



# La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

Paulino CAPDEPÓN  
Universidad de Castilla-La Mancha

## 1. Introducción

En una sociedad como la medieval en la que los valores sacros desempeñaron un papel de primer orden, las obras musicales más emblemáticas se hayan centrado en la religión y la liturgia, lo cual no obsta para que no existieran otro tipo de expresiones de carácter culto o popular. Ello se debe a que el principal objeto de transmisión documental ha sido la música generada desde las instituciones oficiales eclesiásticas mientras que la música profana, cultivada por el pueblo o por músicos juglares, no precisaba de un soporte notacional, lo cual se debía en opinión del medievalista Ismael Fernández de la Cuesta a tres razones: primero, porque se trataba de una música extraordinariamente viva, profundamente enraizada en la tradición oral; en segundo lugar, porque al carecer de la sacralidad que poseía la música litúrgica, estaba desprovista de la fijeza e inmutabilidad propias de todo lo sagrado; y por último, porque los intérpretes, gracias a la mencionada ausencia de sacralidad, gozaban de una mayor libertad para la improvisación o para la creación personal de circunstancia<sup>1</sup>.

A las razones aducidas por Fernández de la Cuesta habría que añadir otro elemento distintivo de carácter compositivo: mientras que la música

---

<sup>1</sup> I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia de la Música Española. I: Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*, Madrid: Alianza Música, 1983, 273.



sacra comenzó a emplear a partir del siglo X la técnica polifónica gracias a la introducción del *organum*<sup>2</sup> –lo cual no supuso en absoluto la renuncia al canto gregoriano–, la música juglaresca o trovadoresca permaneció fiel a la monodia, una de cuyas principales manifestaciones en nuestro país fue la cantiga.

## 2. La cantiga y la monodía lírica romance en España<sup>3</sup>

### 2.1 Introducción

Hebraístas y arabistas han puesto de manifiesto la existencia en España de una poesía mucho más antigua que la cortesana de los trovadores y de su primer representante, Guillermo de Poitiers (1071-1127). Se trata de las cincuenta cancioncillas romances conocidas con el nombre de jarchas, es decir, la estrofa con versos en árabe vulgar o en romance, de aire popular y tono lírico que aparece al final de la *muwassaha* árabe o hebraica: tales piezas de muy pocos versos, cuya antigüedad se remonta a la primera mitad del siglo XI, son objeto de estudio de literatos y musicólogos. Ello ha dado pie a sustentar la tesis del origen arábigo-andaluz de la poesía española fue defendida inicialmente por el arabista Julián Ribera en 1912<sup>4</sup>, formulación que fue rechazada por los principales romanistas europeos desde el mismo momento en que Ribera publicó sus investigaciones. Las ideas de Ribera fueron recogidas y ampliadas posteriormente por Emilio García Gómez<sup>5</sup> y Ramón Menéndez Pidal<sup>6</sup>. La contribución más reciente se debe a Juan Luis Alborg en su *Historia de la literatura*<sup>7</sup>, que resume las teorías que sobre dicha polémica se han planteado.

<sup>2</sup> Se trata de una composición polifónica basada en un *cantus firmus* gregoriano o voz principal, al cual se añade una segunda voz, denominada voz organal, que, si bien en un primer momento se limita a duplicar la interválica de la voz principal, posteriormente desarrollará un dibujo melódico y rítmico independiente. Para conocer la evolución del primer género polifónico de la música occidental, consúltese el artículo de J. KNAPP: “Organum”, en: *Diccionario Harvard de Música*, ed. de Don M. RANDEL, Madrid: Alianza Diccionarios, 2009, 832ss.

<sup>3</sup> Sobre el panorama general y el estado de la cuestión de la lírica, véase nuestro trabajo *El Padre Antonio Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en El Escorial*, San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993.

<sup>4</sup> J. RIBERA: *La música de las cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, 1922. Ídem: *Disertaciones y Opúsculos*, Madrid, 1928.

<sup>5</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: “La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica”, *Al-Andalus*, vol. XXI, 1956.

<sup>6</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL: “La primitiva lírica castellana”, en: *España y su Historia*, vol. I, Madrid, 1957.

<sup>7</sup> J. L. ALBORG: *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Gredos, 1972.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

Concretamente, el arabista Emilio García Gómez señala como natural que la poesía de los árabes siguiera el movimiento poético y de integración cuando a fines del siglo IX la dinastía omeya supo culminar en la gloria del Califato. La aparición de la muwassaha coincide con Abd Al-Rahman III; en su origen era una composición simplemente destinada a encuadrar la jarcha romance, ajena y preexistente. Tales estrofas cantadas, puestas generalmente en boca de doncellas que se lamentan melancólicamente de la ausencia del amigo o amado, pertenecen a las canciones de habib, a imitación del acertado nombre de cantigas de amigo. La época áurea de la música cortesana trovadoresca monódica con texto romance de carácter amoroso, profundamente lírico, se sitúa en el siglo XIII. El proceso empezó en el mediodía de Francia a fines del siglo XI y se extendió pronto por las cortes de Aragón, Castilla, Italia e Inglaterra. En los países germanos se divulgó un género similar a la lírica provenzal. A raíz de ello, la música monódica con texto poético no latino tuvo una floración sorprendente. Como esta música guardaba relación muy estrecha con la canción tradicional de los pueblos europeos, tuvo fácil acceso y difusión. En el siglo XIII era más difícil componer melodías nuevas que aplicar textos a tonadas conocidas. Existían, ciertamente, gramáticas de “compondre dictatz” y tratados de teoría para enseñar a escribir música polifónica, pero no reglas para la composición de monodías cívicas o religiosas. Cuando empezó a cantarse la poesía cortesana en Europa, se contaba con dos grandes acervos de música monódica: el repertorio litúrgico gregoriano de la iglesia latina y el repertorio popular y juglaresco conservado por tradición oral. Los trovadores penetraban en el fondo de tales melodías con el ánimo de descubrir el secreto para escribir otras nuevas, imitando el fraseo melódico, el ritmo, la modalidad, el aire y estilo. Mientras los eclesiásticos se dedicaron preferentemente a componer piezas gregorianas en sus variadas formas, los juglares divulgaron sus tonadas a través de sus correrías por Europa. Hay que recurrir, pues, a dicho repertorio cortesano para valorar debidamente el antiguo canto popular y el repertorio musical practicado en las cortes de Castilla y de León, máxime ante el vacío que supone la carencia de colecciones de cantos populares de la Europa del siglo XIII.

### 2.2. *La cantiga: definición*

Se entiende por cantiga una composición poético-musical que hace referencia a diversas realidades según la época. A finales de la Edad Media, el término gallego-portugués cantiga denotaba una obra vocal, destinada a ser oída, desdoblada en palabras (versos) y sonido (música). El motivo versificado podía ser profano o religioso y la melodía podía asumir diversas formas. En la literatura

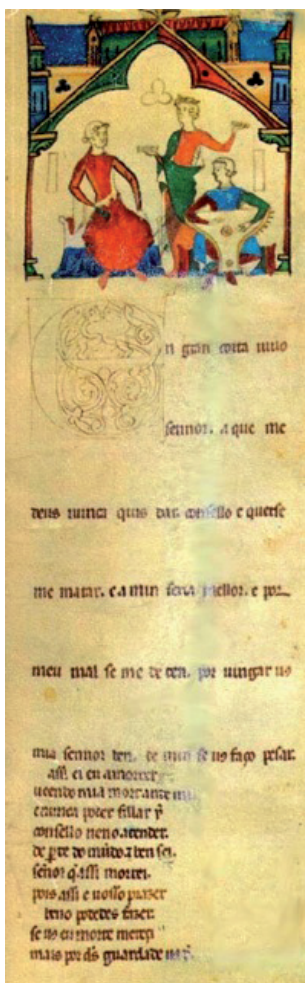


Fig. 1: Cancionero de Ajuda

musicológica dedicada al estudio de la monodia cortesana medieval, cantiga indica específicamente dos repertorios diferentes: por un lado, las más de 400 *Cantigas de Santa María* compiladas en la corte de Alfonso X, y por otro, las aproximadamente 680 composiciones trovadorescas fechadas entre finales del siglo XII y mediados del XIV, transmitidas a través del Pergamino Vindel y de los Cancioneros de *Ajuda*<sup>8</sup>, *Colocci-Brancutti*<sup>9</sup> y de la *Vaticana*<sup>10</sup>. (fig. 1)

Tanto las *Cantigas de Santa María* como los poemas de índole profana emplean básicamente la misma lengua: una variedad culta, suprarregional, del gallego-portugués. Un tercer repertorio, el de las cantigas del *Cancionero de Baena*, compuestas aproximadamente entre 1350 y 1450, no ha sido objeto de investigación musicológica, dado que sus textos, escritos en una lengua híbrida a la que por convención se llama gallego-castellano, apenas sobreviven<sup>11</sup>.

### 2.3. Clasificación

Los principales géneros de la cantiga trovadoresca son, de acuerdo con el tratado de poética que abre el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, la cantiga de amigo, la cantiga de amor y la cantiga de escarnio o de maldecir. En el seno de cada género las cantigas pueden volver a ser

<sup>8</sup> *Cancionero de Ajuda*, editado por H. H. CARTER, Oxford: Oxford University Press, 1941.

<sup>9</sup> *Cancionero de Colocci Brancutti*, editado por E. PACHECO y J. P. MACHADO, Lisboa, 1947.

<sup>10</sup> *Cancionero de la Vaticana*, editado por E. MONACI, Halle, 1875.

<sup>11</sup> Posteriormente, y desde mediados del siglo XV hasta el tercer cuarto del XVI, cantiga designaba, en el léxico cortesano de Portugal, un tipo particular de poema de forma fija apropiado para uso musical, equivalente al indicado por la palabra castellana canción. El término es usado en este sentido en los estudios que tienen por objeto los cancioneros musicales de origen portugués. Paralelamente, cantiga ha mantenido en Galicia y Portugal la acepción general de composición poética en lengua vernácula destinada al canto: en esta acepción hace uso del término la literatura etnomusicológica gallega y portuguesa. Véase M. P. FERREIRA: "Cantiga", en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 3, 80.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

clasificadas atendiendo a la manera de trovar (por ejemplo cantiga de seguir), a su modo de versificación (por ejemplo descordo) o a su contenido (por ejemplo cantiga de romaria). Las *Cantigas de Santa María* muestran, por un lado, un fuerte parentesco con la tradición trovadoresca gallego-portuguesa, y por otro, importantes particularidades: sus textos no son mayoritariamente líricos, sino narrativos mientras que los esquemas métricos más comunes son del tipo encontrado en el zéjel y en el primitivo virelai (AA bbba), apareciendo el refrán a la cabeza de la composición, hecho rarísimo en las cantigas profanas; por último, el análisis de los refranes sugiere, para gran parte de ellos, una ejecución coral, ajena a la tradición trovadoresca<sup>12</sup>. De todo ello nos ocuparemos más ampliamente en el apartado tercero de este artículo.

### 2.3.1. *Cantigas de amigo*

Se trata de un género poético-musical surgido en el noroeste peninsular y cultivado en el medio trovadoresco ibérico entre los siglos XII y XIV. Según la opinión dominante en los círculos académicos, la cantiga de amigo constituyó el resultado de la reelaboración tardía, por parte de un grupo social con acceso a la alta cultura, de una antigua tradición poética romance que ya en el siglo XI se había apropiado independientemente la poesía andaluza en lengua árabe o hebrea, en este caso a través de la inserción, en el poema, de remates en lengua romance. En la tradición lírica gallego-portuguesa, la cantiga de amigo es reconocible por la presencia, en los primeros versos de un texto, de una o más de las siguientes palabras-clave: amigo (= enamorado), moça (= doncella enamorada), madre (= madre de la doncella) e irmana (= confidente de la doncella). Estas palabras-clave remiten, por convención, a un guión dramático en el que, invariablemente, una joven apasionada suspira por el amigo ausente, tejiendo al propósito las más variadas fantasías. Por lo que se refiere al aspecto musical, nuestro conocimiento de las cantigas de amigo depende enteramente del análisis de las escasas melodías conservadas. Desgraciadamente sólo seis cantigas, apuntadas en fases sucesivas por dos copistas, han sobrevivido con notación musical. Se trata de seis de las siete composiciones transmitidas bajo el nombre de Martín Códax (siglo XIII).

Las cantigas de amigo de Martín Codax aparecieron inopinadamente a principios de este siglo en la encuadernación de un *De Officiis* de Cicerón. La presentación de las mismas en un pergamino o rötulo escrito por una sola cara a cuatro columnas ha confirmado, para algunos, la tesis de Gustav Gröber, según

<sup>12</sup> *Ibidem*.



Fig. 2: *Cantigas de amigo*, de Martín Códax

la cual los poemas trovadorescos eran entregados por los propios trovadores a sus destinatarios en unas hojas volantes (*Liederblätter*)<sup>13</sup>. Durante muchos años se dio por desaparecido en España el manuscrito de Martín Códax. En realidad, el documento estaba bien conservado en la biblioteca de Rafael Mitjana, a quien se lo había vendido su descubridor y primer poseedor, Pedro Vindel. La biblioteca Mitjana fue vendida por sus herederos, y el rótulo de las cantigas de amigo, después de varias vicisitudes, fue comprado para la Pierpont Morgan Library de Nueva York en 1977. Cualquiera que sea el origen, función y último destino de esta hoja, el valor testimonial que posee sobre una faceta tan oscura de la musicología medieval, como es la canción profana en el mundo hispánico, es para algunos el punto de enlace entre la canción trovadoresca y la canción judeo-árabe practicada en España.

<sup>13</sup> G. GRÖBER: "Die Liedersammlungen der Troubadours", *Romanische Studien*, II, 1877, 337-670.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

La hoja o rótulo de Marín Códax ha sido objeto de diversas investigaciones<sup>14</sup>. Diversos críticos han señalado las coincidencias entre las cantigas de amigo, y especialmente la primera de Martín Códax, y la canción amorosa de Raimbaut de Vaqueiras:

*Altas undas que venez suz la mar  
que fay lo vent çay e lay demenar  
de mun amic sabez novas comtar  
Qui lay passet? no lo vei retornar!  
Et oy Deu, d'amor!  
Ad horam dona joi et ad hora dolor<sup>15</sup>.*

Según Romeu Figueras, el trovador occitano se habría inspirado del gallego, pero es una cuestión que no puede demostrarse, ni la música puede ayudar a zanjar la cuestión, ya que la canción occitana viene sin notación<sup>16</sup>.

Las seis cantigas de Martin Codas notadas poseen una gran sencillez melódica, la cual, emparentada con la de la monodia gregoriana, se caracteriza por un ámbito reducido, inferior a una octava, y un movimiento que procede casi exclusivamente por grados conjuntos. Su esquema formal, por otra parte, también presenta una gran simpleza (A-A'-B): el primer verso de la estrofa inicia el tema melódico. El tema es reemprendido con alguna variante dejando la cadencia en suspenso para dar paso al estribillo. En relación al aspecto rítmico, es posible conjeturar que el ritmo de las cantigas de amigo haya sido originalmente rapsódico y que a partir de mediados del siglo XIII, bajo la influencia de la escuela polifónica de Notre-Dame, los trovadores hayan cultivado igualmente los modos rítmicos usados por los compositores de cláusulas y de motetes.

<sup>14</sup> Destacan, entre otras las llevadas a cabo por C. MICHAËLIS: "A propósito de Martin Codax e as suas cantigas de amor", *Revista de Filología Española*, 2, 1915; E. OVIEDO Y ARCE: "El genuino 'Martín Codax', trovador gallego del siglo XIII. Texto musical de Martín Codax (interpretación y crítica)", *Boletín de la Academia Gallega*, 10, 1916-1917; C. FERREIRA: *O cancionero de Martin Codax*, Río de Janeiro, 1956; B. SPAGGIARI: "Il canzoniere di Martin Codas", *Studi Medievali*, 3ª Serie, 21, 1980, 367-409 y "Un esempio di struttura poetica medievale: le cantigas de amigo di Martin Codas", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 15, 1980; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: "Les cantigas de amigo de Martin Codax", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, 1982, 179-185, y dos importantes estudios de M. P. FERREIRA: *O som de Martin Codax (sobre a dimensão musical da lírica de Martin Codax)*, Vigo: Galaxia, 1987; "Codax revisitado", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1998, 157-167.

<sup>15</sup> Altas olas que venís por el mar, que el viento hace mover por aquí y por allí, ¿podéis darme noticias de mi amigo, que cruzó el mar? ¡No lo veo volver! Y ay Dios, el amor i Ora me da gozo y ora dolor!

<sup>16</sup> J. ROMEU FIGUERAS: "El cantar paralelístico en Cataluña", *Anuario Musical*, 9, 1954, 13.



Las cantigas de Martín Códax vienen escritas en notación cuadrada con ligaduras que se asemejan a las de las *Cantigas de Santa María* de los códices de El Escorial.

En cuanto a las diferentes modalidades de cantigas de amigo según su contenido, el hispanista Alan Deyermond diferencia las siguientes categorías:

- a) Cantigas de romaría o canciones de peregrino: la peregrinación es la excusa para el encuentro de la protagonista con su amante.
- b) Barcarolas: canciones que ofrecen una temática amorosa en un contexto marítimo.
- c) Bailadas: se trata de canciones de danza: la unión de danza y amor da lugar a esta variante.
- d) Pastorelas: el encuentro amoroso entre una pastora y un caballero da motivo para la reflexión amorosa de la pastora<sup>17</sup>.

Por lo que se refiere a las cantigas de amigo, J. A. Alegría ha intentado crear diversos *contrafacta*<sup>18</sup> tomando melodías de secuencias y tropos litúrgicos muy conocidos, de manera muy semejante a como los había realizado H. Spanke con las canciones de algunos trovadores<sup>19</sup>. En fin, sabemos que las desnudas y austeras melodías que vienen reflejadas en los manuscritos, cuando realmente son originales del trovador (cosa muy difícil de saber, ya que los cancioneros son muy posteriores a los autores de los poemas) eran interpretadas y adornadas con improvisaciones y acompañamiento de instrumentos. En opinión de Fernández de la Cuesta,

“los fríos datos que proporciona el musicólogo no son capaces en absoluto de reproducir con exactitud la imagen sonora de una cantiga de amigo, de un alba o de un sirventés, interpretados en la corte de un rey o en la puerta de una iglesia o en la plaza, ante un público selecto o ante una colectividad heterogénea de gentes”<sup>20</sup>.

### 2.3.2. *Cantiga de amor*

Es definido por Ferreira como un “género de poesía trovadoresca peninsular en lengua gallego-portuguesa, cultivado entre finales del siglo XII y

<sup>17</sup> A. D. DEYERMOND: *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1978, 49-52.

<sup>18</sup> Obra vocal en la que un nuevo texto reemplaza al original.

<sup>19</sup> Véase J. ALEGRÍA: *A problemática musical das Cantigas de Amigo*, Lisboa: Fundación C. Gulbenkian, 1968. H. Spanke: *Marcabru-Studien*, Göttingen, 1940.

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia*, 294ss.





## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

mediados del XIII en los reinos de Portugal, Galicia, León y Castilla”<sup>21</sup>. A diferencia de las cantigas de amigo, en que se hace hablar a la amada, en las cantigas de amor el poeta expresaba los sentimientos amorosos por la dama cortejada hablando en nombre propio, por lo que están cercanas a la cansó occitana, tanto en fondo como en la forma. En la práctica, no obstante, bastaba la presencia en los primeros versos del poema de una palabra-clave convencional (en el caso de la cantiga de amor, la palabra “senhor”) para que el género de la composición fuese inmediatamente identificado por el oyente educado en la tradición trovadoresca. Lamentablemente, no han llegado testimonios documentales de ninguna de las melodías que los trovadores peninsulares habrían usado con los poemas pertenecientes al género cantiga de amor.

### 2.3.3. *Cantiga de escarnio y maldecir*

Género de poesía trovadoresca peninsular en lengua gallego-portuguesa, cultivado entre finales del siglo XII y mediados del XIV en los reinos de Portugal, Galicia, León y Castilla. El tratado de poética incluido en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, lo define de la siguiente manera:

“Cantigas d’escarneio som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d’algue[ml em elas, e dizem-lho per palavras cubertas que ajam dous entendimentos para lhe-lo nom entenderem... ligeiramente; e estas palavras chamam os clerigos equivocatio”<sup>22</sup>.

Se trata, pues, de cantigas en las que el texto, de carácter satírico, usa el doble sentido de ciertas palabras de forma que el maldizer no sea inmediatamente aparente. Por el contrario,

“cantigas de mal dizer som aquela[sl que fazem os trovadores... descubertamente. E[ml elas entram palavras que querem dizer mal e nom aver outro entendimento senom aquel que querem dizer chaamente”<sup>23</sup>.

En las cantigas de maldecir se mantiene, pues, el carácter satírico, pero no se hace uso retórico del equívoco. Son, hasta cierto punto, una transposición del sirventés occitano, y en ellas se satiriza a personas, situaciones, estamentos sociales, etc. No ha sobrevivido ningún texto acompañado de notación musical.

<sup>21</sup> FERREIRA: “Cantiga”, 81.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 82.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 82.



### 3. Las *Cantigas de Santa María*

Además de los tres tipos de cantigas antes descritos (cantigas de amigo, cantigas de amor y cantigas de escarnio y maldecir), brilla con luz propia otra modalidad, denominada cantiga de Santa María.

Hasta la aparición de los cancioneros con cantigas profanas se pensó que el repertorio de las cantigas marianas eran las únicas representantes la producción trovadoresca netamente hispánica. El corpus de *Cantigas de Santa María*, por la coherencia y belleza de los códices que nos las transmiten, por los tipos formales de las mismas, por su número y por su temática, constituye un hecho realmente singular en la historia de la música medieval de Occidente y uno de los monumentos de la música española de todos los tiempos.

#### 3.1. Fuentes

Son cuatro los códices que nos transmiten la colección de *Cantigas de Santa María*. Dos de ellos se conservan en la Biblioteca del Escorial, el tercero se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid y el cuarto en la Biblioteca Nacional de Florencia. Este último carece de notación musical, aún cuando se escribieron las pautadas para ello.

##### 3.1.1. Códice toledano

El códice conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>24</sup> es conocido con la signatura *To* ya que estuvo conservado en la Biblioteca Capitular de Toledo hasta que en 1869 fue trasladado a Madrid, siendo la fuente de dimensiones más reducidas y el que ofrece adornos más sencillos; la música sólo está presente en el estribillo y primera estrofa. Se compone de una primera redacción de cien cantigas según se lee en el primer folio del índice:

*Fez cen cantares e soes  
saborosos de cantar  
todos des señas razoes  
com y podedes achar.*

Al final de estas cien cantigas se incluyen otras más, con una rúbrica en los folios 136v, 144 y 148 en la que se dice que el rey “tene per ben facer outras”

<sup>24</sup> *Cantigas de Santa María. Edición facsímile do códice de Toledo (To), Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 10069)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2003.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

cantigas de las fiestas de la Virgen, del Señor y de milagros. Según esto, el códice de Toledo contiene la edición del primer corpus de cantigas.

Además de las cien cantigas de milagros y de alabanza, contiene este códice dos poemas introductorios (“Título”, “Prólogo”) y el de la “Pitiçon”, con el cual debería terminar. Se ha añadido un apéndice constituido por cinco “Festas de Santa María”, cinco “Cantigas de Jesucristo” y dieciséis cantigas más de milagros y de loor. Hasta el estudio de Higinio Anglés<sup>25</sup> no se había dudado sobre la originalidad de este códice, considerado como el más primitivo de los tres, de la época misma del rey Alfonso. El análisis de la notación llevó al sabio musicólogo a dudar de esta fecha tan temprana: el manuscrito emplea frecuentemente la alternancia entre la *brevis-semibrevis*, en vez de *longa-brevis*, notación usual en el momento en que se cree fue copiado el códice. Sin embargo, un análisis pormenorizado de la escritura del texto parece confirmar esta época temprana para la composición del códice. Fernández de la Cuesta llega a la conclusión de que el códice se escribió originariamente sin música y así permaneció durante muchos años, hasta que en el siglo XIV ésta le fue añadida<sup>26</sup>. Un caso similar al códice toledano es el del manuscrito de Florencia cuyas pautadas aún hoy permanecen vacías de notación, y por tal razón, ofrece un interés menor para la historia de la música.

### 3.1.2. Los códices del Escorial

Los dos códices conservados en El Escorial tienen, respectivamente, la signatura *Tj. 1*, más conocido por la sigla *E<sup>2</sup>*, y *j.b.2*, conocido por *E<sup>1</sup>*. El códice *E<sup>2</sup>*, compuesto de 193 cantigas debe ser llamado, según Anglés, códice *Princeps*, debido a la perfección de la notación musical, a su caligrafía, así como al número y calidad de las miniaturas, las cuales ascienden a 1.264. Muchas de ellas interesan al musicólogo porque representan a instrumentistas juglares y cantores. La notación es mensural, es decir, está compuesta de figuras, que según ciertos tratadistas de la época reflejan un ritmo medido o acompañado. La música no sólo aparece en el estribillo y primera estrofa, sino también muchas veces en otras más.

Por el contrario, el códice *E<sup>1</sup>* es el que posee mayor número de cantigas, de las cuales nueve son repetidas, dos tienen la misma melodía con texto diferente y cuatro aparecen sin notación. Se compone del “Título”, “Prólogo”, cuatrocientas cantigas de milagros y de alabanza, la “Pitiçon” y doce “Festas de

<sup>25</sup> H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas de Santa María*, 3 vols., Barcelona: Biblioteca Central, 1943-1964.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia*, 296.



Santa María” con su prólogo correspondiente. Como el *E*<sup>2</sup>, este códice está profusamente miniado. Sus representaciones interesan sobremanera a la iconografía instrumental. La notación musical es la llamada notación mensural, como la que hemos advertido en el códice *E*<sup>2</sup>. En el folio 361 se lee un colofón en el que aparece el nombre del copista:

Virgen bienaventurada  
sey de mi lembrada  
Johannes Gundisalvi.

Los datos personales de este Juan González nos resultan hoy día desconocidos. La similitud de la escritura y miniaturas de este códice con el *Libro de acedrex, dados e tablas*, ha hecho pensar que ambos son obra de un mismo copista<sup>27</sup>. De confirmarse esta hipótesis tendríamos una referencia cronológica importante para nuestro códice, pues el *Libro de acedrex* lleva un colofón en el que se nos da la fecha de composición: 1321, es decir, año 1283.

Lo más notable de la transmisión de las Cantigas de Santa María es que dichos códices nos transmiten el corpus de manera compacta. Al respecto, Fernández de la Cuesta afirma que “no parece que las piezas hayan podido tener vida independiente fuera de ellas, contrariamente a lo que ocurre en las canciones occitanas y francesas. Estas, según parecen testimoniar los propios cancioneros, circularon sueltas, en rótulos, o en pequeñas colecciones, hasta que un último compilador o editor publicó –por emplear un lenguaje moderno– una última edición con las canciones completas”<sup>28</sup>. Los manuscritos de las Cantigas, por el contrario, contienen un todo unitario y no parece que hayan sido compilados a través de una mera recolección de copias sueltas o pequeñas colecciones autónomas. Entra en el terreno de lo creíble es que el códice procedente de Toledo y conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid (*To*), que es el que contiene menor número de piezas, responda a una primera redacción del corpus de las Cantigas, la cual habría sido completada en sucesivas ediciones con casi trescientas más.

Los libros de Cantigas de Santa María están documentados como tales en textos del propio rey Alfonso X el Sabio. En el testamento del rey otorgado en Sevilla el 21 de enero de 1284 hay una cláusula que dice expresamente:

<sup>27</sup> Véase al respecto G. MENÉNDEZ PIDAL: *La España del siglo XIII: leída en imágenes*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1987, 35.

<sup>28</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia*, 297.



Fig. 3. Miniatura que encabeza el código *E*<sup>2</sup> de El Escorial

“Otro si mandamos que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiese haber estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la Iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado”.

Referencias a estos libros de cantigas aparecen en otros textos alfonsinos. Así en la misma cantiga 209 se dice que el Libro de las cantigas curó al rey de una enfermedad en la ciudad de Vitoria, lo cual prueba también que dicho libro le acompañaba en sus viajes. (fig. 3)

### 3.2. Autores de las Cantigas de Santa María

Los códices y la tradición presentan al rey Alfonso X el Sabio como autor, compositor, de las Cantigas de Santa María. Fray Gil de Zamora, fraile franciscano, a quien el propio rey encomendó la educación de su hijo Sancho IV y autor del único tratado teórico sobre música del siglo XIII hispánico<sup>29</sup>, nos dice

<sup>29</sup> Sobre la estética y música teórica durante el siglo XIII español, véase el artículo de Don M. RANDEL: “La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio”, *Revista de Musicología*, vol. X-1, 1987, 39-52.

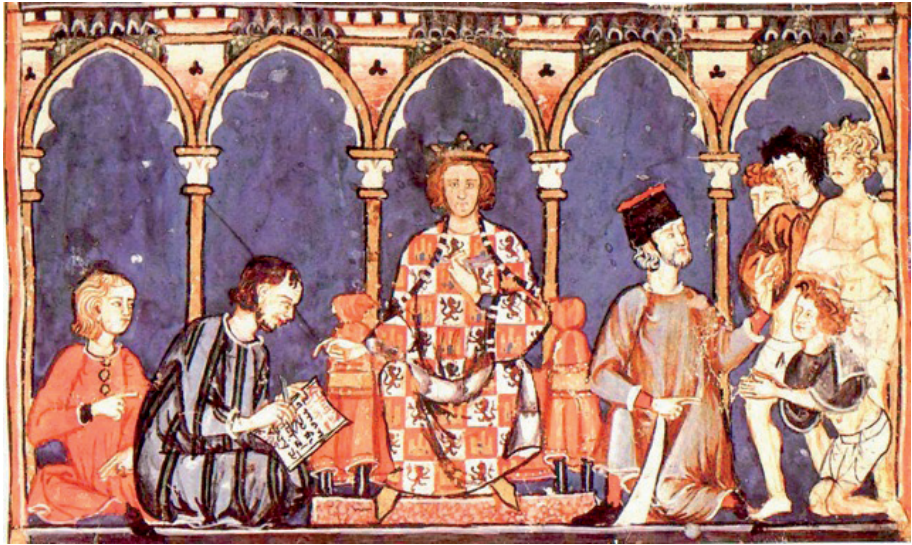


Fig. 4. Alfonso X el Sabio y su corte

expresamente que el rey “compuso muchas y muy bellas cantigas (cantinelas) imitando al rey David, para loor de la Virgen gloriosa, dotándolas de sonidos convenientes y de proporciones musicales”<sup>30</sup>. El rey aparece también en diversas cantigas como trovador de la Virgen en cuyas miniaturas se ha querido ver incluso un retrato del mismo. Hijo primogénito de Fernando III de Castilla y de Beatriz de Suabia, Alfonso X el Sabio nació en Toledo el 22 de septiembre de 1221. Poco se conoce de su educación literaria y musical, pero consta que competía con los juglares músicos y trovadores asalariados en la corte de su padre, y que gustaba rodearse de músicos y poetas. En las cortes de Toledo y Sevilla, los cantos occitanos y los autóctonos de la lírica galaicoportuguesa alegraban y divertían a sus moradores. Por vínculos familiares con la casa real de Francia, el repertorio monódico y el polifónico en latín y en romance tuvieron fácil acceso a la corte castellana; asimismo, los cantos de los minnesinger encontrarían en ella vehículo sumamente propicio. Alfonso X aprendió el canto eclesiástico en la capilla de la casa de su padre; también el arte francés del conductus monódico en latín, de los lais, virelais y rondeaux, junto con las formas musicales de los trovadores provenzales y los trovero s franceses. (fig. 4)

<sup>30</sup> F. FITA: “Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio, por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5, 1884, 321.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

Una vez jurado por rey de Castilla y León, Alfonso X convirtió Toledo en centro de sus empresas, tanto científicas como artísticas. La labor de asimilación de la cultura oriental que se llevaba a cabo en aquella urbe atrajo a insignes estudiosos. En ella, judíos, cristianos y musulmanes solían trabajar en equipo contribuyendo a darle prestigio frente a las cortes europeas de mayor rango. Está comprobado que la lírica musical europea no religiosa en latín halló su cuna en el palacio real de Toledo, taller de música cortesana, y que la chanson amorosa polifónica del s. XV alcanzó la misma cota artística que en las cortes de Francia, Flandes, Cataluña, Aragón y Nápoles. Ciertamente, no hubo corte palaciega en Europa tan rica en poetas y músicos como la alfonsí. El interés por la poesía, el canto provenzal y la música francesa no sólo era resultado del placer y deseo personal del rey, sino también del entonado ambiente artístico que se vivía en la corte, incrementado por las relaciones sociopolíticas que mantuvo el monarca con la nobleza de Francia y la Provenza, máxime en un momento en que el repertorio alfonsí estaba ya numérica y estéticamente definido, y la lírica galaico-portuguesa se hallaba totalmente diferenciada de la provenzal y más avanzada que el romance castellano. Como las tonadas trovadorescas jamás dejaron de entonarse en las cortes de Castilla y León, parece lógico no desestimar ciertas influencias de evidencia reconocible. Así se explica la especial predilección por el arte occitano y por los cantores europeos.

Reyes y personajes de la alta nobleza, anteriores y contemporáneos del sabio monarca, habían sido o seguían siendo trovadores. No haremos sino recordar al primero de los trovadores occitanos, Guillermo IX de Aquitania, o al rey Alfonso II de Aragón, y, entre los que escriben en lengua de oil, al rey Teobaldo de Navarra. (fig.5)

Alfonso X el Sabio participó intensamente en el movimiento trovadoresco, no solamente como mecenas, sino también como autor de canciones profanas incluidas en los cancioneros galaico-portugueses. Las *Cantigas de Santa María* participan del ambiente trovadoresco en su aspecto o concepción general. Así aparece especialmente en la cantiga prólogo en la que el autor pide a la Virgen que le acepte como trovador suyo.



Fig. 5. Guillermo IX de Aquitania



De todos modos, no puede asegurarse que las *Cantigas de Santa María* sean obra en su totalidad del rey Alfonso X el Sabio. A este propósito conviene recordar una frase muy célebre de la *Grande e General Estoria* en la que, hablando de la actividad del rey como autor de tantos libros, se dice lo siguiente:

“El rey face un libro, no porque él escriba con sus manos, mas porque compone las razones dél e las enmiendas e yegua e endereça e muestra la manera de como se deben facer e desi escribelas qui él manda; pero decimos por esta razón que él face el libro”.

En consecuencia con ello, las piezas pudieron ser compuestas por el propio monarca, otras por personas competentes expresamente encargadas de ello por él. Naturalmente, el texto antes aducido se refiere al trovador o compositor de las piezas, pero también al copista del códice. Lo cierto es que Alfonso X el Sabio había sabido rodearse de las personas más relevantes de su época en el mundo de las ciencias, las artes y las letras: así por ejemplo, conocemos el nombre de bastantes músicos, trovadores y juglares que estuvieron al servicio del rey o que de alguna manera se relacionaron con él y su corte, como es el caso de Guiraud Riquier, el permaneció en su corte por espacio de diez años o Pero da Ponte, que permaneció muchos años en la corte del rey Fernando III el Santo y debió continuar en la de Alfonso X el Sabio.

### 3.3. *Contenidos*

El contenido principal de las *Cantigas de Santa María* lo constituyen narraciones de milagros de la Virgen en verso, salpicadas de medio centenar de piezas en las que no se narran milagros. Unas y otras, como muy bien ha señalado Jesús Montoya en sus trabajos sobre las mismas<sup>31</sup>, son de loor a la Virgen, si bien solamente aquellas que no contienen narraciones milagrosas aparecen en los manuscritos con el epígrafe de loor. Existe asimismo una colección de cantigas dedicadas a las Fiestas de la Virgen y del Señor, en los códices *E'* y *Tò*. En opinión de José María Lloréns,

“tales cantares celebran las excelencias de María y narran los milagros alcanzados por intercesión suya. Todas están en idioma galaico-portugués debido a la moda imperante en las cortes de Castilla y de Portugal. El corpus completo conservado

<sup>31</sup> J. MONTOYA MARTÍNEZ: *Alfonso X: Cantigas*, Letras hispánicas, 293, Madrid: Cátedra, 1988. Ídem: *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999.





## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

abarca 427 piezas —cuatro sin música— compuestas con intención laudatoria (de loor) y como ofrenda (colección de milagros) del rey a la madre de Dios y de los hombres. Aparecen divididas en dos grupos principales: en el primero, las cuarenta composiciones llevan la leyenda de loor; el segundo, más copioso, es de carácter narrativo, de milagros. Fuera del ritmo señalado por la presencia de los loores, uno abriendo cada decena, y de los relatos más amplios o miregres, tanto en la redacción como en las ilustraciones. a mitad de cada una de ellas (cantigas terminadas en cinco), no es posible descubrir una ordenación temática, algo por otra parte muy difícil de encontrar en las obras de la Edad Media”<sup>32</sup>

Las fuentes literarias de las cantigas son diversas y variadas. Han podido señalarse con precisión algunos modelos latinos, proporcionados por Vicente de Beauvais, Gautier de Coinci, Juan Gil de Zamora y Cesáreo de Heisterbach. Sin embargo, son muchos los milagros basados en tradiciones locales que pudieron ser conocidos por tradición oral.

La mayoría de las piezas que transmiten los códices son cantigas con refrán: sólo unas pocas se separan de esta forma general: dos pertenecen a la forma secuencial, cinco pueden clasificarse como rondó, cinco como balada, una en forma de cantiga de amigo (núm. 250) y siete se atienen a la forma hímnica. Las cantigas con refrán han sido relacionadas con el zéjel de origen árabe, y aunque, sin duda, aquélla procede de él, se advierten algunas diferencias. Tanto en la composición estrófica como en la musical propiamente dicha, el esquema riguroso del zéjel<sup>33</sup> aparece en contadas ocasiones. Ello ha motivado a que investigadores como Inglés prefieran hablar más bien de virelai y de villancico, los cuales ofrecen una mayor variedad de formas, siendo numerosos los modelos musicales que pueden servir de punto de comparación en los repertorios hispánicos y europeos, mientras que del zéjel solamente conocemos la forma literaria o estrófica, pero no la musical.

El gran número de piezas con refrán, ya se llamen virelai, villancico o zéjel, es una característica del corpus de *Cantigas de Santa María* si se compara con el resto de la producción monódica en lengua vulgar en Europa. Es éste un dato que desconcierta a los estudiosos de las formas musicales y líricas del medioevo, a la hora de plantearse el eterno problema de su origen. ¿Es éste culto, o popular, litúrgico y occidental, o árabe y procedente de la orilla opuesta del Mediterráneo? Como ya dijimos al hablar de la monodia lírica en general, la cuestión está aún hoy por resolver. Un dato que, sin duda, puede

<sup>32</sup> J. M. LLORÉNS: “Cantigas de Santa María”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 3, 1999, 82.

<sup>33</sup> Estribillo (AA) – 3 versos monorrimos (bbb) – Verso de vuelta (a) – Estribillo (AA).



coadyuvar a la solución del problema es la configuración melódica de las *Cantigas de Santa María*.

Por lo que respecta a la melodía, la inmensa mayoría de cantigas desarrollan una forma de arco: el estribillo se mueve en un nivel inferior, partiendo de los grados inferiores a los superiores para terminar de nuevo en aquéllos; por su parte, la primera parte de la estrofa o mudanza musical se desarrolla en nivel o en una tesitura más aguda. Ismael Fernández de la Cuesta ha consignado 84 casos en los que

“el intervalo entre la nota final del estribillo y la primera de la estrofa es de una quinta ascendente. Por fin la vuelta que prepara el retorno del estribillo se desarrolla en la tesitura de éste. El salto de quinta entre los dos niveles es un recurso estético fácilmente explicable, ya que no hace sino transportar la melodía del tetracordo inferior de la escala diatónica al superior”<sup>34</sup>.

Las interesantes conclusiones a las que llega el citado musicólogo son las siguientes: 1) Los intervalos no difieren mucho de los que se observa en las piezas de la monodía culta postgregoriana. 2) Muchos de los intervalos existentes entre la estrofa y el estribillo son de muy difícil entonación, los cuales sólo podrían ser cantados por auténticos profesionales. Ello excluiría la procedencia popular de estas obras: “Todo ello nos lleva a considerar las Cantigas de Santa María como un producto que ha nacido de una normativa y una estética bien precisa, del todo consciente y pretendida. Los elementos populares, si existen, han sido perfectamente encajados en la arquitectura sonora de las diferentes piezas, concluye Fernández de la Cuesta<sup>35</sup>.

### 3.4. La cuestión rítmica

Uno de los aspectos de las *Cantigas de Santa María* que mayores discusiones genera entre los musicólogos e intérpretes, es el relativo a la cuestión rítmica, problema que todavía no ha sido resuelto satisfactoriamente a día de hoy. En su enciclopédico estudio sobre las *Cantigas de Santa María* el gran musicólogo catalán Higinio Anglés intentó dejar zanjado el problema del ritmo con que se interpretaban no solamente estas piezas sino también todas las de la monodia trovadoresca: en su opinión, la notación de los códices ofrecían la clave para conocer con toda exactitud la medida de los sonidos reflejados en ella. Era,

<sup>34</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia*, 299.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 300.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

pues, una notación mensural en toda regla, independiente de los modos rítmicos impuestos por la notación, también- mensural, que se aplicaba a las piezas polifónicas del *Ars Antiqua*. Sin embargo las conclusiones a las que llegó Anglés no fueron aceptadas unánimemente.

No cabe duda que el tipo de notación musical empleado por los copistas de los códices de las cantigas es el mensural, empleado con intención mensuralista, esto es, con el propósito de fijar bien los intervalos o consonancias en la simultaneidad de las distintas voces, en las composiciones polifónicas. Las canciones monódicas no habían usado este tipo de notación, sino la notación cuadrada, muy poco distinta de la usada en el repertorio gregoriano. Así viene escrita la inmensa mayoría de las piezas trovadorescas. Esta notación no nos señala un ritmo medido o acompasado aunque es plausible que muchas canciones lo poseyeran. En consecuencia, ¿con qué ritmo interpretaba el juglar las canciones? Según Anglés, las figuras de los códices escurialenses fijaban este ritmo. Los sonidos no todos poseían idéntico valor temporal: unos valían la mitad o la cuarta parte que los otros. Y esto estaba reflejado en las notas y en los neumas o ligaduras de los manuscritos de las Cantigas. En consecuencia, el problema del ritmo de estas piezas quedaba resuelto, y por extensión se resolvía el de todas las piezas monódicas medievales, no gregorianas. El valor temporal de los sonidos reflejados en la notación se establecía mediante una normativa que los teóricos del siglo XIII se habían preocupado de fijar con precisión. La notación de los manuscritos hispánicos obedecen, por lo general, a esta normativa pero el propio Anglés reconoce que a veces no la siguen, imponiendo el copista su propia regla o praxis.

En la actualidad, y dado el carácter irresoluble de este problema, la cuestión rítmica ha pasado a segundo plano y los modernos musicólogos e intérpretes prefieren hablar de un ritmo libre o variable. En efecto, los códices escriben una notación mensural, es decir, una notación cuyas figuras, a tenor de los textos de los teóricos, reflejan unos sonidos con un valor temporal fijo y divisible. Esto parece afirmar el franciscano fray Gil de Zamora, teórico eminente, en el texto anteriormente citado cuando dice que el rey compuso cantigas “sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas”, esto es, “con sones adecuados y proporciones musicales”. El término “proporción” significaba en ciertos teóricos no sólo la dimensión de los intervalos sino también la medida de las notas, queriendo indicar con ello la divisibilidad de los tiempos o la diversa duración proporcional de las notas. No tenemos motivos para pensar que los copistas desconocieran el significado rítmico de esta notación, y que la usaran indiscriminadamente. La corte del rey Alfonso X el Sabio estaba integrada por hombres de extraordinario saber, conocedores de las técnicas más avanzadas en



todos los terrenos. Al usar la notación mensural, los copistas alfonsinos quisieron, sin duda, plasmar un ritmo.

Las Cantigas fueron compuestas para ser utilizadas en ciertos actos públicos. En su último testamento, el rey sabio manda que los libros de cantares de loor de Santa María se guarden en la iglesia donde sea él mismo enterrado y dichos cantares se canten en las fiestas de Santa María. Este mandato no significaba probablemente otra cosa sino la continuación de una práctica iniciada e instaurada en vida del monarca. Es lógico pensar que los copistas de los códices alfonsinos tuvieran alguna relación con los cantores y ministriles de la corte real, que debían interpretar las Cantigas, y en consecuencia, si los códices fueron compuestos con un fin práctico, la notación también debía responder a una finalidad musical, es decir, debía poseer alguna funcionalidad o utilidad real para los músicos. Cabe la posibilidad de que las piezas hubieran sido pensadas y compuestas en un ritmo totalmente diferente, o *ad libitum* del intérprete, cantor, juglar o ministril, o según unos modelos bastante comunes para nosotros desconocidos, resultando así cada cantiga una especie de contrafactum rítmico, y que luego, en la misma época alfonsina se las hubiese aplicado la práctica mensuralista en boga, tal como aparece en los tratados teóricos.

### 3.5. *Los instrumentos*

Los dos códices escurialenses, aparte de su valor musical, constituyen una de las escasas fuentes medievales para el estudio de los instrumentos, pudiéndose considerar como el más bello y completo testimonio iconográfico del instrumentario existente en aquella época en España y, salvo excepciones, incluso en Europa. A la vista de todo su conjunto, y dada la situación geográfica e histórica de la Península, se observa el largo proceso de asentamiento de ejemplares llegados de áreas culturalmente muy diversas: Bizancio, Asia Central, India, Cercano Oriente, Norte de África, Sicilia, Islas británicas, y el continente europeo<sup>36</sup>. Poseen las Cantigas una muestra de 44 instrumentos en sus 41 miniaturas, no todos suficientemente bien representados como para ser definidos. Para Maricarmen Gómez Muntané, “el hecho de ilustrar con instrumentos un repertorio que es en esencia vocal, abre un interrogante respecto a la forma de interpretar las Cantigas de Santa María. El que algunas cantigas aludan a ellos sugiere algún tipo de acompañamiento instrumental”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> LLORÉNS: *op. cit.*, 86.

<sup>37</sup> M. GÓMEZ MUNTANÉ: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. I: De los orígenes hasta 1470*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, 182.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

Ha sido la musicóloga y catedrática de la Universidad de La Laguna, Rosario Álvarez, la que con mayor profundidad ha abordado el estudio de los instrumentos en las cantigas alfonsíes<sup>38</sup>.

### 3.5.1. Cordófonos

Los instrumentos mejor representados son los cordófonos, apareciendo una amplia muestra, tanto de caja sin mango como de caja con mango.

#### *Cordófonos sin mango*

El arpa, junto con la vihuela de arco, el salterio y el laúd, constituye uno de los cordófonos más habituales en estos códices, pudiéndose observar dos modelos de arpas diferentes en las *Cantigas de Santa María*: el primero se encuentra en la cantiga 380 (fig. 6): en esta miniatura existen dos instrumentos iguales, con 12 cuerdas, la caja de resonancia abultada y la columna y el clavijero curvados; poseen ambas todas las características del arpa que Curt Sachs ha denominado “románica”<sup>39</sup>. Este primer tipo de arpa alcanzará una amplia difusión en nuestro país durante los siglos XIV y XV, siendo un modelo avanzado para su época, ya que, según Rosario Álvarez, es la única arpa “románica” que aparece en esta centuria<sup>40</sup>. La segunda modalidad de arpa de los códices, que se halla en el *Libro de Ajedrez, Dados e Tablas*, es un instrumento un tanto arcaico, característico de los siglos XI y XII, época en la que aparece con frecuencia en obras escultóricas (fig. 7) y en algunos manuscritos aunque se ve esporádicamente en imágenes del siglo XIII. Es un arpa sencilla,



Fig. 6. Arpa (Cantigas)

<sup>38</sup> R. ÁLVAREZ: “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, vol. X-1, 1987, 67-104.

<sup>39</sup> Curt Sachs: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires: Centurión, 1947, 253.

<sup>40</sup> ÁLVAREZ: *op. cit.*, 69.



Fig. 7. Arpa  
(Pórtico de la Gloria)



Fig. 8. *Nebel*

pero muy esbelta, con la columna y el clavijero rectos, 14 cuerdas y los tres palos que forman su triángulo del mismo grosor.

El tercer modelo (fig. 8), perteneciente también al códice anterior, es un instrumento muy curioso, único en suelo hispano. Se trata del *nebel*, pequeña arpa de los hebreos y de los sirios, o del *psalterium* del que hablan los Padres de la Iglesia en sus comentarios de los salmos, o del *gank* árabe: había llegado al Cercano Oriente en época remota procedente del Irán y en la Edad Media se la consideraba aún específicamente persa. Tiene una caja de resonancia muy abultada, que se curva hacia adelante en el extremo superior y en el inferior forma una cola ondulada, que sobresale por debajo de la barra horizontal del clavijero, el cual se encuentra en la parte inferior, y a él se sujetan las cuerdas sin utilizar clavijas. Es un arpa abierta, puesto que carece de columna, y sus once pares de cuerdas son punteadas, en este caso, por una joven morisca de piel oscura, que sentada la sostiene sobre sus rodillas. Este instrumento es exactamente igual que las arpas angulares del Cercano Oriente que C. Sachs describe. Afirma este autor que “el arpa fue casi el único instrumento del Cercano Oriente que no entró en Europa durante la Edad Media”<sup>41</sup>. Sin embargo, a tenor de este documento, habría que cuestionar esta opinión al encontrarnos con este ejemplar en nuestro país, pero en opinión de Rosario Álvarez,

“no se puede demostrar si este cordófono fue introducido en la Península Ibérica por los musulmanes, al carecer de otros testimonios similares, o si el miniaturista sería oriundo del Próximo Oriente y dibujaría de memoria un instrumento que le era familiar en su país,

<sup>41</sup> SACHS: *op. cit.*, 246.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

o si aquél copiaría el instrumento de otro códice anterior de origen oriental, actualmente desaparecido. Quizás, sea esta última hipótesis la que tenga más fundamento, ya que, como sabemos, el *Libro de Ajedrez, Dados e Tablas* conjuga en sus miniaturas el arte gótico francés con las influencias orientales. No en vano las fuentes de inspiración del texto tienen esta última procedencia. No es de extrañar, pues, que estos códices islámicos poseyeran iluminaciones y que alguno de sus elementos se tomara como modelo<sup>42</sup>.

Entre los instrumentos de caja sin mango y con cuerdas paralelas a aquélla se encuentran en estas miniaturas la rota y el salterio. Aunque con el término de rota se designaban en la Europa medieval varios instrumentos, tales como la lira, el arpa-cítara y la giga o lyra bizantina, es muy probable que en suelo hispano el vocablo se aplicara, al menos en la Plena Edad Media, al arpa-cítara, de la que encontramos varios testimonios plásticos, tanto en los pórticos de nuestras iglesias y catedrales como en las miniaturas de los códices alfonsíes. En ellos hay cuatro ejemplares bastante representativos: poseen cajas triangulares que se aproximan a la figura del triángulo recto, con marcos completos (las rotas del s. XII sólo tenían dos montantes) y cuerdas paralelas a la caja de resonancia en número variable, que se puntean con plectros. En la tabla de armonía se abren artísticos rosetones, uno, dos o tres. En el códice *E*<sup>2</sup> de las Cantigas se pueden ver dos de estos cordófonos: uno en la cantiga C (fig. 9) con dos rosetas de diferente diámetro y una artística talla en forma de hoja en uno de los vértices superiores y otro en la cantiga de loor CXX con tres rosetas y sin cuerdas, aunque el músico que lo sostiene hace además de puntearlas con su plectro.



Fig. 9. Rotas

Por el contrario, las dos rotas representadas en la cantiga 40 del códice *E*<sup>1</sup> (fig. 10) presentan 17 cuerdas dibujadas con sumo cuidado, sus correspondientes clavijas, que en el instrumento de la izquierda son manipuladas por una llave de afinar, y los plectros.

Además de estos cordófonos de origen europeo, observamos en las miniaturas alfonsíes cítaras de origen islámico como el *santír* asiático y el *qanum*

<sup>42</sup> ÁLVAREZ: *op. cit.*, 70.



Fig. 10. Rotas

Fig. 11: *Qanum* modificado

egipcio, ambos presentes ya desde el s. XII en nuestro instrumentario. El *santir* es un cordófono de Persia constituido por una caja plana en forma de trapecio simétrico sobre la que se extendían 25 órdenes de cuerdas, en grupos de cuatro; puentecillos colocados alternativamente en la parte derecha o izquierda de la caja limitaba la zona central sonora de las cuerdas. Su tabla armónica se decoraba con artísticos rosetones, generalmente tres. Sus cuerdas se golpeaban con dos palillos muy ligeros, terminados en un ensanchamiento en forma de hoja.

En cuanto al *qanum*, se trata de un instrumento oriundo de Egipto, aunque también alcanzó una amplia difusión en Asia. Tenía una caja plana en forma de trapecoide asimétrico y 25 órdenes de cuerdas triples, que eran punteadas por dos plectros de alambre. Mientras que en el *santir* cada grupo de cuerdas estaba sostenido por un puentecillo colocado alternativamente a la izquierda o a la derecha de la tabla armónica, en el *qanum* las cuerdas están sostenidas por dos molduras pegadas a la caja, que se extienden por debajo de todas las cuerdas. El instrumento de la cantiga 290 (fig. 11) ha planteado serios problemas para su identificación, ya que no existe ningún otro cordófono similar en todo el arte medieval. En opinión de Rosario Álvarez se trata de un *qanum* modificado, porque su contorno se asemeja al de éste aunque tiene el lado oblicuo redondeado<sup>43</sup>. Las cuerdas, agrupadas en órdenes de cuatro, se pulsaban con los dedos.

El último cordófono de caja sin mango representado en los códices alfonsíes es la cinfonía o chifonía, el antiguo *organistrum*, que ya en este siglo se ha convertido en un instrumento unipersonal. En la cantiga 160 del código *E*<sup>1</sup>

<sup>43</sup> *Ibidem*, 73.





## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María

(fig. 12) podemos observar dos instrumentos iguales del tipo más infrecuente, el de caja rectangular, con 14 teclas (dos octavas de extensión) situadas en el borde inferior de la caja; excepto el teclado y el manubrio que hace girar la rueda, no se percibe ningún otro elemento estructural.

### *Cordófonos con mango*

Poseen una tipología muy variada. En estos códices están representados tres modalidades de laúdes: de mástil largo, de mástil corto y con cordal frontal, únicos cordófonos de mango que habían existido en la Antigüedad y la Alta Edad Media. Es justamente ahora, a fines de la Edad Media cuando sus derivados comienzan a adquirir características propias, convirtiéndose en cordófonos claramente diferenciados por sus rasgos específicos.

El laúd con cordal frontal, el más noble de la música artística árabe, llega a tierras hispanas desde los primeros tiempos de la conquista musulmana pero, curiosamente, este cordófono no pasa al ámbito cristiano hasta la época de Alfonso X gracias a los estrechos contactos que tuvieron los músicos de ambas culturas en la corte de este monarca. Tanto en la cantiga C del códice *E*<sup>2</sup>, como en los folios 18 y 68 del *Libro de Ajedrez* y en las cantigas 30 (fig. 13) y 170 (fig. 14) del códice *E*<sup>1</sup> los laúdes dibujados son del tipo árabe, con el cuello como prolongación de la caja, clavijero en ángulo con clavijas laterales, una varilla-cordal muy ancha, cuatro cuerdas dobles y una simple punteadas por plectros, oídos en forma de M muy abierta o varios puntos.



Fig. 12. Cinfonía u *organistrum*



Fig. 13. Laúd



Fig. 14. Laúd (derecha)



Fig. 15. Láud corto



Fig. 16. Guitarra (izquierda)



Fig. 17. Cítolas

El tipo de láud corto con clavijero en forma de hoz rematado en pequeña talla, característico del ámbito árabe del Cercano Oriente, sólo aparece en la cantiga 90 del código *E'* (fig. 15). Presenta tres cuerdas punteadas con un plectro, que se sujetan al final de la caja, después de pasar por un pequeño puente. Posee dos oídos semicirculares cercanos al puente y cuatro puntitos en el adelgazamiento de la caja hacia el mango, lo que presupone que la tabla de armonía era de madera.

Los laúdes de mástil largo presentan en los códigos alfonsíes tres tipos, dos de ellos difíciles de catalogar. Hay que destacar en primer lugar la guitarra, con amplias escotaduras en los costados, hombros rectos caídos, clavijero doblado hacia atrás sin llegar a tener la forma de hoz, rematado en talla de cabeza de animal y con clavijas frontales, trastes, rosetón o puntos en la tabla de armonía, y cuatro cuerdas que se sujetan al final de la caja, después de pasar por un puente, como puede observarse en la cantiga 150 (fig. 16)

En la cantiga 130 (fig. 17) se observa un par de cordófonos de cajas ovales, mástil largo, clavijero plano en forma de hoja, dos cuerdas que se sujetan al final de la caja y seis puntos colocados artísticamente en la tabla de armonía, que probablemente era de piel: se trata de la cítola, instrumento que deriva de la cítara. La figura 18 muestra por su parte un cordófono de caja oval, que se aproxima a un rectángulo con las esquinas redondeadas, con un mástil muy largo que disminuye de ancho hacia el clavijero, el cuales plano



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María



Fig. 18. Baldosas



Fig. 19. Vihuelas de peñola

y circular, con 13 clavijas frontales y, como puede comprobarse, es desproporcionadamente grande en relación a la caja. Varios autores, entre ellos Felipe Pedrell<sup>44</sup>, C. Sachs<sup>45</sup> y J. M. Lamaña<sup>46</sup> identifican este instrumento con la *baldosa* medieval, citada por varias fuentes de los siglos XIV, XV y XVI, y la consideran antecesora de la *bandora* o *pandora* renacentista.

El último cordófono de cuerdas punteadas que nos ofrecen las miniaturas de las Cantigas es la vihuela de peñola (término éste equivalente a plectro) de la cantiga 140 del códice *E*<sup>1</sup> (fig. 19), vihuelas que presentan unos mangos desusadamente largos. En aquel momento la vihuela de arco y la punteada no se diferenciaban, lo que ocurriría ya en el período bajomedieval. La única diferencia entre ambas consistía en la técnica utilizada. De ahí que los mangos fuesen más cortos.

Dentro de los cordófonos frotados se aprecian los tres tipos característicos del momento: el rabé morisco (*rabab*), el rabel y las vihuelas de arco. Los dos primeros son de reciente introducción, ya que aparecen por primera vez en esta centuria, y Juan Gil de Zamora habla del rabé morisco o *rabab* (fig. 20) como de una innovación: éste instrumento procede del ámbito árabe, mientras que el rabel (fig. 14 izquierda), cordófono híbrido que toma elementos del laúd corto punteado (mandora), del rabé y de la lyra bizantina, se originó, según Rosario

<sup>44</sup> F. PEDRELL: *Organografía musical antigua española*, Barcelona, 1901, 60.

<sup>45</sup> C. SACHS: *Real Lexicon der Musikinstrumente*, Berlín, 1913, 28.

<sup>46</sup> J. M. LAMAÑA: "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona", *Miscellanea Barcinonensia*, XXI-XXII, 1969, 65. Ídem: "Los instrumentos musicales en la España medieval", *Miscellanea Barcinonensia* XXXV, 1973, 64.

Fig. 20. Rabé (*rabab*)

Fig. 21. Vihuela de arco

Álvarez en Sicilia pues la primera imagen de este cordófono frotado aparece en el techo de la Capilla Palatina de Palermo (1ª mitad del siglo XII) y en segundo lugar debido al peculiar tipo de población existente en esta centuria en la isla italiana, constituida por bizantinos, musulmanes y una minoría normanda, lo cual se prestaba muy bien a la realización de un instrumento híbrido como éste.

Las vihuelas de arco representadas en los códices alfonsíes, quizás el instrumento que más abunda, son del tipo corriente en la época, con cajas ovales, clavijeros planos de igual forma, con clavijas frontales, oídos en forma de C, cordal trapezoidal y cuatro o cinco cuerdas. La vihuela de arco es, posiblemente, el cordófono mejor dibujado de todas las miniaturas y hasta los arcos muestran todo tipo de detalle, como el de la cantiga 100 del códice *E*<sup>1</sup> (fig. 21).

### 3.5.2. Aerófonos

#### *Insuflación indirecta*

Los aerófonos ofrecen menos dificultades que los cordófonos para su identificación. El órgano portátil de la cantiga 200 (fig. 22) es simplemente un esbozo y un solo juego de tubos de boca, constituido por un sencillo armazón en el que se disponen 9 tubos, un tecladillo incompleto con teclas iguales y el fuelle.

Otros aerófonos de insuflación indirecta son la gaita y el *chorus*, que es un tipo simplificado de gaita. La primera es un aerófono con una bolsa de cuero como depósito flexible de aire, que se conocía desde la Antigüedad clásica y que en la Edad Media estaba diseminada por toda Europa, bien como instrumento popular, o bien como instrumento militar. En la figura 23 las gaitas no tienen roncón y el puntero está rematado por un cuerno que configura un ángulo con



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María



Fig. 22. Organo portátil



Fig. 23. Gaitas

éste, al igual que en los instrumentos árabes. Las cabezas de los punteros en esta miniatura llevan artísticas tallas de cabeza humana y de animal.

*Insuflación directa*

Destaca en primer lugar la flauta, de la que existen dos tipos en las Cantigas: la pequeña flauta recta acompañada del tamboril en la cantiga 370 del códice *E*<sup>1</sup> (fig. 24) y la flauta travesera de la 240 del mismo códice (fig. 25). Esta última no es la *axabela* morisca, como han creído algunos autores como José María Lamaña puesto que ésta era una flauta vertical, sino la flauta que nos llega del continente europeo en el siglo XIII, procedente de Bizancio



Fig. 24. Pequeñas flautas de pico



Fig. 25. Flautas traveseras



Fig. 26. Albugues



Fig. 27. Launeddas

La familia de los aerófonos de lengüeta presenta en los códices de las Cantigas una amplia gama, tanto en la modalidad de lengüeta simple, tipo clarinete, como en la doble, tipo oboe. Entre los primeros sobresale el albugue de la cantiga 310 del código *E*<sup>1</sup> (fig. 26), procedente del norte de África, donde aún se utilizan, aunque su origen es asiático, de una zona central. Este aerófono alcanzó una gran expansión en nuestro país durante los siglos medievales, y dado su marcado acento rústico siempre estuvo en manos de pastores o de gente del pueblo.

También de lengüeta simple son las launeddas de la cantiga 60 del código *E*<sup>1</sup> (fig. 27), aerófono fabricado con tallos de caña común que aún se cultiva en la música popular de Cerdeña. Es un descendiente directo de los antiguos “clarinetes” dobles sumerios y egipcios y está constituido por tres cañas de diferente longitud, dos melódicas y un bordón<sup>47</sup>. El modelo más común, al cual pertenece el ejemplo de la figura 27, consta de tres largos tubos de diámetro y longitud diferentes: la denominada *tumbu* es la caña de mayor tamaño y oscila alrededor de los 75 cm, cuya función es la emisión de una nota pedal o bordón; la caña intermedia es la *mancosa* mide unos 40 cm de longitud y posee cuatro orificios para la digitación y otro destinado a regular la entonación (*arrefinu*); por último, la caña de menor tamaño recibe el nombre de *mancosedda* y también *destrina* por sujetarse con la mano derecha: mide poco más de 35 cm y como la *mancosa*, presenta cuatro orificios digitados y un *arrefinu*<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> W. BENTZON: *The Launeddas, A Sardinian folk-music instrument*, Acta Ethnomusicologica Danica, 1, Copenhagen: Akademisk Forlag, 1969, 14s.

<sup>48</sup> R. ANDRÉS: “Launeddas”, en *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona: Península, 2001, 239.



## La Música en la época de Alfonso X el Sabio: las Cantigas de Santa María



Fig. 28. Cornetas



Fig. 29. Trompetas

Las cornetas están representadas en la cantiga 270 del código *E<sup>1</sup>* (fig. 28): presentan una boquilla como la de las trompetas y agujeros puesto que era un instrumento melódico. Las cornetas curvas habían llegado a nuestro suelo en el siglo X procedentes de Persia, y ya en el siglo XI están plasmadas en una miniatura. Se hacían de hueso, madera o marfil y no se prodigan mucho en la plástica medieval hispana.

Las trompetas de la cantiga 320 del código *E<sup>1</sup>* (fig. 29) son los añafiles, una especie de trompeta recta de uso militar que fue introducida por los árabes en la península ibérica e itálica a mediados del siglo X. A su difusión, en opinión de Ramón Andrés, contribuyó el ir y venir de las cruzadas, que lo tomaron de Oriente<sup>49</sup>. En la Península Ibérica está documentado este instrumento por primera vez en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Alexandre* (siglo XVIII). A partir del citado siglo los testimonios de este aerófono de metal en las fuentes hispanas, tanto plásticas como literarias e históricas, son numerosos. A. Baines<sup>50</sup> afirma que los árabes las tomaron de los persas, que poseían una técnica muy avanzada en el trabajo del cobre y que estaba provista de bolas en las uniones de las diferentes partes del tubo, generalmente dos o tres. Una modalidad más pequeña de trompeta es la dibujada en la cantiga 360 del código *E<sup>1</sup>*, aunque ignoramos si realmente se tocaba a pares: en opinión de Rosario Álvarez, “se trata de una fantasía del miniaturista, pues no hemos encontrado otro ejemplo similar en todo el arte medieval”<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> R. ANDRÉS: “Añafil”, *ibíd.*, 8.

<sup>50</sup> A. BAINES: *Brass Instruments. Their History and Development*, Londres: Faber and Faber, 1978, 73.

<sup>51</sup> ÁLVAREZ: *op. cit.*, 85.



### 3.5.3. Membranófonos

De los membranófonos sólo existen dos tipos en las Cantigas de Santa María: el tamboril de la cantiga 370 que forma un conjunto organológico con la pequeña flauta de pico (véase fig. 24), y el pequeño tambor en forma de reloj de arena de la cantiga 300 (fig. 30), denominado *derbuka*, cuyo prototipo más



Fig. 30. *Derbuka* (derecha)

antiguo se remonta a las civilizaciones de Babilonia y Sumeria (1100 a. de C.); otra modalidad se extendió entre los pueblos del norte de África y fue muy empleado por los muladíes y mozárabes en la península ibérica durante la Edad Media<sup>52</sup>: su introducción se realizó en los siglos IX y X, como lo demuestran varios códices de los Beatos (Valladolid, Seo de Urgel y de Fernando I), si bien no se propagó mucho su uso, a juzgar por las escasas muestras iconográficas que de él existen. Un tercer tipo de membranófono, que habría de tener

un gran porvenir, aparece en la cantiga CLXV del códice *E*<sup>2</sup>: se trata de los grandes atabales que se tocan a caballo y a pares, uno grande de parche octogonal y otro más pequeño circular, produciendo, por lo tanto, sonidos diferentes. Ambos son golpeados por un guerrero musulmán con dos largas baquetas que se ensanchan hacia su final. Su presencia desmiente la afirmación de algunos organólogos<sup>53</sup> en el sentido de que instrumentos no se conocieron en Europa hasta finales de la Edad Media

### 3.5.4. Idiófonos

Este grupo está representado por los címbalos de la cantiga 190 del códice *E*<sup>1</sup> (fig. 31), las castañetas o tejoletas de la cantiga 330 (fig. 32). El címbalo está formado por dos platillos metálicos de cobre, plata o bronce, que al entrechocar entre sí producen el sonido, dependiendo su altura de las

<sup>52</sup> R. ANDRÉS: “*Derbuka*”, en: *op. cit.*, 136.

<sup>53</sup> J. BLADES: *Percusión Instruments and their History*, Londres: Faber and Faber, 1974, 226. J. MONTAGU: *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, Londres: David and Charles, 1977, 108.





Fig. 31. Címbalos



Fig. 32. Tejoletas (derecha)

dimensiones de los platillos y de su respectivo abovedamiento. Su origen es muy antiguo y se remonta a los antiguos pueblos hebreos, siendo citado en la Biblia gracias a su participación en los *mismarot*, un conjunto instrumental destinado a acompañar a doce sacerdotes. Está documentado asimismo su uso en Mesopotamia, Grecia, Roma y a lo largo de toda la Edad Media: Corominas y Pascual afirman demuestran que el término castellano (*cínbalo*) aparece por primera vez en *La Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo (c. 1180-1250)<sup>54</sup>. En cuanto a las tejoletas, Sebastián Covarrubias señalaba en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) que las tejuelas era “los pedaços de las tejas y suelen hazer con ellas cierto son”<sup>55</sup> mientras que en el *Diccionario de Autoridades* se afirma que es un pedazo de teja, y que “por similitud se llama así qualquier pedazo de barro cocido”<sup>56</sup>.

En tercer lugar, sobresale en el grupo de los idiófonos los juegos de campanas (campanil o campanólogo) de la 180 y de la 400: en el primer caso (fig. 33) son sólo tres campanas de diferente tamaño las que se percuten con unos martillitos; en cambio, en la cantiga 400 (fig. 34) se muestra a un clérigo haciendo sonar un juego de siete campanas en disminución o campanil de correhuelas, que forman una escala diatónica, según lo indican las letras (A, B, C,

<sup>54</sup> J. COROMINAS y J. A. PASCUAL: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 1, Madrid: Gredos, 1991.

<sup>55</sup> S. COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, impresor 1611.

<sup>56</sup> *Diccionario de Autoridades, Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces*, vol. 6, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1739.



Fig. 33. Campanas



Fig. 34. Campanas

D, E, F, G) que cuelgan de sus badajos. Este tipo de idiófono estaba muy extendido en la Edad Media y fue uno de los escasos instrumentos admitidos en la liturgia durante la época medieval<sup>57</sup>. Además de su uso litúrgico, el conjunto de campanas formaba parte de los grupos instrumentales gracias a sus posibilidades melódicas.

<sup>57</sup> R. ANDRÉS: *op. cit.*, 61.