acontecidos entre los años 1181-1236. Muchos de los textos que aparecen allí como anónimos, fueron escritos por Philippus de Grève, canciller de París († 1236). Que yo sepa, hasta hoy no se conoce ningún manuscrito español que haya conservado ejemplos de estos conductus; ello no obstante, las Cantigas de Alfonso el Sabio demuestran que tales canciones latinas monódicas fueron conocidas también en España, seguramente en época de su padre San Fernando. Tal clase de conductus pertenece, en cierta manera, al género de los *planctus* latinos mencionados y no se debe confundir con el repertorio musical de los trovadores. Ese género de conductus, tan conocido en los centros culturales y artísticos de Francia, debió de entrar en España simultáneamente con los organa, conductus y motetes polifónicos de la escuela de Notre-Dame de París. Si bien musicalmente sus melodías no guardan relación alguna con las tonadas trovadorescas, conviene consignar aquí que en las cantigas alfonsinas aparecen ejemplos de *rondeles* procedentes de dicho repertorio de conductus monódicos en latín. Alfonso el Sabio acepta la melodía francesa típica del *rondeau* y escribe un texto nuevo en lengua vulgar galaicoportuguesa, que canta a maravilla. Ese repertorio francés de conductus monódicos en latín fué conocido en Castilla y León gracias al intercambio musical entre España y Francia promovido por San Fernando y su madre doña Berenguela, con su tía doña Blanca y San Luis, mecenas de la polifonía y de la música trovadoresca de la nación vecina.

Castilla conoció el repertorio francés de los conductus monódicos en latín; mas no así el repertorio de los *Carmina Burana* de tipo internacional, tan cultivados en Francia y Alemania. Los códices de Ripoll conservan ejemplos de tales *Carmina*, lo cual demuestra que Cataluña siguió también de cerca esta moda de las canciones profanas en latín.

Por el casamiento del santo rey con doña Beatriz de Suabia, hija de Felipe, duque de Suabia, en 1196, rey de Romanos en 1198 († 1208), educada en el palacio del emperador Federico II de Alemania (1196-1250) — que por muerte de su tío Felipe cuidaba de su prima Beatriz († 1235) — empezó el intercambio musical entre la España de San Fernando y la Alemania de los *Minnesänger*. El mismo ciñó la espada de caballero en el monasterio de Las Huelgas, y en la catedral de Burgos se solemnizaron sus bodas con magnificencia asombrosa. Esta es la madre de nuestro rey Alfonso, a la cual está dedicada la cantiga 256. Tal vez influyó dicha dama para que el emperador Federico II tuviese también juglares sarracenos al lado de los cristianos en su casa. El ya mencionado Alfonso VIII de Castilla firmó el contrato matrimonial de su hija Berenguela con el príncipe Conrado de Alemania en 1188, al cual armó caballero después de haberlo también hecho al rey de León Alfonso IX, padre de San Fernando. La *Estoria de España* recuerda que en 1237 contrajo nuevas nupcias San Fernando con doña Juana, sobrina de San Luis, de Francia, «*La dicha doña Johanna recibida del rey don Fernando a la cos-*

tumbre de los reys, fechas sus bodas et onrradas». Al entrar en Sevilla, en 1248, «o fue reçebido con muy gran proçesion de obispos et de toda la clerizia et de todas las otras gentes, com muy grandes alegrías et con muy grandes bozes...» Mientras moría en Sevilla «... mandó a toda la clerizia rezar la ledanía et cantar *Te Deum laudamus en alta boz,»* añade la *Estoria,* como recordando la muerte de San Beda el *Venerable* de Inglaterra.

Aunque la vida del rey santo fué muy agitada por las guerras de Andalucía, aún le quedaba tiempo para alegrarse con la mística del cielo y para holgarse con la lírica musical de la tierra. Al rendirse la ciudad de Córdoba, en 1236, manda que su mezquita sea purificada y consagrada al culto cristiano; lo mismo hace al tomar Jaén y al reconquistar Sevilla. Con estas consagraciones de las catedrales andaluzas, la música sagrada se adentrará y florecerá pronto en aquella Andalucía, rica un día en canciones y música de los musulmanes. De su época conservamos el fragmento del *Misterio de los Reyes.* Gonzalo de Berceo (1180? - 1247?) describe los instrumentos musicales de su época, y don Rodrigo Ximénez de Rada (1180-1247) escribe por su encargo las memorables obras históricas, donde se habla también de la música religiosa en España.

Para nuestro caso interesa observar, sobretodo, que entre los juglares y segreres de la escuela lírica gallega hallamos abundantes memorias del arte lírico musical que más recreó la vida de San Fernando. Sobre este punto, Menéndez Pidal es quien nos da más noticias; y dado el interés de las mismas, extractamos de su obra *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), los siguientes datos. Bernardo de Bonaval es el más antiguo segrer conocido de cuantos escribieron *cantares de amigo y cantares de amor* para la corte de Fernando III. El burgués compostelano Abril Pérez, Arias Pérez, Vuitorom, etc., son otros tantos trovadores que cantaron para alegrar al rey santo. Hacia 1245-1246 el rey y la reina andarían en la campaña de Jaén, en la cual debió de hallarse también el trovador Pedro da Ponte. Don Fernando emprendió incesantes campañas guerreras desde 1224 hasta la toma de Sevilla (1248); para divertir sus ocios le acompañaban en ellas trovadores y juglares. El juglar Lopo iba con San Fernando, «citolava mal e cantava peyor», según frase irónica de sus contemporáneos. El portugués Martín Soárez, considerado el mejor trovador que hubo, viaja por Castilla en 1246. Alfonso Eáñez do Cotón, natural de la Coruña, alcanzó gran celebridad por sus cantares de maldecir. Pero da Ponte, amigo y plagiario imitador de Cotón, es la figura culminante de la juglaría gallega en la corte de San Fernando. Cuando el 5 de noviembre de 1235 moría en Toro la reina doña Beatriz de Suabia, Da Ponte era ya un poeta palaciego y cantó su muerte. Su último sirventesio fué dedicado a la muerte de Fernando III, acaecida el 31 de mayo de 1252. Da Ponte figuró en la corte del santo rey unos veinte años y continuó más tarde en la corte de Alfonso el Sabio.

Por lo que se deduce de la poesía contemporánea, el santo rey se complacía mucho con las melodías de Sordel y de Guiraut de Borneil, trovadores provenzales. De este último se conocen hoy cuatro melodías admirables por su forma y por el aire popular que rezuman; una de ellas sigue incorporada aún hoy al folklore musical de Cataluña. Las tonadas de Sordel no se han con-

servado; su pérdida representa una desgracia muy grande para el repertorio medieval, por cuanto habían sido admiradas y apreciadísimas por los trovadores gallegoportugueses, según se desprende de las poesías conservadas de estos últimos.

Los doce sabios que presentaron a Fernando III el *Libro de la Nobleza e Lealtad* aconsejaban al rey Santo la virtud regia de la largueza, incluso para con los juglares : «... e a truhanes e juglares e alvardanes, en sus tiempos e logares convinientes, facer alguna gracia e mercet, porque devido es al principe de entremeter a sus cordiales pensamientos algunt entretenimiento de placer...». De todo lo expuesto hasta aquí se desprende claramente la afición que aquel santo rey tuvo por la música juglaresca y cortesana de su tiempo.

Como, por desgracia para la música española, los cancioneros gallegoportugueses llegados hasta nosotros con el repertorio profano no contienen música, me es imposible hablar de aquellas melodías y menos aun emitir juicio sobre el valor artístico de aquellas canciones gallegas que tanto deleitaban al monarca castellano. La poesía juglaresca del repertorio gallegoportugués de la época de San Fernando y de Alfonso el Sabio, respiran un lirismo profundamente emotivo y típicamente popular, no igualado por las otras colecciones de la Europa medieval; por donde se deduce que las correspondientes melodías estarían impregnadas también del carácter burlesco, emotivo o sentimental imperantes en sus textos respectivos. Algunas bellas melodías de la canción tradicional del pueblo gallegoportugués conservado hasta nuestros días, pueden suplir, en cierto modo, la falta de un repertorio escrito de aquel género.

Por dicha nuestra el fondo musical conservado de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio, presenta ejemplos acabados de lirismo encantador que no tiene igual en los otros fondos medievales existentes; algunas tonadas de las *Cantigas de loor* sirven a maravilla para imaginarnos de qué modo cantaría aquella música trovadoresca gallega, a la que tanto se había habituado el santo rey. Pero no es esto todo. Desde que en el año 1915 se descubrieron en Madrid las seis *Cantigas de amigo* de Martín Codax, trovador gallego del siglo XIII, originario de la Coruña, nos es dado tener ya una idea de cómo eran las canciones líricas de la corte del padre de Alfonso X.

El texto musical de estas cantigas fué copiado por un amanuense poco versado en la notación mensural de su época, por lo que tal escritura no señala un ritmo fijo y bien determinado, y, en consecuencia, las melodías de Martín Codax no pueden transcribirse según el criterio científico y paleográfico que marcan las Cantigas de Santa María del Rey Sabio. Son arbitrarias las versiones rítmicas divulgadas por España y el extranjero a raíz del hallazgo de este cancionero, desgraciadamente tan fragmentario. Como la notación de estas cantigas no es completamente cuadrada, ni del todo mensural, sino *semimensural*, para hablar de un modo científico, mientras algunos incisos, e incluso algunas frases melódicas, expresan bien el ritmo y el compás natural con que deben cantarse tales melodías, otras veces, en cambio — sobretodo tratándose de cadencias melismáticas — queda todo indeciso, por cuanto se emplea la notación cuadrada. En el volumen crítico de la edición de las Cantigas intentaré ofrecer una transcripción lo más auténtica posible. Las melodías gallegas de Martín Codax revisten una importancia extraordinaria para la historia musical europea, por ser el único ejemplo existente en Europa de canciones amo-

rosas en boca de la enamorada, conservadas con música. Su forma estrófica con estribillo final, es típicamente popular. Reina también en las mismas un lirismo popular de alto vuelo y un sentimiento de añoranza apenas igualado por la canción tradicional gallega. Aunque las cadencias melismáticas de estas canciones recuerdan las similares de las *Laudi* italianas y de algunas melodías alemanas de los *Minnesänger*, no tienen nada que ver con ello; en cambio, evocan el recuerdo de otras canciones agrícolas conservadas por tradición en boca del pueblo español.

Dada la religiosidad del santo rey, sin duda se cantaron también en su corte canciones con texto vulgar religioso. Sus biógrafos narran la devoción marial del rey, padre de Alfonso el Sabio; alguno incluso afirmó que San Fernando había escrito Cantigas a Santa María con texto gallego y se ha pretendido presentar muestra del texto; pero nada sabemos en concreto sobre este punto. Más aún; en España no se conocen melodías de canciones religiosas en lengua vulgar de la época de San Fernando. Francia y Alemania, por el contrario, suministran ejemplos dignos de estudio.

Hasta el presente no existe un estudio sobre el canto religioso cortesano de la Edad media ni se ha escrito una obra de conjunto sobre el canto popular sagrado de la época de nuestro rey. Hace muchos años empezé la búsqueda de poesías piadosas medievales en vulgar conservadas con música en Francia y Alemania, pues me proponía comparar este repertorio con el fondo de las Cantigas de Santa María, pero me faltó tiempo para continuarlo. Se han conservado unas cuantas muestras de melodías sagradas con texto provenzal de principios del siglo XII, y algunas son, simplemente, cantos himnódicos gregorianos a los cuales se aplicó el texto vulgar. Aunque escasas las canciones religiosas conservadas con música en el repertorio trovadoresco provenzal, entre ellas las hay de inspiración sublime, que recuerda un tipismo litúrgico. Se conocen ya muchas más canciones francesas con textos piadosos, si bien su parte musical sigue inédita, y muchos textos de esta clase son «*contrafacta*» (imitaciones) de canciones profanas de las cuales se tomó también la música.

Constituyen la colección más abundante, los *Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci († 1236), monje de Saint-Médard de Soissons y prior de Vic-sur-Aisne, que perteneció a la segunda generación de los troveros franceses conocidos y fué uno de los primeros en escribir canciones religiosas con texto vulgar. Poeta religioso, el más grande del norte de Francia, su obra interesa especialmente para el estudio de las Cantigas de Santa María. Algunas de sus composiciones presentan formas latinas antiguas y tienen parentesco con melodías sagradas preexistentes. Según parece, Gautier se preocupaba mucho de buscar tonadas populares ya conocidas con texto latino, y les aplicaba el texto vulgar. Algunos *lais* suyos se han conservado con melodías de secuencias gregorianas pertenecientes a principios del siglo XII. Por el intercambio musical de Castilla con Francia, se puede presumir que San Fernando conoció esta colección, tan utilizada después por su hijo Alfonso X. Interesa observar, de paso, que las melodías del trovero francés — aparte las tonadas de los *lais* — tienen generalmente un carácter muy distinto de las melodías alfonsinas. Más adelante, estudiaremos a fondo esta cuestión, que tanta luz podrá darnos sobre las fuentes musicales de las melodías en la Edad media.

No tenemos poesías gallegas, catalanas o castellanas de carácter religioso, con música, anteriores al rey Sabio. Algunas melodías de los *Minnesänger* son profundamente religiosas; y gracias al intercambio artístico entre Alemania y Castilla en tiempo de Beatriz de Suabia, Fernando III debió de conocer también este género. Las *Laudi* italianas no hacen al propósito, pues datan de una época posterior a la de San Fernando. Que yo sepa, nadie ha estudiado qué melodías de los grupos mencionados se usaron en el templo; ni se ha dicho nada tampoco sobre la manera de ejecutarlas. Aquí nos interesa observar que, si bien nuestro país no ha conservado lírica monódica vulgar, anterior al rey Sabio, Fernando III la pudo conocer bien. Verdad es que España — aparte el cancionero marial del rey Sabio — no ha conservado colecciones de cantos religiosos medievales; pero, en cambio, podemos decir que el folklore de las diferentes regiones hispánicas conserva canciones religiosas con melodías muy arcaicas, recuerdo auténtico del canto popular sagrado durante la época de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio.

La corte musical de Alfonso el Sabio

Ya he señalado la existencia de una capilla musical destinada a la música sagrada en el palacio de Alfonso X. Por faltar los documentos de su cancillería, no es posible dar detalles sobre su formación y sobre los elementos que la constituían. Atendiendo, no obstante, al hecho de que las cuentas de palacio de la época de su hijo y sucesor, Sancho IV, hablan de «18 clérigos de la capiella», de «cuatro moços de la capiella» y de «Maestro Martín de los órganos», como inscritos en la nómina de ración, podemos inferir que la capilla de Alfonso X habría quedado constituída de una manera semejante a la de su hijo.

El ilustre historiador Antonio de Ballesteros ha suministrado noticias preciosas sobre esta cuestión, en su obra *Sevilla en el siglo XIII* y en su estudio *Itinerario de Alfonso X rey de Castilla*. Se conoce una carta del sabio monarca, de 18 de junio de 1253, dirigida a Pedro Abad, *chantre de Cartagena*. Es el mismo Pero Abad que en el repartimiento de Sevilla del mismo año se menciona como «chantre de la clerecía real.» Por otra carta real de 12 de agosto del año siguiente, conocemos el nombre de Gonsalvo García, *chantre de Sevilla*, al cual el rey escribe de nuevo a 11 de octubre de 1257. El 20 de enero de 1258 otorga el rey una merced a don Pedro, Obispo de Astorga, «porque es mio capellan». A 5 de diciembre del mismo año escribe don Alfonso una carta a favor de la iglesia de Coria, en consideración a su obispo don Fernando, que había sido médico suyo y de su padre San Fernando y *su capellán*, y por Roque López, Arcediano de Cáceres y *capellán* del rey. Se conserva otra carta fechada por el rey en Sevilla a 13 de junio de 1263, dirigida a don Bernardo, *su clérigo*. Todos estos documentos y otros que irán saliendo, forman una pequeña contribución que da idea sobre la formación de la capilla musical destinada a ejecutar la música polifónica sagrada en la capilla real de Castilla.

El franciscano Johannes Aegidius Zamorensis, preceptor de Sancho IV,

testimonia que en la capilla del sabio monarca no tuvo acceso la música de los ministriles, en lo cual se atenía a las ordenaciones del Concilio de Letrán de 1215, aceptadas por los Sínodos de Valladolid en 1228, de Lérida en 1229, y de la Seo de Urgel en 1277. En el cap. XV del tratado *Ars musicae*, habla Egidio de los instrumentos; y fijándose especialmente en el órgano, dice : «... et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, *propter abusum histrionum*, eiectis aliis communiter instrumentis». Ya he insinuado que en la capilla real de Castilla se cantaba el canto monódico gregoriano y la música polifónica sagrada con sujeción al estilo del *Ars antiqua*. Juan Egidio de Zamora dice que las *prosas* o *secuencias*, los *himnos* y otros cantos gregorianos se ejecutaban acompañados por el órgano, único instrumento permitido en el templo, «para evitar el abuso de los juglares», que en otro tiempo habían invadido también el templo con instrumentos de toda especie, abuso contra el cual se habían levantado los concilios y sínodos diocesanos.

Sin embargo, excepcionalmente, se autorizaría el uso de otros instrumentos en la capilla real de Castilla. Tenemos, para afirmarlo, la rúbrica de la *Coronación de Reyes y ceremonias que en ella se guardan, hecha por D. Ramon Obispo (de Osma)*, más tarde arzobispo de Toledo, que escribió el libro para la coronación de Alfonso VIII (cf. El Escorial, III, X, 2, fol. 24 v.). «... Et despues que fuere dicha la *Gloria in excelsis Deo.* et los kyrios. et la oracion. et la pistola et la alleluia. *vengan donçellas que sepan bien cantar. et canten una cantiga.* et fagan sus trebeios. Et entonçe levantase el Rey con sus ricos omes et vayan se pora ante el altar de Santiago para seer cavallero...». Es curioso el hecho de que el códice original contenga dos páginas dibujadas con la inscripción: «Aqui pintado es et figurado como cantan las doncellas et como trebeian los otros et como se va el Rey pora el altar de Santiago para seer cavallero». En la miniatura aparecen cinco doncellas : cantan dos en el centro sosteniendo una hoja de pergamino en la mano; a la derecha otra joven tañe la vihuela, y a la izquierda otras dos, con los brazos levantados, tocan los címbalos. Es muy posible que en la capilla del rey Alfonso se ejecutaran también motetes y otras canciones más o menos líricas. Lo deducimos porque al ser coronada en Notre-Dame de París, el 24 de junio del año 1275 la reina María de Francia, esposa de Felipe III, se hizo «feste grant et solempnel» siendo «dames et pucelles» las encargadas de la parte musical «en chantant diverses chansons et diverses motès».

Las mismas Cantigas de Santa María demuestran que el rey, al escribirlas, tan solo se propuso ofrecer a su corte y capilla una colección de canciones marianas digna de su real persona. En su testamento de 21 de enero de 1284 — hecho, por lo tanto, poco antes de morir el rey — ordena : «Otrosi mandamos, que todos los libros de los *Cantares de loor de Sancta Maria* sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, *e que los fagan cantar en las fiestas de Santa Maria*». De cómo se cumplió su deseo da fe el códice toledano de las Cantigas. En el folio 144 — que es precisamente el pliego donde se copian las Cantigas de Fiestas de Santa María — se lee la siguiente nota, de letra cursiva antigua : «A vigia de Sta. Maria d'Agosto seia dita *Des quando Deus sa Madre a os ceos levou* e no dia seia dita a precisson (= procesión)

Beeita es M.ª filla madre e criada». En el folio 145, cantiga segunda de Fiestas de Nuestra Señora, se lee : «Pois esta debe seer a festa de ramos. *Aver non poderia lagrimas que chorasse*», que es el estribillo de la cantiga 50, dedicada a los Siete Dolores de la Virgen.

Viniendo ahora a la cuestión de la música profana, no debemos olvidar, para entenderla, que durante el reinado de Alfonso el Sabio se produjo la postrera reacción en favor del arte occitánico. Según insinúan los mismos poetas, medraron mucho en la corte de Castilla, más que en la corte aragonesa. Folquet de Lunel, del cual no se han conservado melodías, envió un sirventesio al infante don Fernando de la Cerda, regente de Castilla, durante el viaje del rey, pretendiente del Imperio (1275), con su juglar Bernardo. Aimeric de Belenoi, avecindado más tarde en Cataluña, en esa poesía recordó los días felices que había pasado en la corte castellana. Guiraut Riquier permaneció diez años (1269-1279) en la corte del rey Alfonso, y posteriormente recordó siempre con añoranza a su regio protector. Carolina Michaelis de Vasconcellos en G. Gröber, *Grundriss*, II, 2 (Strasburg, 1897), 173, cita diecinueve nombres de trovadores provenzales que dedicaron poesías al rey Alfonso, o se relacionaron con él, y cree que la lista sigue incompleta. Son los siguientes : Aimeric de Belenoi, Arnaldo Plagués, Bartolomé Zorgi, Bernart de Ravenal, Bertran d'Alemano, Bertran de Born, Bertran Carbonel, Bonifacio Calvo, Folquet de Lunel, Guillem Ademar, Guillem de Saint-Didier, Guillem de Montagnagut, Guiraut Riquier, Nat de Mons, Paulet de Marselha, Raimond de Tors, Raimond de Castelnau, Uc d'Escaura y Peire Vidal.

Del caudal artístico producido por esos vates, tan sólo se han conservado, por lo que a la música respecta, una melodía de Guillem Ademar y cuarenta y ocho de Guiraut Riquier. Nos faltan, pues, los materiales indispensables para poder comparar esta música perdida con la del rey Sabio, y no cabe fijar por ahora qué parte tomaron los trovadores provenzales en la composición de las melodías de las cantigas. Cuando en 1927 edité las cuarenta y ocho melodías de Guiraut Riquier, observé que su carácter y estilo dista mucho del reinante en las melodías alfonsinas. Por la música auténtica que de Riquier se conserva, no se le puede considerar como colaborador musical de las cantigas; sólo por su larga estancia en la corte castellana se puede presumir que pudiera haber colaborado en la composición de algunas melodías marianas. Bonifacio Calvo de Génova pasó a la corte castellana en los comienzos del reinado de Alfonso X, siendo después su trovador predilecto. Como desconocemos su música, tampoco se puede establecer cuál pudiera ser su colaboración en el repertorio de las cantigas.

Menéndez Pidal ha observado que el rey Alfonso, «para sus poesías gallegas, se inspiró en los poetas más ricos de individualidad, como Bertrán de Born o el Monge de Montaudón». Sólo se ha conservado una melodía del primero y dos del segundo. Las tonadas de este último ofrecen un estilo semipopular, semilitúrgico, que recuerda algo ciertas cantigas de Santa María; la de Bertrán de Born, en cambio, no guarda la menor relación con la colección marial alfonsina.

Del repertorio provenzal, se conocen solamente 264 melodías, que estudiaremos en su día, cotejándolas con el repertorio de Castilla. Sin duda, en la

corte alfonsina se conocían y cantaban tonadas, incluso de varios trovadores provenzales anteriores a la época del rey Sabio; así lo demuestra el hecho de que, entre las melodías de las cantigas, aparece alguna, cuyo texto gallego imita otros provenzales, y además, se apropió la correspondiente música.

Sobre la corte de trovadores y juglares gallegos del rey Sabio hay una documentación más rica, gracias al repertorio poético de los cancioneros gallegoportugueses que se han conservado. Pedro da Ponte figuró muchos años en la corte de Fernando III y debió continuar bastante tiempo en la del sabio rey, puesto que el monarca le dirigió varias de sus cantigas profanas, entre ellas dos de escarnio. Alfonso Gómez de Sarriá deploró los sucesos políticos de los últimos años de Alfonso. El Cancionero Colocci-Brancuti acoge una tensón referente al viaje de Alfonso (en demanda del Imperio) sostenida entre Juan Vázquez y Pedro Amigo en 1274. Pedro García, trovador burgalés, Vaasco Pérez Pardal, Pedro García de Ambroa, Pero Malfaldo, juglar o segrer coruñés, Joan Baveca, juglar gallego que cantaba ante la puerta del rey, y Juião Bolseiro, que escribe cantares de amigo en la corte de nuestro monarca, sirvieron al rey Alfonso. Lourenço, juglar de cítola portugués, vino también a la corte alfonsina y recién llegado acometió al compostelano Juan Vaasquez, trovador. Gil Pérez Conde, Pero Bodiño de Burgos, Pedro Amigo, Pedro García de Burgos, Pero Barroso, portugués, Airas Nunes, etc., etc., son otros tantos troveros gallegos que estaban a sueldo en la corte del monarca castellano. «Debe tenerse presente que, además de los nombrados juglares o segreres poetas, que viajaban por las cortes y las casas de los grandes, había otros juglares, *simples cantores e instrumentistas, mantenidos con sueldo fijo en la casa del rey*» (Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pág. 243). Para terminar este punto, copio del mencionado autor de *Poesía juglaresca y juglares* : «Representémonos así la corte literaria de Alfonso X poblada de las más varias clases de juglares. Allí vivían, allí medraban juglares y segreres gallegos... Al lado de ellos los provenzales (con sus tensones o sirventesios de actualidad). Juglares castellanos distinguidos principalmente por los cantos de gestas heroicas. Convidadas a comer las soldaderas de fama escandalosa, y otras cantadoras más modestas. Juglares moros y judíos..., bandas de tromperos y tamboreros».

Difícilmente se hubiera encontrado en Europa otra corte tan rica en poetas y músicos como la del rey Sabio, donde alternaban trovadores provenzales y gallegos, juglares de Castilla y otros venidos de los diferentes países hispánicos y europeos. Tal intercambio musical, por lo rico y variado, originó una floración musical portentosa, cuyo resultado aparece en las 423 melodías alfonsinas conservadas. Se han perdido los registros de albaranes de la corte de Alfonso el Sabio. En cambio, conocemos el patrón de gastos de su hijo Sancho IV. En 1293, la corte de Castilla tenía asignados sueldos mensuales a veintisiete juglares, de los cuales trece eran moros, uno judío y doce cristianos. Además las nóminas de la casa real registran otros dos juglares moros a quienes se daba paño para vestir. Entre los trece juglares moros figuran también dos mujeres. Por analogía podemos, pues, imaginar que habría numerosos juglares en la corte de Alfonso X, y que allí las juglaresas cantarían la lírica profana y bailarían al son de la música de aquellos juglares.

En las miniaturas de las Cantigas de Santa María figuran más de treinta clases de instrumentos tocados por juglares moros, judíos y cristianos. Por el asunto de estas miniaturas y por deducciones del citado padrón de juglares de Sancho IV, algunos han creído poder afirmar que la música de las cantigas sería también árabe. Tal aserto indica que algunos, además de ejecutantes instrumentistas o cantantes, serían compositores. Yo me guardaré de aceptar esta afirmación. Es necesario distinguir muy bien entre músicos juglares, tan sólo *ejecutantes*, y trovadores, o sea, poetas-músicos, *compositores*. Aunque tal clasificación no se tenía por tan rigurosa en las cortes de Castilla y de Portugal, como en Provenza o en el norte de Francia, en nuestro caso precisa darle este sentido. *A priori* me es muy difícil imaginar que los juglares moros y judíos, residentes en la corte alfonsina, tuvieran nada que ver con la composición de poesías y melodías dedicadas a la Virgen. Siempre he creído que dichos juglares estarían reservados para las canciones y danzas profanas, cuya música no se ha conservado. El hecho de que en las referidas miniaturas aparezcan juglares moros y judíos, no revela que tales instrumentos y tales personajes ejecutaran las cantigas. Tales miniaturas tienen un valor histórico y simbólico, pero tal vez no responden a la realidad. El hecho mismo de que los instrumentos escogidos para tales miniaturas no guarden relación alguna con la melodía de la cantiga de loor respectiva, me inclina a formular esta hipótesis. Es un hecho histórico que, no obstante las reiteradas prohibiciones de los concilios, había juglares moros y judíos que tocaban en la iglesia; las mismas expresiones del rey Sabio «et desto cantar fezemos | que cantasen os jograres» de la cantiga 172 parecen indicar que para la ejecución de las cantigas no había distinción de raza y de religión entre los juglares. Mas aun suponiendo que tales miniaturas respondan a la realidad y que juglares moros y judíos ejecutasen las cantigas al lado de los cristianos, no puede deducirse de esto que las compusieran. Si es evidente que no escribieron el texto poético que con tanta frecuencia narra milagros de judíos castigados, ¿cómo cabe admitir la paternidad musulmana o judía para la música? No tengo inconveniente, sin embargo, en admitir que algunas tonadas adoptadas a nuevos textos de las cantigas pudieran pertenecer al repertorio popular del dominio común de los juglares moros, judíos o cristianos.

Nos faltan documentos para poder decir si el rey Alfonso sacrificó algún tiempo su pasión por la música reduciendo el número de los cantores e instrumentistas de palacio, al ejemplo de otras cortes europeas y las constituciones de las cortes castellanas. Según el Regimiento de la corte portuguesa en 1258 y 1261, en tiempo de Alfonso III, donde se disponía que el rey mantuviese en su casa tres juglares y no más —como más tarde, en el siglo XIV, repite Jaime III de Mallorca en sus *Leges Palatinae*, copiándolo después Pedro III (IV) de Aragón—, en la corte del rey Alfonso sería también restringido el número de juglares asalariados. Esto se deduce también por el acuerdo que tomaron las cortes de Valladolid, de 1258, al decir : «Tienen por bien que a los joglares e a las soldaderas que les faga el rey algo una vez en el año, e que non anden en su casa *sinon aquellos que él tovier por bien*». El sabio monarca reconoce la necesidad que tienen los reyes, de contar con juglares para esparcimiento y descanso espiritual cuando en las *Partidas* dice : «can-

tares et sones e estrumentos debe el rey usar a las vegadas para tomar conorte en los pesares e en los cuidados».

La notación musical en la Europa del siglo XIII y la cuestión del ritmo modal en las melodías trovadorescas

Los códices españoles conservados demuestran que en España se practicaron simultáneamente varias clases de notación para la música mensural: la *cuadrada*, en las catedrales de Burgos, Toledo y Tortosa y los monasterios de San Juan de las Abadesas, Ripoll y Scala Dei; la *mensural*, que descubrí hace algunos años, típica de la polifonía que conocemos por los códices de Las Huelgas y el otro de Scala Dei, y la típica de la monodía cortesana, que encontramos en la corte real de Castilla y León. A fin de aclarar cómo era esta última y en qué se distinguía de sus similares conocidas actualmente en Europa, pláceme presentar, más adelante, unas tablas gráficas. Pero antes, en gracia a los no especialistas en la materia, séame permitido añadir lo siguiente:

Los manuscritos musicales del siglo XIII pueden dividirse en tres grandes grupos: *a)* Códices gregorianos; *b)* Códices con música polifónica, y *c)* Códices con música monódica no gregoriana. Los manuscritos gregorianos del siglo XIII (Graduales, Antifonarios, Himnarios, Troparios, Prosarios, etc.) presentan ya generalmente una notación más o menos cuadrada con pautados musicales de cuatro y cinco líneas; existen aún ejemplares con pautados de dos líneas, e incluso otros con notación a puntos destacados, que imita la aquitana del Mediodía de Francia. La notación cuadrada gregoriana (dicha vulgarmente romana) ofrece siempre el ritmo libre, típico del canto litúrgico. Sus copistas no pretendían señalar con ella un compás determinado, como quieren los modernos mensuralistas; sino que pretendían tan sólo expresar y señalar especialmente la melodía y no su ritmo. Este se señalaba según tradición antiquísima, por el movimiento natural de las notas, equivaliendo cada una al tiempo de una brevis latina. Los códices gregorianos son los manuscritos musicales que abundan más de aquella época. Como demostramos en otra ocasión, existen también códices gregorianos que contienen algunas secuencias e incluso algunos himnos en notación proporcional o mensural. Esta notación presenta el ritmo ternario modal algunas veces; otras, en cambio, ofrece ya el ritmo binario, que no tiene nada que ver con el ritmo modal. En este último caso, la notación, aunque expresa un ritmo ya totalmente mensural, se escribe aún como cuadrada.

De los códices con música polifónica, unos aparecen copiados en notación cuadrada, otros en notación mensural. Aunque la notación de los primeros sea totalmente cuadrada, no quiere decir ello que su música se cantara con ritmo libre, como la gregoriana; por el hecho de ser música polifónica, había de ser cantada con un ritmo fijo y un compás determinado, que dirigiera matemáticamente el movimiento de cada una de las voces que cantaban simultáneamente formando un contrapunto armónico. Los técnicos en la notación medieval conocen muy bien cuán difícil es encontrar el ritmo exacto

de las composiciones, cuando éstas son conocidas únicamente por manuscritos copiados en notación cuadrada. Los mismos teóricos medievales nos informan de la dificultad que ofrecía a los cantores una notación de este género. Hoy día, como en la Edad media, para la interpretación rítmica más o menos exacta de esta polifonía, es necesario el conocimiento y la técnica de los seis modos rítmicos practicados en aquella época. No es ésta la ocasión de estudiar tales manuscritos y de exponer más detalles sobre el caso. Pláceme sí observar que, entre los cuatro grandes manuscritos que conservan el repertorio polifónico de la escuela de Notre-Dame de París, copiado en notación cuadrada correcta — Wolfenbüttel, 677, olim Helmstad., 628; Florencia, Bibl. Laurenziana, pluteus 29, cód. 1; Madrid, B. N., Mss. 20486, y Wolfenbüttel, 1206, olim Helmstad., 1099 —, el de Madrid, que procede de Toledo, fué copiado ciertamente en España, acaso para la cantoría de la catedral primada, como ya se ha indicado.

Los códices polifónicos copiados con notación mensural perfecta y consecuente son el manuscrito de Bamberg, Staatsbibl. Ed. IV. 6; el de Montpellier, Ec. de Méd. H. 196 (especialmente fasc. VII), y el de Turín, Bibl. Reale, Mss. Vari, 42. Una fase intermedia entre la notación cuadrada y la mensural perfecta la encontramos en el corpus antiguo de Montpellier (fasc. II-IV). España ha conservado también un códice, cuya notación y cuyo repertorio son un recuerdo perenne de la floración polifónica medieval en nuestra patria; me refiero al mencionado manuscrito de Las Huelgas. Los conductus polifónicos conservados en Europa llegan generalmente copiados en notación cuadrada o bien en notación mensural muy imperfecta. Las Huelgas, en cambio, presenta algunos de la escuela de París, con notación mensural perfecta. La notación de estos códices ofrece, casi sin excepción, el compás ternario; de manera, que entre el repertorio de los míl (aproximadamente) motetes para voces de aquella época actualmente conocidos, solamente unos siete, de los cuales cinco son conservados únicamente por el manuscrito de Las Huelgas, presentan el compás binario. Es esto un hecho muy singular, y que precisa no olvidar para poder juzgar del ritmo de la monodía medieval y de la notación de las cantigas. Por primera vez en Europa apareció, en el mencionado repertorio de Las Huelgas, un conductus a tres voces con fragmentos cantados en ritmo binario, y al querer expresar el amanuense castellano esta particularidad, advierte sobre las notas «manera francesa»; cuando entra de nuevo el compás ternario, y así lo expresa en la notación musical, observa de nuevo «[manera] hespanona». Si esta observación responde a la realidad, supondría que la polifonía en España se seguía cantando con ritmo tradicional ternario a fines del siglo XIII. Pero esto contrasta con el mismo repertorio de Las Huelgas, y mucho más con el repertorio monódico de las cantigas. El códice fr. 25566 de la B. N. de París ofrece una notación mensural perfecta que recuerda la de los códices escurialenses de las cantigas; las circunstancias actuales que atraviesa Europa me han impedido el cotejar detalladamente esta notación con la de la corte alfonsina. El cod. fr. 146, con *Le Roman de Fauvel*, copia en notación mensural tan sólo las composiciones polifónicas.

Los códices que han conservado la música monódica medieval no gregoriana se subdividen asimismo en dos grandes grupos: aquellos cuya notación

es puramente cuadrada y que a simple vista parece gregoriana, y los restantes, cuya notación es ya mensural más o menos perfecta y consecuente. Los primeros, copiados sobre pautados de cuatro y de cinco líneas, melódicamente son legibles, como el gregoriano de aquella época, y no ofrecen, por tanto, dificultad alguna; en cambio, en cuanto al ritmo de sus melodías, presentan dificultades insuperables. Basta citar, por ejemplo, entre otros, el Ms. 5198 de la Bibl. del Arsenal de París (es el *Chansonnier de l'Arsenal*) y los códices de la Bibl. Nationale de París, fr. 845, 847 y nouv. acq. fr. 1050, cuyas melodías son casi iguales, ofreciendo solamente variantes de poca monta entre ellas. Asimismo, el ms. fr. 844 (*Chansonnier du Roi*) y fr. 12615 (*Chansonnier de Noailles*) de la misma Biblioteca, cuyas melodías son casi idénticas, diferenciándose de las de los manuscritos del primer grupo mencionado. Siguen los *Chansonniers d'Arras*, Bibl. municipale n.º 139 (a. 657) y Vaticana, Regina 1490 que forman un tercer grupo aparte. Prescindiendo de citar otros manuscritos con música de los troveros franceses copiados en notación más o menos cuadrada, es necesario observar que existen también códices con música trovadoresca copiados aun en notación neumática, cuyos neumas escritos ya sobre pautado musical recuerdan la notación neumática messina, como el *Chansonnier de Saint-Germain*, conservado en París, B. N. fr. 20050, editado en facsímil por P. Meyer y G. Raynaud en 1892, y el fragmento de San Juan de las Abadesas. Esta notación, por lo que se refiere al ritmo, tiene el mismo valor que la notación cuadrada de los otros manuscritos mencionados. Como *Chansonniers* franceses copiados en notación mensural más o menos perfecta, citamos el ms. fr. 846 (*Chansonnier Cangé*) editado por J. Beck, que va sólo y con las canciones anónimas; el fragmento de la Staatsbibliothek de Frankfurt a. M. y el apéndice del fr. 844 editado asimismo en facsímil por J. Beck. Las melodías de los trovadores provenzales conservadas en el ms. fr. 22543 de la misma B. N. de París, en el *Chansonnier du Roi* y en el de Saint-Germain mencionados, aparte algunas del apéndice del susodicho ms. fr. 844 que llegan en notación mensural ya tardía, y la mayor parte de las melodías de los troveros franceses llegan, pues, copiadas en notación cuadrada. Si se hiciera el recuento de las melodías provenzales y francesas que llegan copiadas en notación mensural perfecta y consecuente en los manuscritos citados, incluso en los mejores, quedaríamos pasmados al ver que relativamente son tan pocas. Llegan también copiados con notación cuadrada los Minnesänger alemanes y las Laudi italianas.

De entre los manuscritos principales de Europa son muchos los que nos han servido para el estudio comparativo de la notación de las cantigas. Cotejando la notación alfonsina con las otras europeas del siglo XIII, se ve que la mayoría de trazos gráficos de la notación española aparecen también en otras escuelas de Europa, pero aquí copiados generalmente sin lógica ninguna. Las notas que aparecen únicamente en las cantigas son muy variadas; pero relativamente se usan poco.

Hasta hoy, para transcribir las melodías provenzales, se han valido los musicólogos del ritmo practicado en la polifonía del Ars antiqua copiada en notación mensural. Conocidas las rimas, las cesuras, y la métrica general de la poesía, bastaba aplicarles el modo rítmico más apto, siguiendo por analogía

el ritmo correspondiente de la polifonía para los versos similares. Es verdad que entre los códices franceses hay algunos que presentan melodías copiadas en notación mensural no siempre muy fiel y consecuente; pero si observamos estas melodías, veremos que generalmente son del *tipo silábico*; los grupos de notas, conocidos con el nombre de *ligaduras* y *conyunturas*, se presentan casi siempre con notación *cuadrada*. Y en ello radica la dificultad de poder encontrar una transcripción rítmica fidedigna. Los musicólogos modernos, al transcribir las melodías cortesanas de Francia o de Provenza, se han limitado, por esta causa, a transcribirlas siguiendo fielmente el ritmo modal de la polifonía. Los modos rítmicos descritos por los teóricos y practicados por los polifonistas medievales eran los siguientes:

I. Trocheo : — ∪ =

II. Jámbico : ∪ — =

III. Dactílico : — ∪ ∪ =

vel

IV. Anapesto : ∪ ∪ — =

V. Espondeo : — — =

VI. Tríbraco : ∪ ∪ ∪ =

Según la teoría enseñada por mi maestro F. Ludwig, las melodías trovadorescas debían transcribirse solamente con el ritmo de los modos I, II y III; raramente, y sólo algún fragmento de una melodía, en el VI. Para elegir entre un I modo y un II, debía atenderse al carácter de la melodía, si ésta era silábica, o a los grupos de notas si era semisilábica o más o menos neumática; el grupo de cuatro o cinco notas, en lo posible, debía cantarse en el tiempo de una longa; si ello no era posible, podía también ejecutarse como semicorcheas en el tiempo de una brevis. Para los versos de diez sílabas, tratándose de canciones compuestas después del 1200, debía siempre preferirse el modo III, que se prestaba a respetar la cesura de la cuarta sílaba. Los versos de diez sílabas rítmicamente combinaban bien con los de siete y de cuatro. El ritmo de las melodías debía ser *uniforme*; en una misma pieza no podía combinarse el ritmo de primer modo con el del segundo; Ludwig no admitía, por tanto, el ritmo modal mixto

en las melodías provenzales y francesas.

En 1935, al hablar sobre este ritmo modal aplicado a las melodías trovadorescas de Provenza, hice notar que muchas de ellas no se prestaban al ritmo modal estricto, tal como lo había entendido mi maestro Ludwig, y que, en cambio, se prestaban al ritmo modal *mixto* (combinando varios modos rítmicos en una misma melodía). Y a fin de evitar confusiones, aduje ejemplos de las cantigas y de melodías provenzales, conservadas en el *Chansonnier*

français 844 *(Cancionero provenzal W)*. Este manuscrito, copiado a fines del siglo XIII, contiene varios ejemplos añadidos en el siglo XIV ya con notación mensural. Estas melodías presentan la forma de un *virolai* como las cantigas, y su notación nos brinda el ritmo modal mixto como en el repertorio alfonsino.

Entre los cancioneros franceses conservados con notación mensural, no existe ninguno cuya notación presente las características de seguridad, fijeza y variedad de los códices escurialenses de las cantigas. Hasta el presente, los musicólogos que han transcrito melodías de estos cancioneros franceses habían creído que su notación señalaba también el ritmo modal. El conocido J. Beck, en su edición del *Chansonnier Cangé,* se propuso encontrar nuevas soluciones rítmicas, pero sus transcripciones adolecieron de faltas graves, por no haber seguido fielmente la notación del manuscrito que se proponía editar. Estudiando a fondo la notación francesa, no es difícil encontrar ciertos detalles que aparecen también en la de las cantigas. Todo nos indica que las melodías de los troveros franceses se prestan, asimismo, a ser transcritas con la rica gama de ritmos practicada por los cantores de la corte del rey Sabio. Apuntamos de momento esta idea.

Las melodías de los Minnesänger — hasta hoy estudiados siguiendo más el metro de su texto que atendiendo a su estética musical y melódica — se han venido transcribiendo uniformemente en compás binario o de cuatro, conformándose en más o menos con la teoría de la *Vierhebigkeit* de Riemann. Para las *Laudi* italianas, no obstante el esfuerzo de Ludwig y más recientemente de F. Liuzzi, no existe aún un criterio fijo. Sus ricos melismas y su fraseo musical nos recuerdan el tipo melódico de algunas *Cantigas d'amigo*; otras Laudi de tipo silábico presentan asimismo analogías con algunas de las Cantigas de Santa María. Liuzzi, fijándose demasiado en la métrica del texto poético, no llegó a vislumbrar su belleza melódica, transcribiendo algunas de ellas con un ritmo absurdo, que dificulta más poder cantarlas bien no sólo a un grupo de cantores, sino también a una voz solista.

Al estudiar en Göttingen los difíciles problemas que encierran las melodías de la Europa cortesana medieval, fué mi mayor preocupación el estudio de su ritmo musical. La notación de estas melodías precisamente llega a nosotros muy imperfecta para el caso, y la grafía musical de las cantigas se presentaba en aquellos días muy indecisa y equivocada, según la opinión de mi maestro. En 1924 él conocía solamente el códice toledano y unas pocas fotografías de los dos códices de El Escorial. Al exponerme los defectos y las inconsecuencias de la notación española de las cantigas, no tenía él otro guía que la misma edición facsímil del códice, que, procedente de la catedral de Toledo, se conserva actualmente en Madrid, B. N. Mss. 10,069, edición que, a cuenta de la Real Academia Española, había hecho en 1922 el ilustre arabista J. Ribera.

La notación y el ritmo de las cantigas

Como queda ya indicado, la existencia de los códices de las cantigas era conocida de todos los musicólogos, sin que nadie se hubiera dado cuenta de la importancia que su notación tiene para la monodía medieval. Esta notación había sido estudiada por muchos, pero nadie la había bien entendido. Es bien conocida que fué el P. Juan Andrés, quien, en su obra *Dell'origine e progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (Parma 1782 ss.), al exponer sus ideas arabistas sobre el origen de la poesía medieval en Europa, lanzó la idea de si Alfonso el Sabio adoptó la notación musical árabe para la música de sus cantigas. Precisa insistir que no se sabe nada sobre este particular de si los árabes españoles usaron o no una notación musical característica; ciertamente no se conoce rastro de ella. A mediados del siglo XIX, fué M. Soriano Suertes quien tomó la notación de los códices de las cantigas por una «notación *rabínica*»; clasificación inventada por él y repetida después por Valmar. Aubry fué el primero en reconocer que la notación de las cantigas era una notación mensural, en 1907, sin que llegara a descifrarla bien. H. Collet y L. Villalba hablaron de los *climaci alfados* como típicos de la notación española de las cantigas, en 1911. F. Ludwig es el primero de los musicólogos modernos que se fijó en el hecho singular de la notación mensural de las cantigas al señalar el ritmo modal mixto en una misma melodía. Según él, la notación de las cantigas era mensural únicamente para las notas simples, y cuadrada para las ligaduras, conyunturas y plicas.

Para Ribera «La música de las cantigas está escrita en *notación musical* ENIGMÁTICA, CUYA CLAVE SE PERDIÓ»; para adivinar su significado «hay que seguir en épocas posteriores los rastros de la música derivada de la misma escuela, que se halle escrita en notación moderna y clara, para servirse de esa música como llave que abra el misterioso recinto».

Como ya hemos apuntado, para él la notación del toledano es la más correcta y venerable; en cambio: «Los códices escurialenses están hechos por calígrafos avezados a la rutina ordinaria de los escribas, conforme al uso general de la escritura mensuralista». El hecho de considerar tan imperfecta y enigmática la notación alfonsina, dió motivo al sabio arabista para formular la siguiente conclusión: «Falta, pues, indicación particular de muchos caracteres técnicos para que con una transcripción paleográfica, aun escrupulosa y nimia, puedan éstos aparecer; por tanto, para restaurar esa música es preciso recurrir a un criterio, por decirlo así, EXTRAPALEOGRÁFICO, QUE SUPLA LA POBREZA DE AQUELLA NOTACIÓN...».

Después de muchas confrontaciones y estudios puedo afirmar que la notación del códice toledano es la más imperfecta de los tres conservados con música; su notación es mensural sólo para las notas simples y cuadrada para las ligaduras, conyunturas y plicas. Esta notación es muy defectuosa y poco consecuente; en su género, única en Europa por escribir las notas simples como breves y semibreves, en lugar de longas y breves. La notación de los códices escurialenses, en cambio, es una notación mensural en todos sus deta-

lles, la cual señala el ritmo modal estricto para unas melodías, el ritmo modal mixto para otros y el ritmo *binario* (que ya no es modal) y el *ternario combinado con el binario* para muchas otras. Esta notación de los códices escurialenses es la que me ha servido de clave para la interpretación rítmica de las cantigas.

La bondad y el valor musical de estos códices radica, pues, en su notación. Hasta hoy son los únicos manuscritos del siglo XIII con música monódica copiada en notación mensural perfectísima. Esto quiere decir que para fijar el ritmo de cada cantiga no he debido acudir a un criterio «extrapaleográfico», sino que me he limitado a transcribir fielmente la notación musical de los manuscritos. Claro está que los códices escurialenses presentan algún *lapsus calami*, debido a distracción natural del copista. Es cosa muy comprensible, y los mismos manuscritos de la polifonía medieval, como los del siglo XV y siguientes, ofrecen también distracciones de sus copistas, aunque fueran éstos muy entendidos en la paleografía musical de su época. Aparte estas distracciones, en lo substancial, por difícil que fuera el ritmo de una melodía, supieron encontrar los copistas españoles una notación típica y adecuada a su intento. Y es gracias a ello que sube de punto el precio de los códices de las cantigas. No peco, pues, de exagerado, si me atrevo a afirmar que en la notación de las cantigas encontramos en síntesis todo el proceso de la notación mensural en Europa.

Es este el primer caso de la musicología moderna: Poder ofrecer un repertorio de 423 canciones de la lírica monódica medieval, no con un ritmo hipotético, sino con el ritmo auténtico, el mismo ritmo practicado ya por los cantores e instrumentistas del siglo XIII. Y ello ha sido posible gracias a la notación española, tan perfecta y evolucionada, de la corte de Alfonso el Sabio. Todas las ediciones científicas de la música trovadoresca hechas hasta hoy se fundan — como ya hemos dicho — o bien en la teoría de los cuatro compases de Riemann, o bien en la teoría modal aplicada y enseñada por Ludwig, o bien siguiendo otros sistemas basados más o menos en las teóricas medievales (Beck, Sesòri), o bien inventando teorías rítmicas que no tienen consistencia científica (teoría arabista de Ribera). Si se considera que la teoría de los modos rítmicos y la notación mensural expuesta por los teóricos antiguos se refiere *únicamente* a la polifonía, y que no se conoce hasta el presente un teórico medieval que trate plenamente sobre la cuestión del ritmo de las melodías cortesanas, ni menos sobre la cuestión del ritmo de las canciones tradicionales cantadas por los pueblos de Europa, nos daremos cuenta de la ventaja inmensa que ha sido para nosotros el poder contar con códices españoles cuyo ritmo está siempre expresado claramente por medio de su notación y la variada gama de sus trazos rítmicos. El mérito que en más estima tengo de nuestra edición es precisamente el hecho de no haber tenido que inventar nada, ni haber tenido que acudir a hipótesis fundadas en los teóricos medievales, muchas veces de sí tan obscuros.

Las siguientes observaciones ilustrarán no poco al lector que quiera profundizar sobre el valor objetivo de la notación de las cantigas.

1.ª A fin de tener una idea clara de las notas simples mensuradas que se practicaban en el siglo XIII, a lo menos desde fines del primer tercio, en los

motetes, es bueno recordar que en aquel tiempo se tomaba como unidad del compás la *longa*. Ésta se llamaba *perfectio*. La longa era *perfecta* e *imperfecta*; la perfecta tenía el valor de tres *breves*, conocidas con el nombre de *tempora*; la imperfecta valía dos breves. A su vez, la breve, llamada *tempus*, se dividía en *tempus perfectum*, que equivalía a tres *semibreves*, y en *tempus imperfectum*, que equivalía a dos semibreves. A estas tres notas, longa, brevis y semibrevis, se añadió la *duplex longa* o *maxima*; a fines del siglo XIII se introdujo la *minima*. El conjunto de longa-brevis, esto es, del compás formado por tres breves (*tempora*), recibió el nombre de *modus*. Los teóricos definían el modus diciendo : «Modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata.»

2.ª La bondad y el valor de una notación mensuralista se distingue por las notas simples, por las ligaduras, conyunturas y plicas. Las notas simples nos indican al momento si la notación mensural de un manuscrito es recta y consecuente. Los códices escurialenses adoptan la longa y la brevis como notas fundamentales de la rítmica de las cantigas; el códice toledano, en cambio, usa la brevis y semibrevis. No se conoce otro caso en el repertorio de la música monódica medieval, puesto que los cancioneros franceses copiados con notación mensural llegan siempre escritos con la longa y la brevis como notas simples fundamentales; esta práctica era familiar lo mismo a los copistas franceses del siglo XIII que a los del XIV, para las melodías del repertorio monódico trovadoresco. Por vía de ejemplo pláceme citar el *Chansonnier Cangé*, copiado a fines del siglo XIII, uno de los hasta hoy tenidos por más perfectos en cuanto a la notación mensural : usa solamente dos veces la semibrevis separada, a fin de aplicar mejor el texto de un verso, al cual sobra una sílaba. No sabemos por qué el copista del manuscrito toledano adoptó el otro sistema tan singular, típico de tiempos posteriores; únicamente en este códice aparece algunas veces la nota *mínima*. Es por todo ello que, hablando paleográficamente, el códice toledano parece más reciente que los escurialenses.

3. Hacia el 1230, las ligaduras, conyunturas y plicas se escribían aún con notación cuadrada; pero las notas simples longa y brevis se escribían ya mensurales, tal como hemos observado. Hacia el 1240, la notación mensural es más perfecta para la polifonía; por cuanto, además de las notas simples longa y brevis, aparecen ya las ligaduras, conyunturas y plicas con los trazos y grafía mensuralista. En tiempo de los dos teóricos musicales Franco de Colonia y Franco de París (hacia el 1260), la notación mensural de la polifonía del Ars antiqua llegó a su apogeo. Para comparar la notación de las cantigas con la de los teóricos medievales, la evolución franconiana es la que más puede orientarnos. Como notas simples admiten la duplex longa, longa, brevis y semibrevis. La medida del tiempo es la brevis recta (= 1 tempus). La longa es perfecta (= 3 tempora) e imperfecta (= 2 tempora); la brevis recta (= 1 tempus) y altera (= 2 tempora); la semibrevis minor (= 1/3 tempus) y maior (= 2/3 tempus).

4.ª Las tablas que siguen a continuación demuestran que la notación de las cantigas se aparta muchas veces de la grafía y de las reglas enseñadas por los teóricos medievales para aclarar el valor de las notas simples y de las ligaduras. Para explicar este hecho tan singular, precisa recordar que los teóricos que se ocupan de la notación mensural HABLAN SIEMPRE DE LA MÚSICA

POLIFÓNICA. Esta notación presenta casi exclusivamente el compás ternario; la de las cantigas, en cambio, ofrece el compás ternario combinándolo con el de cuatro o binario. Las ligaduras habían nacido y evolucionado conjuntamente con la teoría modal, inventada principalmente para la polifonía. Esto explica por qué las ligaduras de la notación de las cantigas raramente ofrecen el significado señalado por los teóricos y la notación de la polifonía.

5.ª Es necesario, asimismo, observar, que los teóricos medievales tratan escrupulosamente y en detalle sobre el valor de las *pausas*; éstas se presentan bien copiadas en el repertorio polifónico conservado con notación mensural perfecta. Los códices de las cantigas, en cambio, no escriben nunca las pausas. Las líneas verticales que aparecen al lado de las notas simples o de las ligaduras, son líneas divisorias de los versos y las frases musicales correspondientes; estas líneas no tienen nunca el significado de pausas. Lo mismo puede observarse en otros cancioneros de la lírica monódica medieval. Esta práctica demuestra que en la monodía, como arte más libre y popular, no se necesitaba la rítmica matemática de la polifonía.

A fin de que el lector tenga una idea clara de la notación medieval española contenida en los códices alfonsíes, ofrecemos a continuación unas tablas comparadas y divididas por grupos, siguiendo la grafía que ellos nos ofrecen.

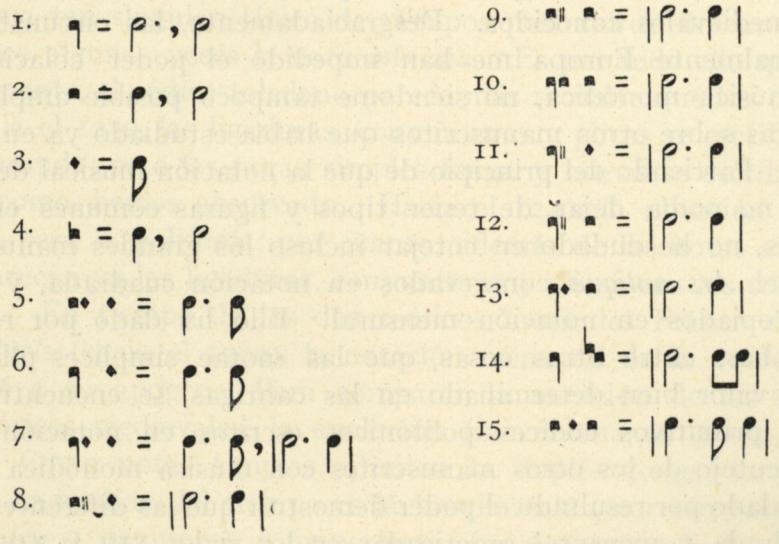
Las Cantigas comparadas con sus similares de la Europa medieval

Al ofrecer estas tablas, no pretendo otra cosa que valorar en su justa medida el hecho de la notación española, comparándola con la de los principales manuscritos medievales conocidos. Desgraciadamente, las circunstancias que atraviesa actualmente Europa me han impedido el poder colacionar otros códices con música monódica, no siéndome tampoco posible ampliar y completar mis notas sobre otros manuscritos que había estudiado ya en París hace algunos años. Partiendo del principio de que la notación musical de la Europa del siglo XIII no podía dejar de tener tipos y figuras comunes en las diferentes escuelas, no he dudado en cotejar incluso los grandes manuscritos con la polifonía del *Ars antiqua* conservados en notación cuadrada, y los principales de los copiados en notación mensural. Ello ha dado por resultado el poder comprobar, entre otras cosas, que las «notae simplices plicatae» que aparecen con valor bien determinado en las cantigas, se encuentran ya casi todas en los primitivos códices polifónicos escritos en notación cuadrada. Asimismo, el cotejo de los otros manuscritos con música monódica y polífona de Europa ha dado por resultado el poder demostrar que las diferentes grafías de notación cuadrada y mensural practicadas en los siglos XIII y XIV en las diferentes escuelas, se presentan, en más o en menos, bien definidas y copiadas con toda lógica y criterio científico en los códices de las cantigas. A la vez, con estas tablas en la mano, puedo también señalar varias figuras de notación mensural conocidas y practicadas únicamente en España, figuras que no hemos visto citadas por ningún teórico.

A) Notae simplices

Las notas simples son fundamentales para poder distinguir el valor de la notación mensural de los manuscritos medievales. En las cantigas tienen estas notas un relieve y un tipismo especial. El n.º 1 de la tabla que ofrecemos a continuación es la *longa*, que transcribimos unas veces como *imperfecta*, esto es, una blanca; otras veces como *perfecta*, esto es, una blanca con puntillo. En las cantigas, las reglas de los teóricos del siglo XIII sobre el valor de la *longa* tienen aplicación solamente para las melodías que llegan con ritmo modal (ternario); en las otras que se presentan con ritmo binario, la longa tiene generalmente el valor de dos tiempos (dos negras). El n.º 2 es la *brevis* que transcribimos generalmente con el valor de una negra. Según la teoría de Franco de Colonia (hacia el año 1250 ss.) ante dos breves entre dos longas, se altera la segunda; ésta, conocida en este caso con el nombre de *brevis altera*, vale dos tiempos. En las cantigas se presenta poco el caso de la *brevis altera*. El n.º 3 es la *semibrevis*; es el valor mínimo que encontramos en las cantigas. La *mínima* no se usa nunca en los códices musicales de las cantigas. El n.º 4 se encuentra sólo en Toledo. En el n.º 5, la primera semibrevis tiene el significado del *punctus augmentationis* desconocido en el siglo XIII. Este número, como el 6, donde alterna la longa con la semibrevis, es típico de la notación española. Los n.ˢ 7-13 son diferentes formas del *punctus augmentationis* practicadas únicamente por los amanuenses de Alfonso el Sabio.

Tabla de conjunto

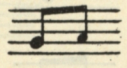


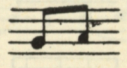
B) Notae simplices plicatae

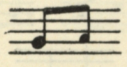
La interpretación de la plica ha sido uno de los puntos más discutidos en la musicología moderna. Entendemos por plica una nota simple o ligadura con cauda o rayita vertical ascendente o descendente, añadida a la derecha o a la izquierda de la longa y de la brevis o a la nota final de las ligaduras.

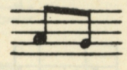
Los manuscritos musicales de la España medieval llegados hasta nosotros presentan una riqueza y abundancia sorprendentes de notas plicadas. Ya en mi edición del Códice de Las Huelgas llamé la atención sobre este particular. Parece como si los copistas españoles hubieran adoptado la grafía de la plica para ahorrar tiempo en la copia de sus manuscritos. Para ellos era mucho más fácil escribir una nota cuadrada, añadiéndole unos trazos a izquierda y a derecha o bien solamente a la derecha, que no escribir dos notas reales.

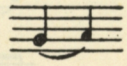
Los manuscritos de las cantigas sirven a maravilla para aclarar un poco más el significado de la plica. Basta fijarse en el hecho de que un inciso o una misma frase melódica se presentan una vez con notas reales y después, en la repetición, con notas plicadas, o al revés; y esto en el mismo manuscrito. Cotejando, asimismo, la notación en los tres códices, se aclara aun mucho más el valor de la notación española, incluso en este aspecto. Los copistas españoles no siguen tampoco a los teóricos mensuralistas de su época en la grafía de las notas plicadas. Los copistas de los códices escurialenses distinguen escrupulosamente la plica larga de la brevis. Para ello no usan dos rayitas, con una de más larga (ascendente o descendente) a la derecha de la nota plicada para significar la plica larga o mayor, sino que usan las notas dobles, que ofrecemos a continuación en los núms. 5-12. Las plicas breves, las distinguen, no por las dos caudas o rayitas, una de ellas más larga a la izquierda de la nota, como establecen uniformemente los teóricos medievales, sino que usan generalmente una sola nota cuadrada con rayitas iguales a izquierda y a derecha. Con este sistema la escritura es simplicísima y a la vez segura, sin que se preste a confusiones, como pasa con la notación usual de las otras escuelas europeas. El significado de la plica, tal como lo realizan los copistas españoles, es el de una nota real escueta, con valor idéntico al de la nota principal, de la cual ella depende; nada de mordentes ni de floreos.

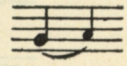
1. 

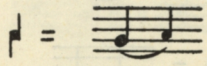
2. 

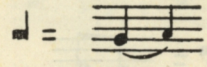
3 

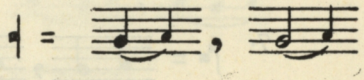
4. 

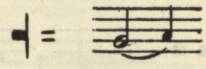
5. 

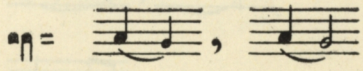
6. 

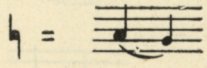
7. 

8. 

9. 

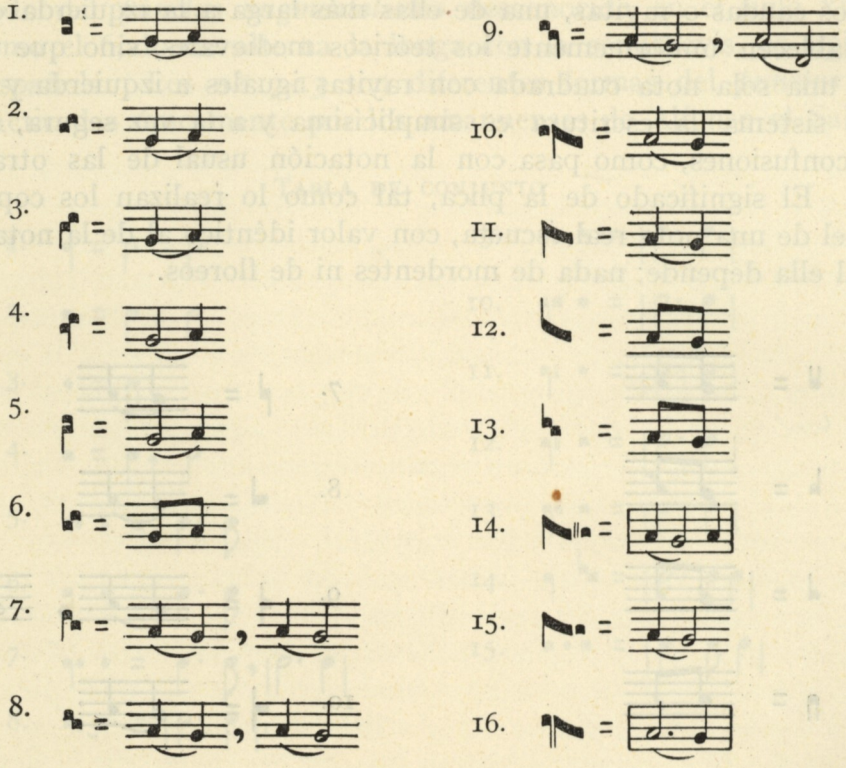
10. 

11. 

12. 

C) Ligaturae binariae

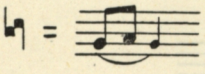
A fin de aclarar el significado de las «ligaturae» que a continuación expongo, es necesario recordar que la unión de longas y breves forman las ligaduras. El valor rítmico de cada ligadura depende de su primera nota y de su última. Si la ligadura se presenta escrita normalmente — como en el n.º 1 y n.º 7 de esta Sección — se clasifica diciendo que está escrita «*cum proprietate et perfectione*», siguiendo las expresiones científicas de los teóricos medievales; de lo contrario, si la primera o la última nota presentan una grafía que se aparta de la corriente, se dice que la ligadura va sin la «*proprietas*» o sin la «*perfectio*». Si la ligadura presenta una cauda ascendente a la izquierda de la primera nota, se clasifica «*cum opposita proprietate*»; en este caso, las dos primeras notas pierden la mitad de su valor normal y equivalen al valor de una breve, o sea, tienen el valor de dos semibreves. Hay «*ligaturae rectae*», como los núms. 1 y 7 de esta Sección y sus derivadas, y «*ligaturae obliquae*», como los núms. 10-16 que a continuación siguen.

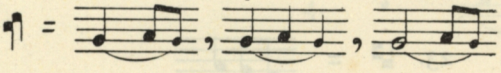


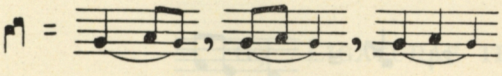
D) Ligaturae binariae plicatae

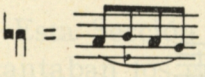
Se ha advertido ya en la Sección *B* la importancia que toma la plica en los códices de las cantigas. Esta importancia sube de punto al estudiar las ligaduras binarias plicadas. En la edición del códice de Las Huelgas pude demostrar que los amanuenses españoles abusaban en escribir notas con plica, que en realidad no tenían tal significado. Ahora, al hablar de la notación de las cantigas, debo advertir que los amanuenses de la corte alfonsina sabían muy bien lo que querían significar con la grafía que ellos practicaban en la copia de las melodías venerandas; esto quiere decir que si ellos escriben una ligadura con plica, ésta lo es en realidad; sólo quizá por un *lapsus calami* se presentan casos esporádicos, como el que hemos visto en el n.º 9 de la Sección anterior, de ligaduras provistas del trazo de plica, sin que en realidad tengan un tal significado. La variedad de ligaduras binarias con plica practicadas por los amanuenses españoles es sorprendente; interpretadas como las presentamos, demuestran un refinamiento melódico de gracia incomparable. Al revés de lo que pasa en las cantigas, puede el estudioso observar una abundancia inútil de notas plicadas en los libros litúrgicos hasta el siglo XIX. Estudiando los misales y rituales manuscritos e impresos de tiempos antiguos, puede observarse que los copistas e impresores del canto llano o gregoriano habían perdido ya la noción del significado de la plica, y por esto la escribían sólo como grafía de adorno sin un significado real.

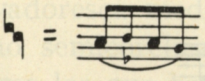
1.

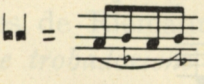
2. 

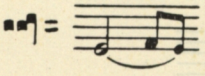
3. 

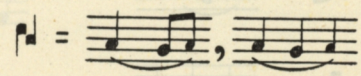
4. 

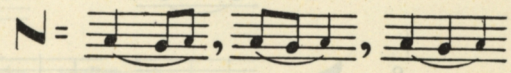
5. 

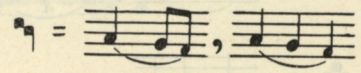
6. 

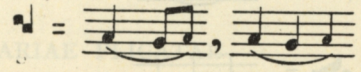
7. 

8. 

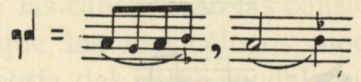
9. 

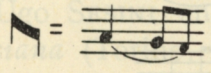
10. 

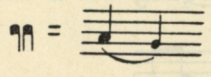
11. 

12. 

13.

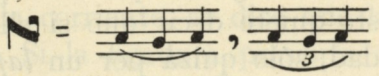
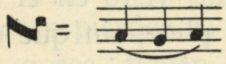
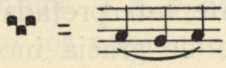
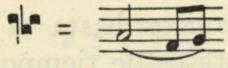
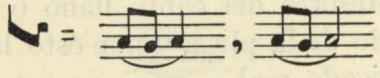
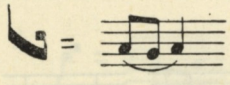
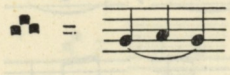
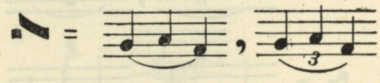
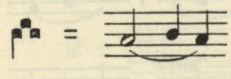
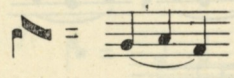
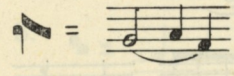
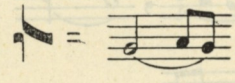
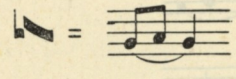
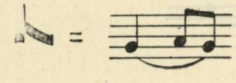
14. 

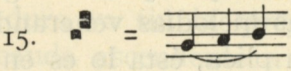
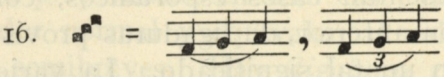
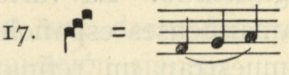
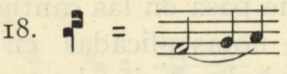
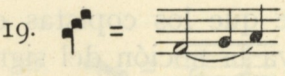
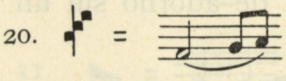
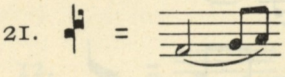
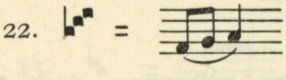
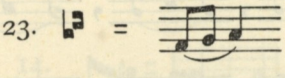
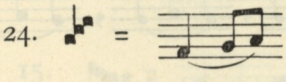
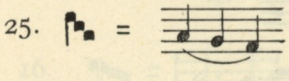
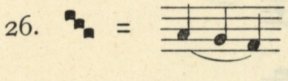
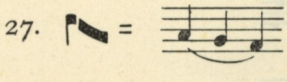
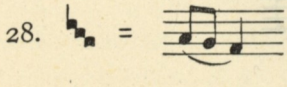
15. 

16. 

E) Ligaturae ternariae

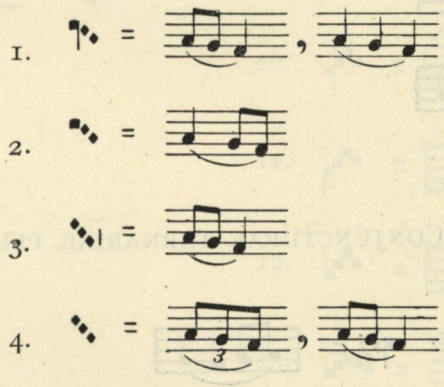
Así como las ligaduras binarias de las cantigas derivan todas del *podatus* y de la *clivis* gregorianos, así también las ligaduras ternarias de la monodía medieval proceden todas del *porrectus*, *torculus*, *scandicus* y *climacus*, figuras básicas de la notación gregoriana. Derivan del *porrectus* los n.ˢ 1-6 de esta Sección; del *torculus*, los n.ˢ 7-14; del *scandicus*, los n.ˢ 15-24, y del *climacus*, los n.ˢ 24-28. La notación alfonsina sigue fiel algunas veces al ritmo de la notación mensural franconiana de su época; en cambio, otras veces, se aparta de ella.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 
13. 
14. 

15. 
16. 
17. 
18. 
19. 
20. 
21. 
22. 
23. 
24. 
25. 
26. 
27. 
28. 

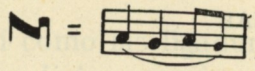
F) Conjuncturae ternariae

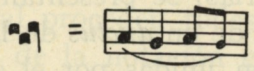
En lugar de las ligaduras ternarias (o cuaternarias) se presentan muchas veces las *conyunturas*. Los grupos de notas trazadas de un *ductus* de la pluma se llaman ligaduras; los grupos cuyas notas no son unidas por el golpe de pluma, se llaman *conyunturas*. Éstas consisten, pues, en unos grupos formados por una longa (o brevis) seguida de varias semibreves, o, simplemente, en una serie de tres o más semibreves descendentes formando un grupo. La notación de las cantigas se presenta también perfectísima en este punto, como puede verse a continuación. El P. Villalba y H. Collet, en su estudio sobre las cantigas, clasifican las conyunturas como *notas alfadas*, y suponen que su uso había sido solamente practicado en España. Basta hojear los tratadistas y los códices musicales de la Edad media para convencerse de que una afirmación de este género es completamente gratuita. El teórico que estudia con más detalle la cuestión de las conyunturas es magister Lambertus (Pseudo-Aristóteles). (Véase J. Wolf, *Notationskunde*, I, págs. 248 s.) Estas notas son muy frecuentes en el repertorio alfonsino, pero su valor rítmico se aparta muchas veces del que le asignan los teóricos medievales.

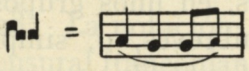


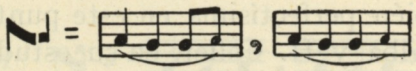
G) Ligaturae ternariae plicatae

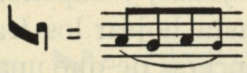
Esta Sección es sumamente interesante e instructiva para conocer cómo se cantaban los grupos de cuatro notas en el repertorio monódico de la lírica trovadoresca medieval. El hecho de que las cantigas no las consideren nunca como semicorcheas, indica a las claras que los musicólogos modernos — lo mismo los que han aplicado *in totum* la teoría del ritmo modal que los seguidores de Riemann, lo mismo Beck que Ugo Sesini en su reciente *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana* (Torino, 1942) — han abusado del movimiento rápido que han querido dar a los grupos de cuatro notas.

1. 

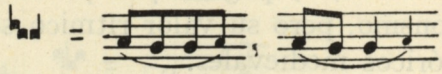
2. 

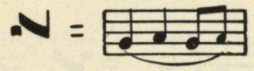
3. 

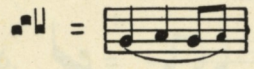
4. 

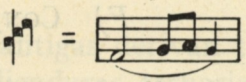
5. 

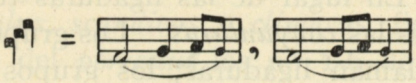
6.

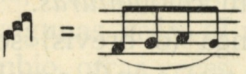
7. 

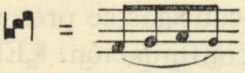
8. 

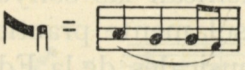
9. 

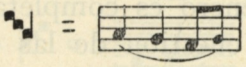
10. 

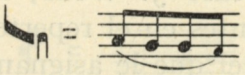
11. 

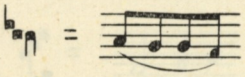
12. 

13. 

14. 

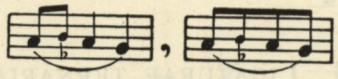
15. 

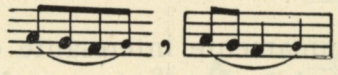
16. 

17. 

H) Conjuncturae ternariae plicatae

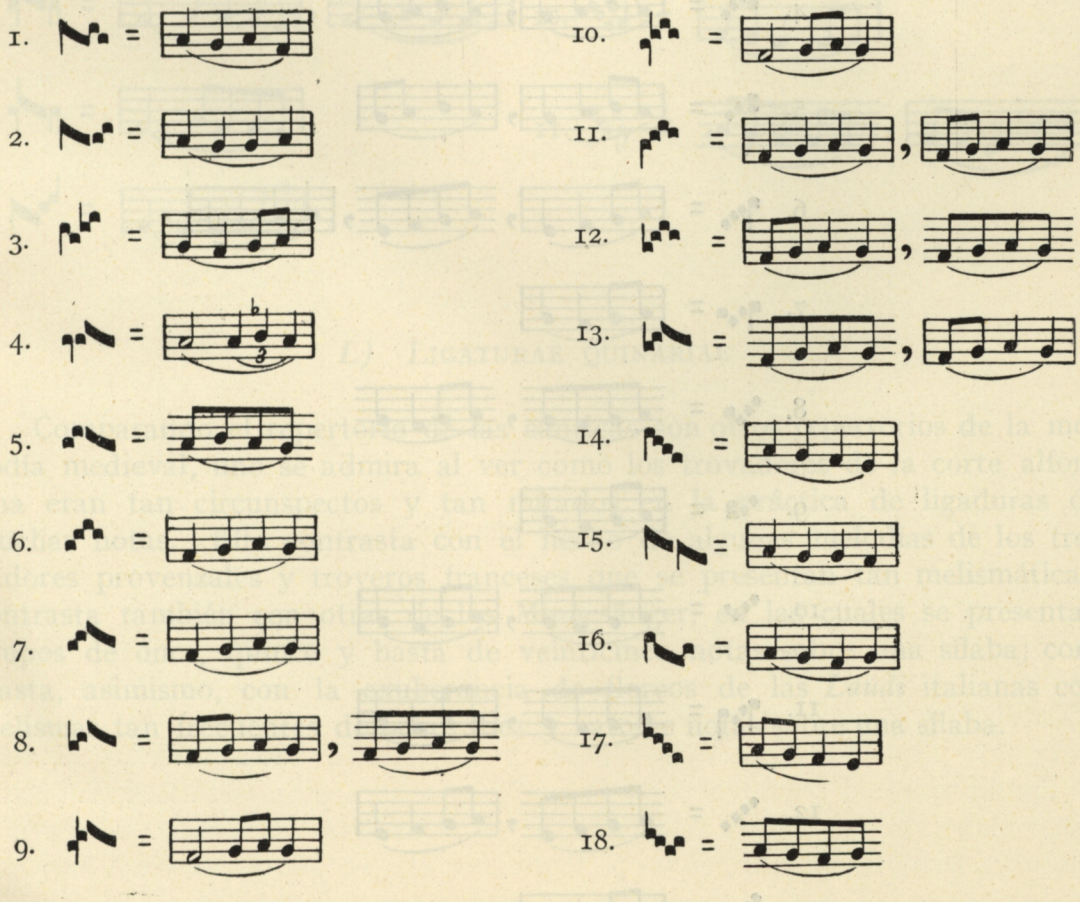
1.

2. 

3. 

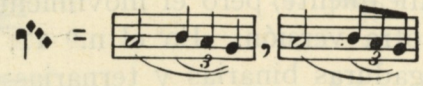
I) Ligaturae quaternariae

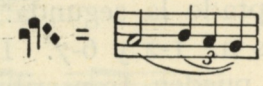
Los n.s 1-3 son derivados del *porrectus*; los n.s 4-5, del *torculus*; los n.s 6-13, del *scandicus*; los n.s 14-18, del *climacus*, figuras éstas muy usadas en el canto gregoriano. Algunas figuras de los n.s 1-2, 4-7, 11, 14-16 se encuentran también en manuscritos copiados con notación mensural, pero su significado rítmico es diferente muchas veces; las figuras restantes son típicas de la notación mensural. Los n.s 1-2 los interpreto siempre así. El n.º 4 es típico de algunas melodías con ritmo binario. El 5 lo he dejado así, por ser la única versión buena para la melodía correspondiente. Los n.s 6-7 dicen relación con los n.s 1-2, y los transcribo siempre así. La primera versión de los n.s 8, 12, y segunda del 13 es la más natural paleográficamente; pero el movimiento melódico natural de algunas cantigas exige la otra versión. En el n.º 11, la primera versión se aviene a sus respectivas ligaduras binarias y ternarias; excepcionalmente, por el ritmo natural de la pieza, he adoptado la segunda. Las ligaduras de las n.s 14-16 dicen relación con las de los n.s 1-2 y 6-7. Las ligaduras «cum opposita proprietate» de los n.s 17-18 pueden transcribirse de una o de otra manera, según lo exija el ritmo respectivo, según hemos visto en los n.s 8, 12 y 13.

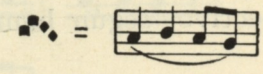


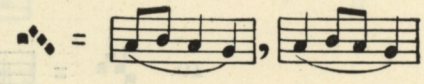
J) Conjuncturae quaternariae

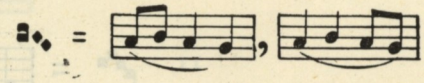
Es interesante, por demás, esta Sección, por la diversidad de figuras en las cuales entran las *currentes* en sus diferentes aspectos. En el n.º 1 adopto la primera versión para las melodías de ritmo binario. El n.º 2 se presenta, asimismo, cuando el ritmo es binario. En el n.º 4, aunque propiamente significa la segunda versión, adopto la primera, en algún caso, para conservar mejor el ritmo natural de la melodía; lo mismo debo advertir en el n.º 5. En el número 6, la versión corriente es la primera; adopto las demás cuando lo exige el ritmo de la melodía correspondiente. La cuarta nota del n.º 11 no la considero como plica. Para los n.ˢ 12 y 13 valga lo que he dicho en la sección *F*, n.ˢ 4 y 3, respectivamente.

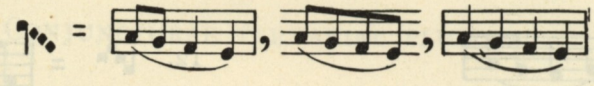
1. 

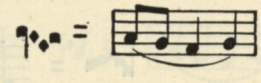
2. 

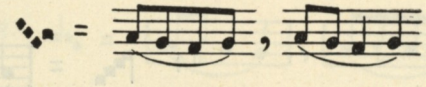
3. 

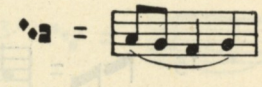
4. 

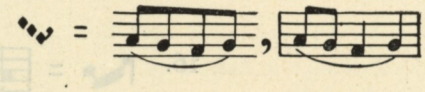
5. 

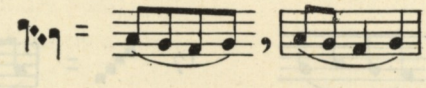
6. 

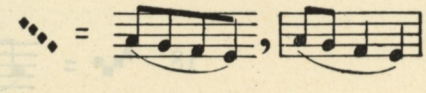
7. 

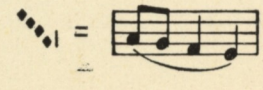
8. 

9. 

10. 

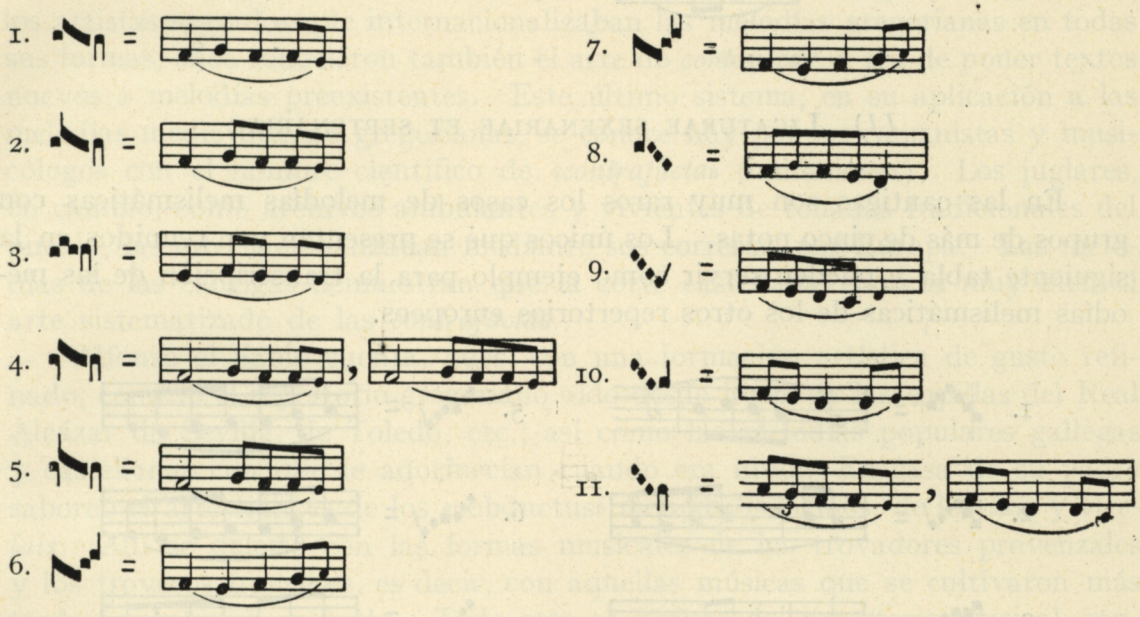
11. 

12. 

13. 

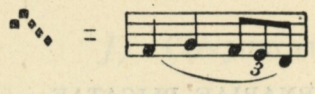
K) Ligaturae quaternariae plicatae

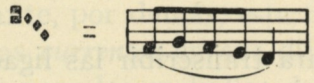
La tabla siguiente nos da la pauta para transcribir las ligaduras de cinco notas en la música monódica. La notación de las cantigas es muy exacta y consecuente en este punto. El n.º 3 propiamente debería transcribirse como negras las tres primeras notas, pero el ritmo de la melodía exige esta versión. El n.º 4 puede también considerarse igual al n.º 5; por una distracción del copista falta acaso la cauda «cum opposita proprietate». Los n.ˢ 8-11 son «conjuncturae plicatae», que dejo como formando parte de esta Sección, ya que van sin comentarios.

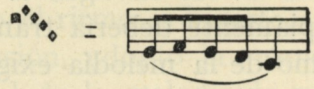


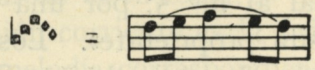
L) Ligaturae quinariae

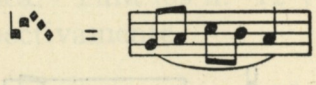
Comparando el repertorio de las cantigas con otros repertorios de la monodía medieval, uno se admira al ver como los trovadores de la corte alfonsina eran tan circunspectos y tan mirados en la práctica de ligaduras de muchas notas. Ello contrasta con el hecho de algunas melodías de los trovadores provenzales y troveros franceses que se presentan tan melismáticas; contrasta también con otras de los Minnesänger, en las cuales se presentan grupos de once, quince y hasta de veinticinco notas sobre una sílaba; contrasta, asimismo, con la exuberancia de floreos de las *Laudi* italianas con melismas tan frecuentes de ocho, diez y catorce notas sobre una sílaba.

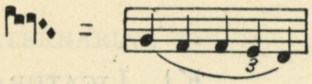
1. 

2. 

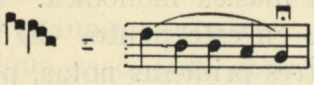
3. 

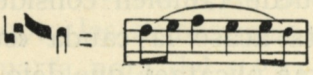
4. 

5. 

6. 

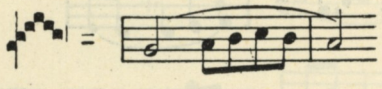
7.

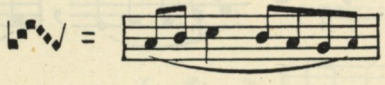
8. 

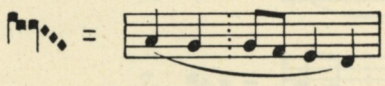
9. 

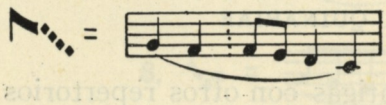
Ll) Ligaturae sexenariae et septenariae

En las cantigas son muy raros los casos de melodías melismáticas con grupos de más de cinco notas. Los únicos qué se presentan van reunidos en la siguiente tabla y pueden servir como ejemplo para la transcripción de las melodías melismáticas de los otros repertorios europeos.

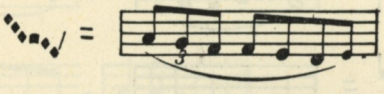
1. 

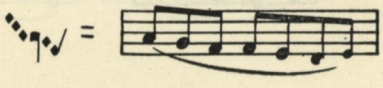
2. 

3. 

4. 

5.

6. 

7. 

El rey Alfonso como compositor y sus colaboradores

Es ésta una cuestión interesantísima que nadie ha estudiado hasta aquí y que yo pretendo tan sólo enunciarla. Hasta hoy no se conoce un monarca medieval que como compositor pueda compararse con nuestro rey Sabio. Educado en la casa del rey Santo y de su madre Beatriz de Suabia, Alfonso X tuvo una formación musical prodigiosa y un gusto artístico refinadísimo. Así lo demuestran sus obras conservadas. Piénsese que en el siglo XIII no era tan llano como ahora inventar una melodía. Entonces resultaba tan difícil el arte de crear melodías nuevas, como fácil y usual aplicar textos nuevos a melodías preexistentes. Existían gramáticas de «compondre dictatz» para la poesía y

tratados de teoría para enseñar a componer música polifónica. Desde tiempos antiguos, algunos teóricos habían intentado incluso establecer reglas más o menos didácticas (confusas y muy incompletas) sobre la manera de escribir melodías gregorianas; pero faltaban —o por lo menos no se conocen actualmente — reglas para componer melodías cortesanas de carácter profano o religioso. Al iniciarse la moda de la poesía cortesana en Europa, existían dos grandes repertorios de música monódica aptos para aplicarles los textos nuevos y para enseñar prácticamente cómo debían cantar las tonadas hechas de nuevo: era el uno el repertorio litúrgico gregoriano de la Iglesia latina, y el otro, el canto popular y juglaresco conservado por tradición de los pueblos. Los trovadores cultos estudiaban a fondo estas melodías preexistentes, y con la práctica aprendían a escribir otras nuevas, imitando el canto, el ritmo, la modalidad, el aire y gracia musical de aquéllas. Clérigos y monjes fueron un día los artistas sagrados que internacionalizaban las melodías gregorianas en todas sus formas; ellos conocieron también el arte de *centonizar*, o sea de poner textos nuevos a melodías preexistentes. Este último sistema, en su aplicación a las melodías medievales no gregorianas, se conoce hoy por los romanistas y musicólogos con el nombre científico de «*contrafacta*» (imitaciones). Los juglares, en cambio, como archivos ambulantes y vivientes de tonadas tradicionales del pueblo, las internacionalizaban mediante sus correrías por Europa. Las melodías de las cantigas demuestran que la corte castellana conocía muy bien el arte sistematizado de las *contrafactas*.

Alfonso el Sabio cuenta, pues, con una formación artística de gusto refinado; conoció el repertorio gregoriano oído desde joven en las capillas del Real Alcázar de Sevilla, de Toledo, etc.; así como las melodías populares gallegas y castellanas con que le adormecían cuando era niño. En casa de su padre saboreó el arte francés de los «cobductus» monódicos latinos, de los *lais* y *virelais*. Allí se deleitó con las formas musicales de los trovadores provenzales y los troveros franceses, es decir, con aquellas músicas que se cultivaron más tarde también en su corte. Todo esto se deduce del repertorio musical conservado de su corte. La música de las Cantigas de Santa María abarca toda la gama de melodías y ofrece una síntesis del repertorio monódico cortesano de su tiempo.

El franciscano Gil de Zamora, ya mencionado, era un músico experto y culto, pues leyó los tratados de música más sobresalientes para poder cumplir con el encargo del General de la Orden franciscana, de nombre Johannes, quien le había pedido escribiera el tratado *Ars musicae* conservado hasta nuestros días. Refiriendo ese autor la formación musical del monarca castellano, declara : «More quoque davitico etiam (ad) preconium Virginis gloriose *multas et perpulchras composuit cantinelas sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas*». «Escribió, dice, muchas y muy hermosas melodías en honor de la Virgen imitando a David, las cuales adornó con sonidos apropiados y las *moduló según las proporciones musicales*». Esta última frase tiene importancia capital para nuestro caso. Se refiere, sin duda, al ritmo de las cantigas, y significa : «No sólo escribió melopeas dulces y apacibles en cuanto a su melodía, sino que las dió también un ritmo musical digno de todo encomio».

Para probar que el preceptor de Sancho IV no extremó sus alabanzas cuando presentó al rey Alfonso como compositor de primerísimo orden, basta con abrir la colección de las cantigas. De las 423 melodías, claro es, no podemos saber cuáles son obra suya propia. Aunque él mismo afirme en el *Prologo* : «*Fez cen cantares e soes | Saborosos de cantar*», y en la *Pitiçon* (cantiga 401) diga «*macar poucos cantares acabei, e con son*», fácil es pensar que no todas, ni de mucho, fueron compuestas por él. Podemos atribuirle la paternidad cuando el real artista tiene especial empeño en observar que tal cantiga es obra totalmente suya «cobras et son». Estas expresiones permiten conocer su arte personalísimo. Pláceme mencionar en esta ocasión las siguientes : Cantiga 5 : «ond'este cantar fiz». N.º 64 : «E d'est'un miragre, de que fiz cobras e son». N.º 84 : «de que fix un cantar». N.º 172 : «et desto cantar fezemos que cantasen os jograres». N.º 188 «a que fix'bon son et cobras». N.º 266 «on d'aqueste cantar fiz». N.º 270 : «cantand'e en bon son». N.º 284 : «d'ontr'outros traladar o mandei, | et un cantar en fige segund'esta razon». N.º 293: «onde fiz eu cobras et son». N.º 345 : «uun chanto mui doorido vos direi» y realmente se trata de una melodía muy triste. N.º 347 : «et porrey-o con os outros, ond'un gran livro e chẽno|, de que fiz cantiga nova con son meu, ca non allẽo». N.º 361 : «por ende quero d'el un bon cantar fazer». N.º 400 : «Pero cantigas de loor fiz de muitas maneiras». En la 300 se queja de aquellos que le censuraban por escribir poesía y música : «porque me tan mal gradecen | meus cantares et meus sõez».

Examinando estas melodías, se ve claramente que algunas imitan el canto gregoriano y otras aparentan ser cantos populares, pero que la mayoría fueron escritas siguiendo el estilo trovadoresco del siglo XIII y sin recordar para nada los repertorios preexistentes. El artista rey no gustaba de escribir tonadas que recordasen las danzas populares o cortesanas. En otra ocasión podré dar más detalles sobre este particular.

Por lo que se refiere al problema de sus colaboradores musicales, es muy difícil señalar quiénes fueron, por no haberse conservado melodías de los trovadores gallegos que cantaron en su corte. Estoy convencido de que el rey músico pidió colaboración a músicos de su capilla entendidos en la música sabia de la polifonía y conocedores, a la vez, del arte monódico practicado en la Francia cortesana. Algunas melodías de las cantigas recuerdan motetes que se habían cantado primeramente en latín y después en francés durante el siglo XIII. Éstas eran patrimonio indudable de los cantores de la polifonía. Colaboraron con él, musicalmente, los trovadores provenzales que conocían lo mejor de la música palaciega de Provenza, Aragón, Italia e Inglaterra y mucho de la francesa. También colaboraron con él, musicalmente, los segreres gallegos versados en los cantos y bailes tradicionales de los diversos países hispánicos. Para el repertorio musical de las cantigas utilizó, asimismo, deliciosas tonadas de algunos juglares de palacio. No habiéndose conservado melodías de los árabes españoles, es pura fantasía todo cuanto se ha dicho sobre el origen árabe de las melodías acogidas en la colección mariana de Alfonso el Sabio. De sus 423 melodías no hallé una siquiera que ofrezca un tipismo oriental.

El rey Alfonso también escribió en su juventud *Cantigas de Amor e de*

Maldizer, que más tarde consideraría como extravíos de su adolescencia, por lo cual no tuvo ningún interés en conservarlos. A los cancioneros gallego-portugueses pasaron unas treinta y dos; mas, por haberse perdido la música, no interesan para mi caso.

Fuentes musicales de las cantigas

En el volumen dedicado a los estudios de la edición de las cantigas estudiaré a fondo esta cuestión capital para la historia de la música medieval española y europea. Básteme señalar ahora los siguientes puntos : Las cantigas introducen algunas melodías gregorianas aplicadas *in totum* a los textos gallego-portugueses, como sucede con el n.º 12 de Fiestas de Nuestra Señora, con la melodía del canto de la Sibila, practicada en España desde el siglo IX. El número 11 de la misma sección lleva la música de *Ab hac familia,* | *Tu propicia*, tropo del ofertorio *Recordare, virgo mater* de la Dominica XXII post Pentecosten que aparece en los manuscritos de los siglos XII y XIII, y que más tarde se aplicó a la Virgen de los Dolores. El n.º 290 presenta la melodía de un rondel latino de la escuela de Notre-Dame de París, cuyo repertorio he mencionado anteriormente. Ciertas cantigas recuerdan fragmentos de secuencias gregorianas, otras muchas que presentan incisos y frases completamente del repertorio litúrgico; algunas sin recordar melodías gregorianas determinadas, fueron escritas imitando su estilo. Aunque el rey Sabio y sus artistas las cantaban en ritmo mensural, si las transcribiéramos sin compás, dejándolas con notas de valor igual y con ritmo libre, el más competente las tomaría por melodías gregorianas auténticas. Claro es que, siguiendo la notación original, desaparece el ritmo libre y sólo por su curva melódica, su modalidad y por su carácter podemos decir que recuerdan formas típicas y giros propios del canto gregoriano.

En las cantigas encontramos algunas melodías de motetes latinos, que también se cantaron polifónicamente y con texto francés. Otras recuerdan los *lais* franceses; algunas hay que parecen ser tonadas típicas de canciones épicas, hoy perdidas, y de cantares de gesta. La parte más importante del repertorio musical alfonsino está formado por melodías emanadas directamente del folklore tradicional de los diferentes países hispánicos y otros europeos o escritas imitando las tonadas, ritmo, cadencias y modalidad típica de nuestro folklore. Muchas de estas tonadas eran ya muy populares en el siglo XIII. El fijar a ciencia cierta el origen antiguo de tales melodías populares que presentan incluso recuerdos de cantos tradicionales conservados en el Cáucaso y en el Turquestán, es otra de las grandes cuestiones que se quedan para los estudiosos.

Hay una tercera clase de cantigas que presentan tonadas inventadas de nuevo; éstas generalmente no guardan relación ninguna con las del repertorio gregoriano, ni menos con las del folklore tradicional. Son las únicas que podemos considerar como obra personal de nuestro rey compositor y de sus colaboradores. Técnicamente están muy bien escritas, pero para nuestro gusto moderno son, muchas veces, las menos agradables.

Consecuencias prácticas que ofrecen las Cantigas para la musicología moderna

Con la edición del repertorio musical de las cantigas contará desde hoy la musicología moderna con una colección importantísima, en cantidad y calidad, de música monódica medieval. Este repertorio ofrece material suficiente para poder pronunciarse con mejor luz acerca del ritmo de las canciones trovadorescas. Hasta fines del siglo XIX, esta ciencia — relativamente joven — de la musicología no contaba con base científica suficiente para poder emitir juicio definitivo sobre este punto, que ya entonces intrigaba tanto a los romanistas y a los musicólogos. Expusimos en otra ocasión, que fué H. Riemann, quien, atizado por P. Runge y seguido por E. Bernoulli y F. Saran, dió carácter científico y elevó el tono la difícil cuestión sobre el ritmo de los trovadores. Fué Riemann quien, después de estudiar el caso, llegó a la conclusión de que el ritmo de las melodías de los trovadores y Minnesänger debía deducirse del metro del texto. Riemann, como sus seguidores, coincidieron en afirmar que el compás binario era el único que podía salvaguardar el metro del texto, y así lo practicaron, a pesar de que los documentos y el mismo carácter de la música señalaran con frecuencia otras soluciones.

Estando así las cosas, entró nuestro venerado maestro F. Ludwig en la contienda, y, según hemos ya expuesto, partiendo de fundamentos más sólidos, proclamó el compás ternario como único apto para salvaguardar el metro, las rimas y las cesuras de los versos, adoptando en consecuencia, para la monodía, el mismo ritmo modal practicado por la polifonía. Ludwig y sus discípulos y seguidores no admitían tampoco la combinación de modos rítmicos en una misma melodía. Tampoco admitían que unas melodías pudieran cantarse con compás ternario y otras con el binario. Era, asimismo, un principio fundamental para ellos el negar la posibilidad de alternar el ritmo binario con el ternario en una misma melodía. Lo mismo pasaba con Riemann y sus seguidores que, admitiendo sólo el compás binario, consideraban absurdo combinar el compás binario y ternario en una misma melodía.

¿Qué nos dice ahora la notación de las cantigas? La notación de la corte alfonsina define de una vez y para todos los gustos esta cuestión hasta hoy tan debatida. Según ella, hay melodías que deben cantarse *únicamente con el ritmo modal* y, por lo tanto, *en compás ternario.* Por ella se demuestra también que otras melodías deben cantarse *exclusivamente en compás binario,* incluso haciendo caso omiso del metro poético, tan ponderado por Riemann y sus secuaces. Contiene otras, en las cuales *el compás ternario combina con el binario en la misma melodía.* Para los versos de diez sílabas adopta unas veces el ritmo dactílico, que deja en otros casos. Por lo interesante del caso, y esperando dar detalles más precisos en el volumen tercero de esta obra, vamos a exponer en síntesis las consecuencias prácticas que para la musicología moderna nos señalan las melodías de las cantigas.

1) El ritmo *modal estricto* abunda en las cantigas; basta dar una ojeada

a nuestra edición para convencerse de ello. Esto indica que el venerado maestro Ludwig tenía razón en algunas melodías; pero su teoría no era aplicable, ni de mucho, a todas. No hay que olvidar tampoco que algunas melodías ofrecen el compás ternario, sin que su ritmo sea ya el ritmo modal.

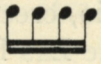
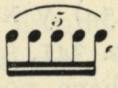
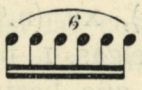
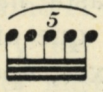
2) El ritmo *modal mixto* es asimismo muy frecuente en nuestro repertorio. Cuando la notación lo señala, existe una razón estética que exige esta solución; de no seguirla, se destruiría todo el encanto de sus melodías. Hay que advertir que, hasta el presente, no se conoce otro manuscrito con música medieval monódica, cuya notación señale este sistema; sistema que, por otra parte, tanta relación guarda con las canciones populares de nuestra península. Decir, pues, que este ritmo es una particularidad típica de las cantigas, pero no aplicable a otros repertorios, sería desconocer el folklore musical de algunas naciones europeas.

3) El ritmo de muchas otras cantigas ya no es el modal ternario, sino el *binario*. Ello demuestra que Riemann tenía razón en ciertos casos, si bien la notación evidencia que no siempre la existencia de este ritmo avalora o ratifica su teoría. Si recordamos que entre los mil motetes polifónicos conservados, latinos y franceses, del siglo XIII, hasta hace poco solamente se conocían dos de fines del siglo XIII (véase P. AUBRY, *Cent Motets du XIIIme siècle*, III, pág. 156, y J. WOLF, *Notationskunde*, I, pág. 272), copiados con ritmo binario, crece de punto el valor de la notación de las cantigas. Al editar el códice de Las Huelgas observamos que los motetes V, XV, XXXIII, XLV, XLVIII y varios fragmentos de los conductus polifónicos, XII (n.º 151), XV (n.º 154) y XVII (n.º 156) se presentan con ritmo binario (véase Las Huelgas, I, págs. 341, 375, etcétera). Sobre esta cuestión es necesario recordar que hasta hace pocos años, los primeros documentos musicales franceses conocidos que ofrecían el ritmo binario en la polifonía eran ya de principios del siglo XIV, época en la cual fueron añadidos varios motetes latinos y franceses en el *Roman de Fauvel* (B. N. de París, fr. 146, editado en facsímil por Aubry en 1907) por Chaillou de Pesstain en 1316. El repertorio de cantigas que hoy ofrecemos patentiza, pues, que en España era cosa corriente ya en el siglo XIII el cantar melodías con ritmo binario, práctica por otra parte tradicional y antiquísima en el folklore musical de los pueblos. En este punto, cabe hacer justicia a Jean Beck por haber sido uno de los primeros defensores de esta teoría del compás binario al lado del ternario, como cosa posible en las melodías de los troveros franceses. En presencia de este hecho, no sabemos cómo explicar las expresiones del copista español de Las Huelgas al suponer que la práctica del compás binario en la polifonía era una costumbre «francesa» y que el ternario era de tradición «espanhola».

4) En muchas otras melodías se presenta el ritmo binario combinado con el ternario. Esta es acaso la novedad más importante para la musicología moderna, que se obstinaba en considerar como imposible esta alternación en la monodía medieval. Al sentar este principio como un axioma, habían olvidado los musicólogos que en el repertorio monódico trovadoresco pudieran existir melodías genuinamente populares y otras que fueran escritas imitando las del canto gregoriano o las del folklore nacional. Basta dar una ojeada al repertorio gregoriano y a las colecciones de cantos populares para

convencerse de cómo abundan tales combinaciones rítmicas en melodías antiguas y muy arcaicas. Y esto que se considera tan natural para el canto litúrgico y el popular, ¡no quería admitirse para la lírica cortesana medieval! Además de esto, plácenos recordar que en el mencionado códice de Las Huelgas aparecen algunos conductus polifónicos, en los cuales alternan el compás binario y el ternario en una misma composición.

5) Las cantigas sirven también a maravilla para el estudio de las fuentes musicales de la monodía medieval. En su repertorio — y lo mismo podemos decir de los demás repertorios europeos — se presentan tres clases de melodías : *a)* Gregorianas o semigregorianas, inspiradas en el canto litúrgico de la Iglesia latina; *b)* Genuinamente populares, y otras semipopulares, inspiradas en el canto popular, y *c)* Compuestas de nuevo por el mismo rey Alfonso y por los trovadores de su corte, siguiendo el tipo y el gusto de su época. Las del grupo *b)* son las más interesantes para nuestro gusto; algunas de ellas rezuman un arcaísmo venerando, recuerdo vivo de las culturas primitivas que pasaron por nuestra península. Sobre el capítulo de las fuentes musicales de las cantigas, podremos aducir pruebas y detalles muy curiosos en el volumen tercero de nuestra edición.

6) En las melodías de las cantigas, cuando se presentan grupos de más de tres notas, *nunca* se ejecutan en el tiempo de una negra. Ello indica que los melismas de cuatro, cinco, seis y más notas, nunca se cantan  o  o  . Mucho menos encontramos los floreos cadenciales  . Las tablas de ligaduras cuaternarias, quinarias, senarias, etcétera, que hemos reproducido sirven a maravilla para demostrar lo absurdo del ritmo binario empleado por Riemann, Liuzzi y últimamente por Sesori, al pretender encuadrar tales melismas en el tiempo de una negra, como hicieron algunos mensuralistas con las melodías gregorianas. Lo mismo debemos decir del sistema de Ludwig y sus seguidores, al intentar reducir tales grupos al valor de una negra o de una blanca del compás ternario. Cabe advertir que también nosotros fuimos en otro tiempo entre los que cometieron esta falta.

7) Los manuscritos de las cantigas y el de Las Huelgas son especialmente interesantes para la interpretación de la plica. Ellos demuestran que la plica era *una nota real y no una nota de adorno,* como se ha venido diciendo hasta hoy por diferentes musicólogos. Véase lo que hemos dicho anteriormente. De haberse fijado Beck en la interpretación de la plica, tal como aparece en el códice de Las Huelgas y en los cancioneros franceses por él estudiados, y viene aclarado por los tres códices de las cantigas, hubiera evitado la solución tan absurda como él ideó para la plica en su transcripción del *Chansonnier Cangé.*

Después de lo expuesto, comprenderá el lector que no es posible, ni sería explicable, que una notación musical tan rica en matices rítmicos hubiera sido conocida y practicada solamente en España. El análisis de la notación de las cantigas, que acabamos de hacer en el capítulo precedente, nos ha demos-

trado que la mayor parte de grafías practicadas por los amanuenses castellanos eran también conocidas por los copistas de otras cortes europeas; la diferencia está en que los copistas extranjeros practicaron tales grafías y trazos rítmicos sin seguir lógica alguna muchas veces. Las tablas expuestas demuestran, además, que exceptuando los copistas de los códices polifónicos de Bamberg, Montpellier, Turín, Las Huelgas, el Ms. La Vallière y los que escribieron los códices monódicos del Seminario de Soissons, el *Chansonnier Cangé*, la parte moderna del *Chansonnier du Roi* y algún otro fragmento, los demás no tenían una idea exacta del significado rítmico de su notación mensural.

Desde que en Munich hicimos la transcripción de las cantigas, hemos creído siempre que las melodías de Provenza y de Francia del Norte se cantarían, en más o en menos, siguiendo la gama rítmica estéticamente bella y tan variada de la monodía española. No podemos, de ninguna manera, suponer que si la monodía religiosa de la corte de Castilla y de León sabe a gusto tan refinado y rezuma un lirismo tan popular, no tuviera asimismo esta gracia, y acaso con más viveza, la monodía profana de las cortes de Provenza, de Francia, de la misma España y de otras similares de Europa. Alfonso X estuvo rodeado de trovadores españoles, portugueses, provenzales e italianos. La corte castellana, tan frecuentada por los trovadores y juglares de las otras cortes europeas, alternó sus canciones y sus músicas con los cantores e instrumentistas forasteros. No es posible, pues, pensar que España se distinguiera tantísimo en la estética melódica de sus cantigas como un caso aislado entre las naciones cultas; no sería lógico pensar que únicamente los copistas españoles conocieran los secretos rítmicos de la notación musical.

Creemos, asimismo, que el ritmo con que se cantarían las melodías de los Minnesänger y de las Laudi italianas sería muy diferente del que aceptan hoy los musicólogos y romanistas, fiados demasiado en la importancia, acaso exagerada, que ellos dan al acento de las palabras y al metro de los versos.

Si un día nos fuera dado encontrar variedad rítmica adecuada para los diferentes repertorios monódicos de la Europa medieval, aquellas melodías venerandas — substratum de la canción popular y de la música de culturas pretéritas que pasaron por Europa — ganarían muchísimo en estimación y serían apasionadamente estimadas en todos sentidos. Hoy día, en que tanto se estudia la canción popular europea y la de los pueblos primitivos y exóticos, vale la pena de ahondar en el estudio de la monodía cortesana antigua, repertorio venerando y casi desconocido de canciones populares muy viejas y fuente de muchas melopeas del folklore tradicional europeo.

* * *

Y ahora, para terminar, señores Académicos, quiero hacer pública manifestación de la gratitud que merece vuestra generosidad, por haberme llamado

a compartir las tareas de esta Corporación. Vuestra caballerosidad me confunde, pues nunca había soñado ni apetecido la distinción que os habéis dignado hacerme. Yo no sé qué os ha movido ni qué habéis visto en mi pobre persona, para poder invitarme a formar parte de vuestra ilustre y centenaria Academia. Desgraciadamente me faltan condiciones que me hagan digno de la confianza que habéis puesto en mí, y temo, con fundamento, defraudar vuestras esperanzas. Lo único que ya desde ahora puedo ofreceros es mi buena voluntad, mi entusiasmo y mis ansias de trabajar en pro de la cultura musical hispánica. Que Dios me ayude para poder cumplir con la responsabilidad que hoy contraigo. Tened la confianza de que siempre haré cuanto de mí dependa en pro de la docta Casa y de las elevadas tareas intelectuales que le incumben.

CONTESTACIÓN
DEL EXCMO. SR. R. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

Señores Académicos:

Necesitaría hoy estar rodeado de trovadores, juglares y ministriles como los que acompañaron a Fernando el Santo y al Rey Sabio en sus cortes, o situarme en la alta torre del Homenaje, como un día la Emperatriz doña Berenguela en la ciudad de Toledo, para cantar una *Cantiga de loor* al gran *trovador* de nuestra historia musical, don Higinio Anglés, y festejar su solemne entrada en este Real Alcázar de las Bellas Artes, donde por la cuantía y valía de sus hazañas en el campo de la investigación musicológica, los tres Reyes castellanos, Alfonso el de las Navas, el Santo y el Sabio, encarnación y símbolo de las tres potencias del alma española — la espada, la cruz y la pluma —, le han preparado la silla académica con piedras arrancadas a la *Pulchra Leonina* y a la Catedral y Las Huelgas de Burgos, para que, asentado en ella, se le haga entrega hoy, con todo el ceremonial de las grandes dedicaciones, de las llaves del viejo tesoro artísticomusical de España, del que sólo él posee el secreto y la virtud taumatúrgica del «surge foras» de la resurrección.

Cantiga de loor también en alabanza y honor de este grave Senado de las Bellas Artes, que ha llamado al Consejo de sus deliberaciones al que hoy en España y en el extranjero es considerado, en la ciencia de la musicología, *primus inter pares* o *nemini secundus*. Porque el señor Anglés goza de tal prestigio y autoridad entre los raros sabios, escudriñadores de los misterios de los viejos códices y de sus notaciones, que su voz posee la fascinación de un oráculo y sus hallazgos pasan a la categoría de las verdades reveladas después de un silencio y expectación seculares.

Ver a través de las puertas selladas; leer en la lobreguez de las claves perdidas y sacar del fondo de las cavernas la verdad que fué un día y por incuria de los hombres y por la acción del tiempo se hundió en el Leteo, sin dejar otro rastro de sí que una interrogación a lo desconocido, convertido en misterio, es privilegio de videntes y descubridores, que con los rayos de la inteligencia penetran en la opacidad de las cosas y con el irresistible poder de sus manos hechiceras consiguen presentar a la admiración hallazgos sorprendentes.

Esta Real Academia hace hoy honor a su glorioso nombre, al contar, como suyo, al más docto, más laborioso y más afortunado artífice de las restauraciones musicológicas.

Porque si Barbieri fué el gran rebuscador de documentos y el más diligente e incansable escribano de fichas de archivo; y si Pedrell levantó monumentos a los grandes maestros de nuestra áurea edad de la polifonía y del órgano, y roturó la maleza de la biografía y bibliografía y enseñó con el ejemplo la utilización del filón folklórico, y señaló la existencia, ya ignorada, de los más bellos rincones y paisajes de nuestra historia musical, el señor Anglés, en lo que a investigación de archivos atañe, no sólo los ha recorrido todos en España y fuera de España, donde hubiera una reliquia musical española o relacionada con ella, sino que ha copiado y fotografiado los documentos y ha extraído de ellos grandes secretos. Él ha descifrado, como nadie hasta ahora entre nosotros, los intrincados geroglíficos de la paleografía musical y de la rítmica antigua, y con una gallardía y patriotismo admirables, ha escogido preferentemente, como campo de trabajo, la remota y musicalmente desconocida Edad media, la de nuestra reconquista y la de nuestros pequeños reinos que, dilatándose y agrupándose, vinieron a formar, al cabo de siete siglos, la gran unidad nacional. Lo habéis visto hoy en su discurso : por el señor Anglés conocemos la voz vibrante de nuestro medievo y la música cortesana y las andanzas de trovadores y juglares, solaz de los palacios y castillos, y el sabor de las Cantigas del Sabio y los motetes de los breviarios, que manejaron en los claustros, princesas, damas y doncellas del más alto linaje, y el sagrado repertorio de los monjes y la políglota canción de los peregrinos de Compostela.

Pero, mejor aún que Barbieri y Pedrell, a quienes corresponde la gloria de las primeras conquistas, el señor Anglés ha acumulado y organizado sus hallazgos históricos en libros de alta crítica y portentosa erudición comparada, según todas las exigencias de la moderna investigación. Si algún defecto encontráis en ellos — si defecto se puede llamar la abundancia, porque nunca lo que abunda hace daño —, es la misma densidad de datos, confrontaciones y referencias. Para penetrar en esa inmensidad de cosas, tupida y aglomerada, bueno será que llevéis en la mano balones de oxígeno para los pulmones y ventiladores que os refresquen las sienes.

¡Gracias a Dios! Era hora de que nuestros escritores de historias, de literatura y de cultura general dispusieran de un tan magnífico arsenal de noticias sobre nuestro pasado artístico. A ellos corresponde ahora aprovisionarse en él para llevar, en alas de la vulgarización, a los resúmenes de los conocimientos generales, ese capítulo de nuestra inmensa cultura musical pretérita, ausente hasta ahora o reducida a vagas referencias, porque se carecía de fuentes y las que corrían eran ascasas e intermitentes.

Considerad, señores Académicos, la fortuna que nos entra en la casa, teniendo desde hoy en ella el surtidor mismo, caudaloso e inagotable, de nuestra investigación musical, ante todo, de nuestra vieja historia, y también — ya lo veréis en la enumeración que luego haré de toda la obra del señor Anglés — de la historia más cercana a nosotros.

Confío en Dios que, cuando se rompan las cataratas de los ojos del señor Anglés, cristalizadas con polvo de archivos, y reciban sus pupilas nuevos

torrentes de luz, sólo con que dé cumplimiento a las promesas de otros estudios, ofrecidas en los libros ya publicados, podrá realizar una labor aun más admirable y fecunda; que nuestros tesoros artísticos son inagotables, como inagotable es la paciencia benedictina y el ardor combativo del señor Anglés en la reconquista de nuestro pasado artístico.

Desde ahora, contrae también él el compromiso de salir de vez en cuando, desde la intimidad de su laboratorio, a la ancha y alta azotea de esta Real Academia, donde su voz puede tener enormes y universales repercusiones. Las Bibliotecas y Archivos de Madrid, que él bien conoce, necesitan en musicología una dirección, una ordenación y, sobre todo, una catalogación definitiva que, pena da el confesarlo, se echa de menos, porque no ha habido entre nosotros quien se atreviera con tamaña empresa. El señor Anglés puede y debe tomarla por su cuenta. Por nuestro provecho y por nuestro prestigio internacional esa labor se impone a toda prisa, porque la musicología ha alcanzado en las naciones cultas una consideración extraordinaria, y además, porque debemos salvar sin demora la gran riqueza musical almacenada en nuestros archivos.

El señor Anglés es, no cabe discutirlo, un valor nacional y, como a tal, se le debería conceder un crédito ilimitado, para que con sus trabajos e investigaciones España pueda figurar en primera línea como por sus tesoros musicológicos le corresponde.

Pero hay otra cosa de mayor trascendencia aún y sobre la que me atrevo a recabar vuestra vigilante atención.

No me negaréis que en España carecemos de una escuela de formación musicológica, que es una especialidad aparte de la carrera musical y la más compleja y difícil por los conocimientos que supone de historia y paleografía musicales.

Cuando el señor Anglés, el hombre mejor formado en esas complicadísimas disciplinas, desaparezca — Dios nos lo conserve luengos años — se llevará, como suele decirse, la llave de la despensa, y la musicología española puede correr peligro de una parálisis fatal. Él sabe bien los sacrificios, los trabajos, los viajes, los estudios que ha hecho para llegar a donde ha llegado. Conoce la historia, las lenguas y los métodos; conoce el país y el clima de las antiguas músicas y conoce a los especialistas de todo el mundo, con quienes comparte la tarea científica de los análisis de laboratorio. Está, por consiguiente, en condiciones excepcionales para crear una escuela española de musicología, sin la cual — no nos hagamos ilusiones — el señor Anglés dejará, sí, excelentes libros de consulta, pero serán, como nos decían en paleografía de notaciones musicales, *puteus sine fune*, pozo sin soga, para extraer el agua de otras corrientes subterráneas. El paleógrafo musical requiere una formación muy compleja y laboriosa.

La grande, la maravillosa obra de los benedictinos de Solesmes, mis maestros, no sólo ha abarcado la compilación en sus archivos de un fondo enorme de códices gregorianos de todas las escuelas y notaciones, sino que ha sabido crear una magnífica escuela de paleografía, que ya no podrá morir sino por un desastre universal.

Si por las referencias del señor Anglés calculáis, a buen ojo, los tesoros

inmensos, todavía no explotados, de nuestro riquísimo patrimonio musical, a lo largo de casi doce siglos, podéis fácilmente conjeturar que su estudio y explotación rebasa las posibilidades de un hombre, aunque viviera los años de Matusalén.

Pido a Dios que conceda al señor Anglés una sucesión que asegure su linaje de gran musicólogo; pero esta sucesión puede quedar humanamente asegurada si el Estado español, con sus propios recursos, consigue perpetuar las enseñanzas de un tan sabio Maestro de la única manera viable en estos casos: obligándole a crear una escuela. No que se dedique de lleno a ella, abandonando su preciosa tarea personal; pero sí, encauzándola, dirigiéndola y orientándola con sus luces y experiencias por medio de lecciones y cursos, compatibles con sus trabajos. Si el talento y la hermosura no se heredan, se heredan los métodos, las técnicas y los procedimientos, de los que depende la continuidad de la obra en lo esencial. Todo esto se viene haciendo aquí, y no sin acierto, en otras disciplinas más divulgadas del saber y del arte. Mas la musicología ha pasado casi desapercibida entre nosotros o no se la ha concedido el valor e importancia que tiene, por una razón elemental; porque «de lo desconocido no hay deseo» y los trabajos parciales de unos pocos, por grandes que sean sus méritos, no se han incorporado al acerbo común de las preocupaciones culturales, a falta de la debida circulación.

Visitad las grandes bibliotecas de Europa y Norteamérica y veréis que la musicología ocupa en muchas de ellas un puesto distinguido; a veces, en pabellón aparte y con personal propio y especializado. No olvidaré la impresión que me produjo en mi viaje a los Estados Unidos, al final de nuestra guerra, el ver las espléndidas instalaciones del pabellón de musicología en la Biblioteca Columbia de Nueva York, y más aún, la asistencia de gente estudiosa en sus salas. En mi primera visita a la sala principal, conté por curiosidad 267 personas dedicadas a la lectura y al trabajo. La Biblioteca de Washington acababa de instalar en el pabellón de musicología una sala especial para musicología hispánica e hispanoamericana. A esos centros han ido a parar no pocas joyas de nuestro tesoro musical, Dios sabe por qué caminos. ¿A qué hablaros de Alemania, Francia e Inglaterra, cuya espléndida organización en bibliotecas, institutos y laboratorios de musicología os es de sobra conocida?

El señor Anglés tiene que sentir intensamente todo el peso de esta obligación, que gravita sobre él como español; y como profundo conocedor que es de lo que aquí necesitamos para empezar y para poner en buena marcha estos estudios, estará bien persuadido de la conveniencia de rodearse de colaboradores y de la necesidad de formar continuadores de su obra.

Aunque no se siguiera de esta solemnidad académica más que el convencimiento vuestro, hombres que regís los destinos de la cultura española, de salvar la fabulosa riqueza musicológica, mediante la intensificación del ambiente que va ya formándose entre los doctos en torno a este importantísimo sector de la investigación musical, creo yo que la entrada del señor Anglés en esta Real Academia, metiéndonos por los ojos, con sus obras en la mano, la existencia de un mundo poblado de maravillas y muy poco o nada visitado, pudiera calificarse de providencial, como un extraordinario acontecimiento, preñado de esperanzas para el porvenir de la musicología española.

Me proponía ahora entonar otra *Cantiga de loor* especialmente dedicada a las virtudes excelsas y a los méritos sobresalientes del nuevo académico; pero me detengo aquí. El señor Anglés me ha advertido que no resistiría en paciencia mis loores. Sus trabajos y sus obras cantan sus alabanzas mejor que mis palabras.

Me he olvidado, también, por un momento, que mi estro poético, que nunca fué mucho, está abatido y agotado por un esfuerzo superior a mis años y a mis resistencias físicas. Os suplico, pues, que me impongáis la brevedad, aunque la obra del señor Anglés me daría ocasión a largos comentarios.

Desde que en 1917, a los veinte y nueve años, ya en posesión de una extensa cultura musical, se encargó de la dirección de la «Sección Musical de la Biblioteca Central de Barcelona» — que es hoy, por su riqueza y por su espléndido ordenamiento, un admirable ejemplo de organización —, se consagró de lleno a la investigación de nuestros archivos y de otros países, mientras estudiaba, con los más eminentes profesores especialistas de Alemania, los más difíciles problemas de la musicología. Pronto sus obras le colocaron entre los primeros investigadores. Su presencia en los congresos internacionales de musicología, solicitada como necesaria, y las secciones que en ellos se le han confiado demuestran el profundo aprecio y estima que se concede a sus trabajos. Yo mismo os podría traer innumerables testimonios que he recogido en congresos y centros de musicología internacionales, donde el nombre del señor Anglés tiene la aureola de los grandes prestigios.

Pocos, sin embargo, conocen en España la obra realizada por nuestro insigne Académico; por eso os daré, como complemento de esta mi breve intervención, el *Indice* o *Catálogo* de todos los trabajos por él publicados hasta ahora, bien seguro de que así hago el mayor elogio de sus actividades y contribuyo eficazmente a darlas a conocer como se merecen.

Entre sus obras, aunque cualquier estudio suyo es una aportación valiosa, os señalaré algunas que por su profundo contenido y por su carácter monumental y orientador son, a mi juicio, de primer orden:

1) «El Códice Musical de Las Huelgas», en tres grandes volúmenes, primorosamente editados, con el estudio histórico-crítico, el facsímil y la transcripción de la música en él contenida de los siglos XIII-XIV.

2) «La Música en Cataluña hasta el siglo XIII», que trasciende a toda la cultura musical hispánica de aquellos siglos.

3) «La Música en la Corte de los Reyes Católicos», editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (hasta ahora el volumen 1) y la edición de las obras del polifonista catalán Juan Pujol.

4) «Las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio», que contendrá tres volúmenes, con el facsímil del *Códice Princeps* de El Escorial, su Transcripción musical y su Estudio crítico.

El presente que el autor ofrenda a la Academia de esta última y magna obra, fruto de veinte años de diligencias, os hablará con la elocuencia de los hechos cuál y cuánta es la labor meritísima del señor Anglés. Todos conocéis lo que representan las Cantigas en nuestra cultura, y la necesidad que se sentía de completar su estudio con la definitiva y científica transcripción de su música. Y digo *definitiva transcripción*, porque no se os oculta que

don Julián Ribera, el sabio arabista, intentó darla en una obra, también de aspecto monumental, a base del Códice de Toledo, hoy en la Biblioteca Nacional. El intento del señor Ribera, sin embargo, no pasó de tal. Aparte de su tesis arábiga y de sus transcripciones musicales, que no han tenido aceptación, la ausencia en su estudio de las evidentes influencias y relaciones de las Cantigas con la música occidental, por donde se explica satisfactoriamente el proceso de su composición, ha relegado su obra, en la consideración de los doctos, a los estrechos términos de un tanteo de carácter puramente personal.

Por definitiva podemos dar esta nueva y monumental edición de las Cantigas en lo que se refiere a las fuentes y a la versión material de su música. La interpretación rítmica de ella, tal como la entiende el señor Anglés, basándose en las teorías y prácticas medievales, tiene todas las probabilidades de acierto; aunque por la oscuridad en que están envueltas las antiguas y complicadas teorías rítmicas y dada la diversidad de opiniones entre los expertos que en ella bucean, pudieran ser objeto de discusiones las del señor Anglés, esta vez, según yo creo, en puntos accidentales.

Sólo por esta obra merece el señor Anglés el respeto y admiración de todos los musicólogos, y sobre todo, el agradecimiento de todos los españoles, que debería culminar en un homenaje nacional por la resonancia que esta edición de las Cantigas tendrá en todo el mundo. Calculad la trascendencia de las Cantigas, que son el repertorio más asombroso y el hecho musical sin par de aquellos siglos.

El volumen sobre la «Música en la Corte de los Reyes Católicos», lo mismo que la edición de las obras del polifonista catalán Juan Pujol, son los más notables trabajos de transcripción y revisión crítica que la musicología española y extranjera ha presentado hasta hoy sobre polifonía clásica.

Tiene el señor Anglés otra obra a la que yo concedo singular interés musicológico : la transcripción crítica y la edición de las obras orgánicas de Juan Cabanilles, famoso organista valenciano del siglo XVII. No es fácil que puedan darse cuenta de la dificultad y trascendencia de esta obra los que no conozcan los intrincados problemas que la grafía musical de aquel tiempo presenta en la literatura de órgano, acaso no inferiores al cifrado de los vihuelistas, empleado en el siglo XVI, también para la música de órgano. Tanto o más que por haber resucitado las obras de nuestro mejor organista del siglo XVII, este trabajo del señor Anglés debe considerarse como modelo por su aparato crítico, y más aún, porque deja libre el camino para ulteriores transcripciones de este género.

Los otros trabajos del señor Anglés sobre nuestra música antigua, no menos que sus eruditísimos estudios sobre las diversas ramas de la musicología y del folklore, son, como contribución y aportación a la obra restauradora de la música histórica española, la flor y nata de lo que hasta ahora ha producido nuestra musicología. Pero hay en estos trabajos del señor Anglés otro aspecto interesantísimo que no debe pasar desapercibido. Me refiero a su interés profundamente paleográfico y a los métodos críticos en relación con los últimos procedimientos empleados en la investigación para confrontar y avalorar los datos esparcidos en documentos de la misma especie y de diversa procedencia, a base de una rigurosa y minuciosa crítica comparativa, único medio para fijar

y precisar el valor de los documentos. Además, casi todas las noticias que nos da el señor Anglés son de primera mano. ¿No os parece, señores Académicos, que tenemos aquí, a nuestro alcance, todos los elementos para crear sobre sólidas bases la escuela de musicología española?

Su implantación vendrá, quizás, muy pronto, porque decidido está el Excmo. Sr. Ministro de Educación a llevar a cabo la creación del Instituto Nacional de Musicología con la amplitud y dignidad que exige una tal obra, de la que depende la salvación, el conocimiento y la circulación de nuestros tesoros musicales, que son — no me cansaré de repetirlo — uno de los legados más ricos y preciosos de nuestro patrimonio artístico.

Termino, señores Académicos, felicitando efusivamente al nuevo e insigne Académico, gloria de la musicología española. Congratulémonos todos de su presencia en esta docta casa, donde sus consejos y orientaciones se recibirán con inmenso interés y agrado.

He dicho.

OBRAS Y ESTUDIOS PUBLICADOS POR D. HIGINIO ANGLÉS

1. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu.* Transcripción y notas históricas y críticas, por Felipe Pedrell y mosén Higinio Anglés (Barcelona, 1921).

2. *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Collecció Pedrell* (Barcelona, 1921).

3. JOHANNIS PUJOL (1573-1626) *in alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri,* OPERA OMNIA. Transcripción y revisión crítica. Vol. I (Barcelona, 1926).

4. *Musici organici Johannis Cabanilles* (1644-1712), OPERA OMNIA. Transcripción y revisión crítica. Vol. I (Barcelona, 1927).

5. *El Còdex Musical de las Huelgas (Música para voces de los siglos XIII-XIV).* Introducción, facsímil y transcripción. Tres vols. (Barcelona, 1931).

6. JOHANNIS PUJOL, OPERA OMNIA. Vol. II (Barcelona, 1932).

7. *Musici organici Johannis Cabanilles,* OPERA OMNIA. Volumen II (Barcelona, 1933).

8. ANTONI SOLER (1729-1783). *Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat.* Transcripción y revisión por Roberto Gerhard. Introducción y estudio por Higinio Anglés, presbítero (Barcelona, 1933).

9. *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935).

10. *Musici organici* JOHANNIS CABANILLES, OPERA OMNIA. Vol. III (Barcelona, 1936).

11. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio.* Reproducción del Códice Princeps j. b. 2 de El Escorial y transcripción crítica de las melodías conservadas. Vol. I, Facsímil; vol. II, Transcripción Musical con reproducción de la notación original; vol. III, Estudio crítico. Hasta el presente sólo el vol. II (Barcelona, 1943).

12. *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941).

OTRAS OBRAS

1. *Les Melodíes del trobador Guiraut Riquier.* Transcripción y estudio (Barcelona, 1926).

2. *Historia de la Música Española,* como *Apéndice a la Historia de la Música de* JOHANNES WOLF (Barcelona, Editorial Labor, 1934).

3. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos,* en *Monumentos de la Música Española.* Vol. I, en «Instituto Diego Velázquez» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, 1941).

4. *Libro de cifra nueva para tecla, Harpa y Vihuela .... Compuesto por* LUIS VENEGAS DE HENESTROSA (Alcalá, 1557). Transcripción y estudio. Vol. II de *Monumentos de la Música Española* (Madrid, 1943).

ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA ESPAÑOLA

1. *Cançons populars del Camp de Tarragona* (Reus, 1923).

2. *Les «Cantigas» del Rei N'Anfòs el Savi.* Tiraje aparte de *Vida Cristiana.* Vol. XIV (Barcelona, 1927).

3. *El «Chansonnier français» de la Colombina de Sevilla.* Tiraje aparte de «*Estudis Universitaris Catalans*». Vol. XIV (Barcelona, 1927).

4. *La musique en Catalogne aux Xe et XIe siècles. L'Ecole de Ripoll,* en *La Catalogne à l'époque romane* (Conférences donnés en 1929-1930 à la Sorbonne). París, 1932.

5. *Die Londoner St. Martial-Conductus-handschrift. La Música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881,* por HANS SPANKE-HIGINIO ANGLÉS, en «*Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*» (Barcelona, 1935).

6. *Bibliographie Musicale-Grégorienne,* en *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne,* del P. GREGORIO M.ª SUÑOL (Desclée, 1935).

7. *Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathedrale de Segovie, en «Acta Musicologica»,* de Copenhague (1936).

8. *La Música en Toledo hasta el siglo XI,* en las «*Spanische Forschungen*» de la Görres-Gesellschaft (Münster i. W. 1937).

9. *Das spanische Volkslied,* en «*Archiv für Musikforschung*» (Berlín, 1938).

10. *Riemann-Musiklexikon,* edición 12.ª (Mainz, 1938 ss.), artículos sobre la música española y sobre el canto gregoriano y formas musicales medievales (interrumpido por la guerra).

11. *La Música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo* (años 1413-1420), en las «*Spanische Forschungen*», citadas del 1939.

12. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio,* en «*Revista Radio Nacional*», 1939-1940.

13. *Hispanic Musical Culture from the 6th to the 14th century,* en «*The Musical Quarterly,* vol. XXVI (New-York, 1940).

14. H. RIEMANN. *Diccionario de la Música.* Edic. española en 3 volúmenes, bajo la dirección de J. PENA (Barcelona, Editorial Labor). Las palabras sobre música gregoriana, música medieval y música española hasta el siglo XVIII inclusive.

COMUNICACIONES PRESENTADAS Y LEÍDAS POR EL AUTOR EN LOS CONGRESOS INTERNACIONALES DE MUSICOLOGÍA

1. *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert,* en el Congreso de Basilea del año 1924. Cf. *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel* (Leipzig, 1925).

2. *Orgelmusik der Schola Hispanica vom* XV. *bis* XVII. *Jahrhundret,* un resumen en el Congreso de Leipzig de 1925 (Cf. *Bericht,* Leipzig, 1925).

3. *Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem* XV. *Jahrhundert,* en el Congreso de Viena de 1927 (Cf. *Kongress Bericht* del *Beethoven-Zentenarfeier* (Wien, 1927), y en *Revista Musical Catalana* del 1927.

4. *La polyphonie religieuse péninsulaire antérieure à la venue des musiciens flamands en Espagne,* en el Congreso de Lieja de 1930 (Cf. *Compte-Rendu,* Londres, 1930).

5. *La musique anglaise en Espagne pendant les siècles* XIIIe-XIVe, en el Congreso de Cambridge de 1933 (No se publicó el volumen).

6. *La polifonía religiosa de la capilla pontificia de Avignon en la Corte Real de Aragón durante el siglo XIV,* en el *Congreso Internacional de Musicología de Barcelona de 1936* (No se publicó el volumen a causa de la guerra española).

7. *El Catálogo Internacional de los códices gregorianos que nos falta,* en el Congreso susodicho de Barcelona.

8. *Die geistliche Musik in Spanien des Mittelalters,* en la *Versammlung der Görres-Gesellschaft* (Osnabrück, 1937), impresa en el *Bericht de la Görres-Gesellschaft,* de 1938.

9. *La notación mensural de la música monódica de la corte española del siglo XIII ofrece soluciones nuevas, hasta hoy totalmente desconocidas, para la interpretación estético-rítmica de las melodías de los trovadores.* Comunicación presentada al Congreso Internacional de Musicología de la «*American Musicological Society*», de *New York* (del 11 al 19

de septiembre de 1939). (La guerra actual impidió el viaje del autor.)

10. *El inventario-catálogo de los archivos musicales de España*, en el volumen del Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria del 1928.

ESTUDIOS PUBLICADOS EN MISCELANEAS

1. *Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya, els segles* XIV-XV, en «*Schcurleer-Gedenkbock* (Amsterdam, 1925).

2. *Orgelmusik der Schola Hispanica vom* XV. *bis* XVII. *Jahrhundert*, en «*Peter Wagner-Festschrift* (Leipzig, 1926).

3. *Dos tractats medievals de música figurada* (del Ms. 5-2-25 de la Colombina de Sevilla, en «*Festschrift für Johannes Wolf* (Berlín, 1929).

4. *Gacian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit vom 139... bis 1429*, en «*Festschrift für Guido Adler*» (Wien, 1930).

5. *Die spanische Liedkunst im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts*, en *Theodor Kroyer-Festschrift*» (Leipzip, 1933).

6. *La música anglesa del segles* XIII-XIV *als Països Hispànics, en Miscelanea Finke* de *Analecta Sacra Tarraconensia* (Barcelona, 1935).

7. *El músic Jacomí al servei de Joan I i Martí I durant el anys 1372-1404*, en «*Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*» (Barcelona, 1936).

ESTUDIOS PUBLICADOS, ENTRE OTROS MUCHOS, EN DIFERENTES REVISTAS

1. *El cant de la Sibila*, en «*Vida Cristiana*» (Barcelona, 1917).

2. *La epístola farcida de Sant Esteve*, en «*Vida Cristiana*», X (1922-23).

3. *Melodies populars religioses* (Serie de artículos), en «*Vida Cristiana*», VIII, (1929-21).

4. *Cants populars per a Nadal*, en «*Vida Cristiana*», XIV (1926-27).

5. *Una Colecció de polifonía del segle* XVI (conservada en el Conservatorio de Madrid), en «*Estudis Universitaris Catalans*, XII (1926).

6. *A propòsit de la «Introducció a la Paleografía Musical Gregoriana del P. Suñol*, en «*Estudis Universitaris Catalans*», XIII (1927).

7. *Mateu Flecha*, en «*Estudis Universitaris Catalans*», del 1926.

8. *Bibliografía musical española* para el «*Peters Jahrbuch*», de Leipzig, desde el año 1925.

9. *Bibliografía de música religiosa y gregoriana* para el «*Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*», del monasterio de Maria-Laach (Alemania).

10. *Bibliografía* moderna sobre la música española antigua, en el «*Anuari del Institut d'Estudis Catalans*», desde 1925.

PRINCIPALES REVISTAS EN LAS CUALES HA COLABORADO

Revista Musical Catalana (Barcelona).
Vida Cristiana (Barcelona).
Anuario Eclesiástico (Subirana, Barcelona).
Ritmo (Madrid).
Revista Radio Nacional (Madrid).
Musica Sacra (Ratisbona).
Zeitschrift für Musikwissenschaft (Leipzip).
Revue Grégorienne (Bélgica, Desclée).
Acta Musicologica (Amsterdam).
Archiv für Musikforschung (Leipzig).
The Musical Quarterly (Nueva York).

ÍNDICE

	Páginas
Introducción	5
Lugar que corresponde a España en la historia de la música europea hasta el siglo XI	7
La polifonía hispánica en el siglo XII	9
La música gregorianopopular de los tropos, secuencias y conductus de los siglos XII-XIII	11
La polifonía en la España de San Fernando y de Alfonso el Sabio	12
La música en la casa real de León	13
La lírica trovadoresca y la música polifónica en el reino de Castilla	14
La música en la casa real de Navarra	17
La lírica musical y la polifonía en el reino de Cataluña-Aragón	20
Polifonía autóctona y polifonía extranjera en Castilla durante el siglo XIII	20
San Fernando y la música cortesana	21
La corte musical de Alfonso el Sabio	26
La notación musical en la Europa del siglo XIII y la cuestión del ritmo modal en las melodías trovadorescas	31
La notación y el ritmo de las cantigas	36
La notación de las cantigas comparada con sus similares de la Europa medieval.*	39
El rey Alfonso como compositor y sus colaboradores	50
Fuentes musicales de las cantigas	53
Consecuencias prácticas que ofrecen las cantigas para la musicología moderna	54
Contestación del P. Nemesio Otaño	59

* El título de la pág. 39, dice : «LAS CANTIGAS COMPARADAS...»; debe decir : «LA NOTACIÓN DE LAS CANTIGAS COMPARADA...».

Casa Provincial de Caridad
Imprenta-Escuela : Barcelona