



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano: música de un trovador para la liturgia sacra

Ismael FERNÁNDEZ CUESTA
Real Academia de Bellas Artes (Madrid)

Las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio han sido situadas por los historiadores entre los variados repertorios de música cortesana de ámbito civil, principalmente trovadoresca. La particular naturaleza de las piezas de este repertorio nos lleva inevitablemente a dudar de este enfoque histórico, no tanto por la forma de las canciones, sino por su objeto y, como consecuencia de ello, por el lugar y tiempo de su realización, del todo distintos del de la música civil cortesana.

Géneros y realización de la música en la Edad Media

Los estudiosos de la música de tiempos remotos, hemos centrado nuestra investigación literaria y musical sobre los aspectos textuales, notacionales, rítmicos, instrumentales, de las obras que han llegado hasta nosotros. Pero ha quedado siempre en la penumbra su modo de realización, entre otras causas porque, las más de las veces, no disponemos de elementos o datos que nos proporcionen información al respecto. Es preciso reconocer, sin embargo, que los imponderables y las singularidades de la realización sonora de cada producto musical a través de los tiempos viene siendo objeto de mayor atención desde hace unas décadas. Los escritos musicales, las partituras, que ocupan la atención



de los musicólogos e historiadores, no nos proporcionan la música en sí misma. Ésta debe ser arrancada por un intérprete para que sea real y se escuche. Y ¿qué información y qué medios posee el intérprete para acercar su realización lo más posible a la sonoridad que ideó el compositor?

La música que llamamos antigua suele ser llevada ante el público de mil maneras y en mil escenarios. La realidad es que dicha música perdió en su día el marco y la función para la que fue creada y hoy, rescatada de los archivos después de muerta, vuelve a ponerse en el aire en un formato unitario y polivalente que universalmente llamamos “concierto”.

Numerosos intérpretes nos hacen oír la canción medieval, la canción trovadoresca y también las Cantigas de Santa María enriquecidas con timbres de variados instrumentos, con ornamentos vocales que hacen su música realmente atractiva al oyente de nuestro tiempo. Pero los musicólogos que nos dedicamos denodadamente a investigar y dibujar los perfiles exactos de la sonoridad de esta música, sólo encontramos leves indicios, no datos fiables ni menos aún evidencias, de cómo pudo ser realizada y escuchada en su tiempo.

Por otro lado, la desnuda notación musical de los códices nos transmiten unas melodías escuetas, exentas de formantes tímbricos y de ornamentos. Los códices copiaban la música como ayuda de la memoria del cantor, nunca para hacer a éste siervo ciego de la grafía. Por eso, la esclavitud hacia la partitura que desde el siglo XIX experimenta hoy el intérprete no es aplicable al cantor ni al realizador antiguo. Es presumible que el cantor llevara al aire las canciones aplicando sus cualidades vocales de manera más o menos enfática o adornada, según le exigía la naturaleza y la función comunicativa de la propia canción: si era sacra, para elevar plegarias o alabanzas a Dios o a la Virgen y edificar a los fieles; y si era profana, para agradar, sorprender o inducir en el oyente cualquier sentimiento.

La reproducción con autenticidad de los sonos históricos de las cantigas de Santa María, como los de toda la música antigua en general, es por tanto un desafío que sólo puede ser enfrentado positivamente por el intérprete actual con la verdad de la grafía musical, los indicios objetivos que revela el conocimiento del entorno y, sobre todo, con la verdad de los parámetros universales del arte y de la estética musical que el intérprete ha recibido subjetivamente de la tradición oral y transmite a su público.

Por lo que se refiere, no ya al modo de realización sino al marco, esto es al tiempo y lugar de la misma, la información que poseemos sobre la música en el ámbito civil no es comparable, por su volumen y extensión, con la que nos ha llegado sobre la música religiosa.



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...

No conocemos el marco preciso ni los detalles de la liturgia o ceremonial donde se realizaba la música que llamamos civil o profana. El variado documentario sobre la vida cortesana en la baja Edad Media ofrece datos sobre contrataciones, nombres y funciones de ministriles, alusiones a las fiestas en los palacios y en las iglesias. La literatura contemporánea añade información sobre el pensamiento y, especialmente sobre la actitud y el sentimiento del hombre medieval, notablemente cortesano, en la celebración de sus fiestas¹. Pero muy poco puede deducirse sobre el formato del ceremonial de las celebraciones festivas profanas.²

Las fuentes que transmiten esta música son meros recopilatorios donde las piezas aparecen puestas una detrás de otra sin referencia al tiempo y al lugar de su realización, ni con un orden temático, temporal o espacial. Así las canciones de los trovadores vienen únicamente precedidas, en los respectivos cancioneros, de una introducción sobre el trovador, denominada *vida*, y sobre la canción, llamada *razo*. La *vida* es una breve biografía del respectivo trovador, en tanto la *razo* explica la canción y señala la circunstancia de su composición. Ambos textos no aportan datos que no estén consignados en los propios poemas. Por el contrario, proceden de la información que puede deducirse de la lectura de los mismos. En cuanto a las obras polifónicas profanas de los siglos XIII y XIV, sus fuentes manuscritas no ofrecen tampoco información sobre el lugar y tiempo de su realización. Alguna noticia sobre la ejecución de la música en el ámbito civil puede recabarse de los propios géneros y formas de la música. La fuente que, en la Baja Edad Media, describe de manera más extensa los géneros de la música y el marco donde se realiza, es un breve tratado sobre la música escrito a principios del siglo XIV por el maestro parisino Johannes de Grocheo (Jean de Grouchy, ca. 1255-ca. 1320)³. A continuación recogemos los datos que al respecto proporciona Grocheo.

¹ Vid. Ch. PAGE, *The owl and nightingale: musical life and ideas in France 1100-1300*. University of California Press, 1989.

² F. SABATÉ, *Lo senyor rey és mort!*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1994, hace una descripción del ceremonial que rodea la muerte de los reyes, más allá de la liturgia exequial religiosa.

³ J. DE GROCHEO, *De Musica*, en E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu, herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, *Media latinitas musica*, vol. 2 (Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1943), 56. El texto de Grocheo presenta diversas dificultades de lectura que han sido desentrañadas por Ch. PAGE, "Johannes de Grocheo on secular music, a corrected text and a new translation", *Plainsong and Medieval Music*, 2 (1993), 17-41.



Usos y géneros de la música según Johannes Grocheo

Al tratar sobre la *Divisio musicae* Grocheo reconoce que son diversos los tipos, *partes*, de música que pueden reconocerse según los usos, y según las lenguas de las diversas ciudades y regiones en que se canta.⁴ A continuación distingue tres géneros de música: la música simple o *civil*, que llama música vulgar; la música compleja, regular o canónica, que designa *mensural*; y la música *eclesiástica* destinada a la alabanza divina, la cual es un compendio de los dos géneros anteriores. Grocheo describe sucesivamente cada una de estas músicas.

1. *Musica simplex vel civilis*

La música civil o vulgar puede ser *vocal* o humana, e *instrumental*.

a) La *música vocal*, a su vez, es de dos tipos: el *canto* y la *cantilena*. Cada uno de estos dos tipos tiene tres formas:

En *canto* se subdivide en *cantar de gesta*, *canto coronado* y *canto versiculado*. Es muy difícil establecer las características y diferencias entre estos dos últimos cantos. Ambos se refieren, sin duda, a las canciones de trovadores y troveros.

Por su parte, la *cantilena* es una canción de danza que, según Grocheo, reviste también tres formas: el *rondó*, la *estampida* y la *ductia*.

Cada uno de estos tipos de música vocal tiene su cometido, cumple una función específica en la vida social. El *cantar de gesta* debe realizarse para el solaz de las personas mayores, adultas, y de todos los ciudadanos en general una vez que han terminado sus tareas diarias. Así, tras escuchar las miserias y calamidades que se narran en los cantos, pueden superar mejor las suyas y entregarse con buen ánimo a su trabajo. Este canto, añade, ayuda a la buena convivencia y cohesión social en la ciudad⁵.

El canto *coronado* es el que hoy llamamos trovadoresco o cortesano. Suele ser obra de reyes y de nobles y versa sobre temas así agradables y de naturaleza amorosa como duros y escabrosos. Se canta en presencia de dichas personas egregias. Es necesario para el buen gobierno⁶.

⁴ “Partes autem musicae plures sunt et diversae secundum diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis.[...]” *Ibid.*, 47.

⁵ “Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, dum requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.” *Ibid.*, 50.

⁶ “Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...

Por fin el canto *versiculado* o versual es como el anterior, pero de menor categoría y muy propio de los jóvenes para que no estén siempre ociosos.⁷ Probablemente incluye Grocheo en este apartado algunos cantos más ligeros del repertorio trovadoresco que aparecen en los cancioneros y otros que no han pasado a la tradición escrita.

Grocheo se refiere luego a las formas de *cantinel*a o danza. Dice que el *rondó* lo practican los jóvenes de ambos sexos en las fiestas y convites para su lustre y decoro.⁸ La *estampida*, por la dificultad de su realización, hace que los jóvenes estén pendientes de la forma de ejecutarla, con lo cual no dan pábulo a malos pensamientos.⁹ Por fin la *ductia* es también propia de mancebos y doncellas. Siguiendo la etimología del término, Grocheo dice que esta *ductia* “conduce” a los corazones de los jóvenes para distraerlos de la vanidad y es un remedio contra la pasión erótica del amor.¹⁰ La *ductia* era, según esto, una danza agarrada o de conducción. A los tipos señalados de *cantilena* o canción danzada, Grocheo añade uno más que dice llamarse “*cantilena entata*”, o “*cantus insertus*”, cuya forma exacta se discute hoy¹¹.

commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et caritate”, *Ibíd.*, 50.

⁷ “Cantus autem iste debet iuvenibus exhiberi, ne in otio totaliter sint reperti”. *Ibíd.*, 50

⁸ “Solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem.” *Ibíd.*, 51.

⁹ “Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit”, *Ibíd.*, 51.

¹⁰ Haec enim ducit corda puellarum et iuvenum et a vanitate removet, et contra passionem, quae dicitur amor vel [eros], valere dicitur. *Ibíd.*, 51.

¹¹ Según A. BUTTERFIE, (“*Enté*: A survey and reassessment of the term in thirteenth and fourteenth Century Music and Poetry”, en *Early Music History*, 22, 2003, 67), “The medieval term *enté*, meaning ‘grafted’, has a long and varied history in musicological study. It is usually held to refer to the practice of grafting a refrain (whether text or melody or both) onto a longer work, such as a motet voice. For modern scholars its chief importance lies in its association with the thirteenth-century motet: it has been discussed principally in its role as a classificatory term, where it occurs as a rubric in several medieval manuscript lyric collections, and is also mentioned (in Latin) in a well-known passage from the musical treatise *De musica* (c.1300) by Johannes de Grocheo. After a period of settled usage in the work of such scholars as Friedrich Ludwig, Friedrich Gennrich and Yvonne Rokseth, the term has been freshly examined by Mark Everist, and the settled usage declared incorrect. Everist’s stimulating revisionary argument has ensured that we cannot continue to use the term without care. It seems appropriate to consider the implications of his case more fully, and take the opportunity to reassess the term in the light of his arguments. In particular, since he proposes that a *motet enté* is characterized by a specifically musical technique, his work raises the issue of how far in that case we are to understand grafting as a textual procedure. This essay attempts two kinds of assessment: one, a revisiting of the term in relation to the motet; and the other, a wider, historical look at the term



b) La *música instrumental* no tiene géneros de música distintos de la música vocal, pues cada uno de ellos puede ser “illiteratus”, esto es puede realizarse sin la letra. En este caso, la música instrumental es tan variada y posee tantas especies como la forma y anatomía de los respectivos instrumentos, los cuales producen sonidos variados, cada uno a su manera: o por el soplo del aire, o por la percusión ya sea de cuerdas, dice, o de címbalos, tímpanos y campanas¹².

Para Grocheo son de dos tipos: de viento y de percusión, incluidos, entre éstos, los de cuerda. La música que producen los instrumentos se clasifica o divide en los mismos géneros o partes de la música vocal. Por ello se deduce que los instrumentos, o bien acompañan la voz humana, o bien realizan una música “illiterata”, sin palabras, perteneciente al mismo género o forma.

2. *Musica composita seu mensurata*

Grocheo se refiere a un segundo género de música llamada *composita* o *mensurata*. Llama así a la música que es a varias voces. Consta de la voz de un canto *simplex* y de otra voz añadida que llama discanto o *quintum*. Así se consigue el *organum*. Éste puede ser *duplum*, *triplum* y *quadruplum* si a la voz del canto simple se le añade una, dos o tres voces¹³. La diafonía, nacida del canto simple o llano, se practicó primordialmente en la iglesia, dentro del culto, donde obtuvo un gran desarrollo técnico en las clausulas, esto es en los melismas o vocalises del final de los responsorios. La voz del canto llano es llamado tenor. Los discantos superpuestos a este tenor fueron posteriormente dotados de palabras o letrillas a modo de tropos. La obra así creada con voces superpuestas y letrillas, se llamó motete.

El motete tuvo mucho éxito en la segunda mitad del siglo XIII, y en el futuro obtendría un extraordinario progreso, hasta el punto de ser decisivo en el desarrollo tecnológico de la música occidental desde más o menos 1220 hasta más allá de 1750. Ya en tiempos de Grocheo se extendió desde el ámbito religioso al civil. Pero no se practicaba “*coram vulgaribus*”, sino ante un público

in poetic as well as musical contexts”. Vid. M. EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge (Cambridge U Pr., Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music.) 1994.

¹² GROCHEO, *Ibid.*, 52.

¹³ Sobre el discanto y la teoría de la quinta, basándose en un texto del *Speculum Musicae* de Jacobo de Lieja, autor algo más joven que Grocheo, vid. S. FULLER, “Discant and the Theory of Fifthing”, *Acta Musicologica*, Vol. 50, Fasc. 1/2 (Jan. - Dec., 1978), 241-275.



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...

distinguido, aristocrático, que buscaba la sutileza del arte¹⁴. En realidad esta música “sutil” de los ámbitos cortesanos, realizada ante un auditorio selecto no era muchas veces sino un mero *contrafactum* o acomodación de textos en lengua vulgar a la música misma de los motetes litúrgicos¹⁵. Los manuscritos más importantes que nos transmiten estos cantos contienen piezas así de naturaleza sagrada, como profana¹⁶. En los motetes profanos las letrillas de las voces añadidas eran de tema cortesano, pero el tenor era designado con las palabras del canto litúrgico o cláusula de donde guardaba la melodía, aunque en la práctica era verosímelmente realizado con algún instrumento músico, como apunta Ernest H. Sander.¹⁷

Conocemos, por tanto, los géneros, la forma, e incluso el medio donde se practicaba este primitivo canto polifónico de naturaleza civil o profana. Pero ignoramos del todo el procedimiento de su realización práctica en el ceremonial de la corte. Esta falta de información contrasta con la que poseemos sobre la liturgia sagrada donde sitúa Grocheo la *musica ecclesiastica*.¹⁸

¹⁴ Vid. GROCHEO, *Ibid.*, 56: “Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utroque harmonialiter consonans.... Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.” *Ibid.*, 56. La “subtilitas” en las artes a la que eran aficionados los nobles y que ya aparece en este texto de Grocheo, será un tema recurrente en los tratadistas posteriores y en las discusiones entre los músicos de la segunda mitad del siglo XIV, lo cual ha dado lugar a la definición de la música de este tiempo como “ars subtilior” por U. GÜNTHER: “Das Ende der Ars Nova” en *Musikforschung*, 1963, 105-121. El texto de Grocheo no lo he visto citado para apoyar el “ars subtilior” como, por ejemplo sí se cita a otros autores algo posteriores, como el *Tractatus de diversis figuris* atribuido a Philippus de Caserta, siglo XIV, Vid. E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., O. HILDESHEIM, 1963, Vol. III, 118-119, o el *Tractatus cantus mensurabilis* de Aegidius de Murino s. XIV ex., *Ibid.*, Vol. III, 128.

¹⁵ Vid. F. GENNRICH, “Lateinische Kontrafacta altfranzösischer Lieder” en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 50 (1930) 187-207 a quien sigue J. CHAILLEY, *Histoire musical du Moyen-Âge*, 195.

¹⁶ Así, por ejemplo, los códices de Montpellier, Bibliothèque Inter-Universitaire, Section Médecine, H 196; y el de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 1099 Helmst.

¹⁷ “Motets became mostly pieces of clerical and aristocratic chamber music, whose patterned Gregorian tenors are likely to have been performed instrumentally”, E. H. SANDER, “Motet. Middle Ages” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2002, 2nd ed. Vol. 17, 193.

¹⁸ El ceremonial cortesano relativo a la muerte de un rey, en la Edad Media, comprendía actos que podríamos llamar civiles junto a las exequias religiosas, sobre lo cual nos proporciona una muy pertinente información F. SABATÉ I CURULL, “*Lo senyor rei és mort*”, Lleida, 1994.



3. *Musica ecclesiastica*

La música *ecclesiastica* encierra dentro de sí, según Grocheo, la música *simplex*, o el canto llano, y la *composita*. No se detiene, por tanto, a describir sus propiedades técnicas, que son las mismas que las de los dos géneros anteriores, sino el marco litúrgico donde se realiza cada una, a saber, las horas nocturnas, las diurnas y la misa¹⁹. También informa sobre cada uno de los elementos de que constan estos oficios eclesiásticos, y sobre los modos (esquemas modales) en los que todos los cantos son clasificados.

Sobre la música eclesiástica no necesitamos recurrir a Grocheo para conocer sus formas, su tiempo y su marco, porque han llegado hasta nuestros días casi intactos. Así, desde la época paleocristiana hasta nuestros días, puede seguirse con bastante detalle los textos de la eucología y de los cantos, así como su música, por estar muy definidos en el ordenamiento ritual de la Iglesia de Roma, o de las Iglesias regionales, y venir así plasmados en los libros litúrgicos. Por otro lado, numerosos manuscritos y libros nos transmiten con extraordinaria precisión los textos, la música y el ritual de las celebraciones litúrgicas. Sin embargo, la fijeza y estabilidad de la liturgia oficial marcada por la autoridad eclesiástica y plasmada en los libros, no impedía o limitaba la práctica de devociones ni otras costumbres locales o particulares, susceptibles de ser superpuestas o añadidas al ordenamiento general estable. Este margen de discrecionalidad fue el que permitió la inserción de tropos, farsas, discantos, etc. en la liturgia oficial romana²⁰. Los hábitos añadidos al ordenamiento eclesiástico general son precisamente las que más nos interesan al historiador, pues son los que han canalizado la parte más creativa y novedosa de la producción musical en materia religiosa.

Desde la antigüedad cristiana y durante toda la Edad Media, una normativa muy detallada impuesta por la costumbre de las diferentes iglesias señalaba los tiempos y los lugares de cada uno de los elementos que componen una celebración litúrgica. Los libros litúrgicos son el resultado de esta costumbre²¹.

¹⁹ “Servitium ecclesiasticum totum ad tria membra generaliter reducunt, puta matutinas, horas et missam”. GROCHEO, *Ibid.*, 59.

²⁰ Así lo reconoce el propio GROCHEO: “Quidam autem cantus non fiunt de novo neque renovantur... Sed fiunt eis aliquae additiones quae vocantur farsae. Est autem farsa additio interposita, cum cantu et sententia litterali aliquantulum concordans.” *Ibid.*, 66-67.

²¹ A lo largo de la Historia de la Iglesia, la legislación civil intervino en la organización litúrgica de la iglesia romana. Así no pocos de los epígrafes de las *Novellae Justiniani* (recogidas en el *Corpus Juris Civilis* III, Berlín, 1954) se ocupan de temas litúrgicos. También las *Capitulares* carolingias legislaron en materia litúrgica.



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...

A partir del concilio ecuménico celebrado en Trento entre 1545 y 1563, la tradición ritual fijada por la costumbre llegó a convertirse en ley. En la última de las sesiones de dicho concilio, nº XXV, celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, los Padres conciliares encomendaron a los Papas la misión de organizar la liturgia y determinar que las prácticas rituales fueran idénticas en toda la iglesia católica de rito romano. El Papa Pío V promulgaría seguidamente, en 1568 y 1570, las respectivas Bulas *Quod a nobis* y *Quo primum tempore*, para la edición típica del breviario y del misal romanos, cuyos textos y rúbricas eran de obligado cumplimiento. Más tarde, en la nueva estructura administrativa de la Curia Romana creada por el Papa Sixto V (Papa desde el 1 de mayo 1585 al 27 de septiembre de 1590) mediante la Bula *Inmensa aeterni Dei* del 2 de febrero de 1588, aparece un nuevo discaterio con el nombre de Sagrada Congregación de Ritos, encargada de regular en el futuro la liturgia, velar sobre la recta aplicación de los mandatos pontificios en dicha materia y aprobar las modificaciones oportunas, si fuera el caso.

En el ámbito de la propia jurisdicción los obispos, los canónigos, las órdenes religiosas, disponían de sus propios mecanismos de ordenamiento y control de los actos litúrgicos particulares, mediante reglamentos, reglas de Coro, o libros manuales que debían guiar a los Maestros de Ceremonias y Maestros de Coro o de Capilla.

La realización de Cantigas de Santa María en su marco institucional

En este variado marco de la música durante la Edad Media no aparece a primera vista un lugar donde situar la realización de las cantigas de Santa María. La forma de ejecución de la música en general y no sólo la de las cantigas tampoco ha llamado la atención de los investigadores.

Los estudios sobre la música de tiempos remotos han estado orientados a desvelar numerosos secretos que encierran los repertorios literarios y musicales para el filólogo el musicólogo y el historiador del arte. Se han estudiado con erudición y se han obtenido resultados importantes en el campo de la transmisión textual, en el terreno de la notación, el ritmo, la iconografía musical, etc. Pero se han obviado otros aspectos que, desde el punto de vista musical, son muy pertinentes, como es el tiempo, lugar, marco, y medio. Este olvido es, si cabe, más llamativo en las investigaciones sobre las cantigas de Santa María del Rey Sabio, así como sobre el modo de su realización.

Sobre la realización de la música de este maravilloso repertorio los intérpretes siguen en el día de hoy la misma práctica que, casi uniformemente, se



sigue en la ejecución de la música que no pertenece al repertorio estrictamente litúrgico, los cantos de la música civil descrita por Grocheo. Es cierto que la rica iconografía musical de los códices alfonsinos pueden ser prueba inequívoca de que tales cantos se realizaban con acompañamiento de variados instrumentos. Aun admitiendo el parentesco entre las cantigas de Santa María y la música civil cortesana, trovadoresca, para sostener el uso de instrumentos musicales en su realización, la fuerza de la prueba iconográfica podría no ser tan contundente. Como ya he demostrado en otra ocasión²², no me parece que sea directa, sino en todo caso oblicua, la relación entre la iconografía instrumentaria y la interpretación de las cantigas al son de instrumentos musicales. El rey Alfonso X compuso las cantigas como salmos de loor a Santa María agrupados en un libro, imitando al Rey David quien también compuso salmos y los recopiló ordenadamente en un libro bíblico. Es David, en el salmo 150, último del Salterio, quien incita a alabar a Yahvé al son de toda suerte de instrumentos. Las representaciones instrumentarias podrían hacer más gráfica y visible dicha exhortación, y con ello la obligación de cantar los loores de María como cantó hizo David las alabanzas a Yahvé, pero no pretendería reproducir escena alguna de la realización de las cantigas por trovadores al son de tan variados instrumentos. Lo cual no quiere decir que las composiciones marianas del rey no se cantaran acompañadas de instrumentos, como veremos.

Lugar, tiempo y marco de las cantigas de Santa María

La intención del Rey Sabio sobre el destino de las cantigas de Santa María puede iluminarnos sobre el lugar, tiempo y marco donde debieron cantarse. En su testamento del 21 de enero de 1284, el monarca dejó meridianamente claro que debían cantarse en las fiestas de la Virgen, sin duda, dentro de la iglesia.

“Otrossi 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 Sancta Maria”.

En una nota marginal (margen inferior) del códice de Toledo (BNE, Mss. 20.486, fol.143r) se advierte que la cantiga *Des quando Deus sa madre a os ceos*

²² “La música de las Cantigas de Santa María: Salmos de Alabanza, Cantigas de Loor”, en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Madrid, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, 621-634.



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...

levou (Cantiga 9 de las Fiestas de Santa María) ha de cantarse en la vigilia de Nuestra Señora del 15 de Agosto, y la cantiga propia de esta Fiesta *Beêta es M^a. filla madre e criada* (Cantiga 10 de las Fiestas de Nuestra Señora), en la procesión del mismo día de la fiesta. Otra nota al margen el mismo códice (*Ibíd.* fol. 144v) recuerda que la cantiga de los Dolores de María *Aver non poderia lagrimas que chorasse* (cantiga 50 del códice de Toledo, ausente en los otras fuentes) debe cantarse el domingo de Ramos.

No se nos dice el momento y lugar exactos en el que estas cantigas de las fiestas y el resto del corpus alfonsino de cantigas eran realizadas. Hoy las escuchamos en conciertos, programadas a veces unas detrás de otras, o intercaladas con otros cantos instrumentales o vocales en lengua vulgar de la época, con todo derecho pero con no menos falta a la verdad histórica. Tenemos datos para asegurar que, al menos en ciertas ocasiones especiales, se insertaban en la propia liturgia y se realizaban con una determinada escenografía.

Desde hacía siglos la liturgia romana había admitido tropos, verbetas, prosulas, secuencias y textos con versos de variadas formas y medidas en lengua latina. Éstos se intercalaban en algunas de las piezas más adornadas y significativas de la liturgia, tales los responsorios de maitines, graduales de la misa, alleluias, *Benedicamus Domino*, etc. La práctica de la inserción de tropos, iniciada al menos desde el siglo IX en la liturgia romana, se hizo habitual en las celebraciones más importantes. Estos poemas insertos en los cantos litúrgicos tradicionales revistieron formas muy variadas, llegando a convertirse a veces en diálogos o farsas representadas dentro del propio acto sagrado en el mismo presbiterio, o en medio de la nave, o en procesión por la iglesia o claustro. Ejemplos de estas farsas, aludiremos luego, aparecen en los oficios del apóstol Santiago recogidos en el *Codex Callixtinus*.

Pues bien, estos tropos latinos terminaron cantándose en lengua vernácula, como cantinelas. Una rúbrica del ritual de la Coronación del Rey de los germanos, *Ordo qualiter rex Teutonicus Romam ad suscipiendam coronam imperii venire debeat*, dice que los acompañantes cantan en lengua teutónica y no en latín las *laudes* o secuencia de después del aleluya, una vez terminada la ceremonia de coronación dentro de la misa: *Theutonicis in sua lingua cantantibus laudis*.

Algunas otras versiones del *Ordo ad benedicendum seu coronandum imperatorem* que recoge el *Pontificale Romanae Curiae*, dice asimismo lo siguiente:

“Cumque lecta fuerit epistola et graduale, et alleluia cantatum, interpolata cantilena, imperator procedat processionaliter ad altare”.



Más explícita para el caso que nos ocupa es la rúbrica del Ritual o Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla, del siglo XIV²³. Para el mismo momento de la coronación señalado en el *Pontificale Romanum*, esto es, después del canto del *Alleluia* de la Misa y antes de ser armado caballero el rey para seguidamente continuar la liturgia de la Misa, la rúbrica ordena un canto vernáculo en lugar de la secuencia latina:

“Et despues que fuere dicha la Gloria in excelsis Deo, et los kyrios, et la oraçion, et la pistola et la alleluya, vengan donçellas que sepan bien cantar et canten una cantiga, et fagan sus trebeios. Et entonçe leuante se el rey con sus Ricos homes et uayanse para ante el altar Santiago para seer cauallero”.

El manuscrito escurialense ilustra esta rúbrica en las páginas siguientes correlativas (fols. 29v-30r) con una miniatura (fig. 2). En ella aparecen, de izquierda a derecha, cuatro doncellas afrontadas que cantan y danzan acompañadas por un juglar. Éste frota un instrumento de cuerda de largo mástil situado sobre su hombro izquierdo. Las dos doncellas de la izquierda portan en sus manos respectivamente una amplia pandereta dotada de sonajas y unos platillos; las de la derecha tienen desplegado un rótulo, que es de suponer contiene la cantiga en cuestión, a saber, una cantiga larga difícil de memorizar. En el folio siguiente el Rey, seguido de dos personajes, aparece coronado ante el altar en el que se halla el obispo tocado con la mitra. Estas dos miniaturas a toda plana están así descritas por el autor del ceremonial:

“Aqui pintado es et figurado como cantan las donçellas et como trebeian los otros et como se ua el Rey para al altar de Santiago para seer cauallero”.

Una escena similar la encontramos en el códice E2 del Escorial (T.j.1) como ilustración de la cantiga 120. Significativamente esta cantiga es de loor y su forma músico-literaria es la de *rondó*, esto es una cantiga para danzar en redondo, *rotundelus*.

Por tanto, las rúbricas y las ilustraciones no dejan lugar a dudas: se canta una cantiga dentro de la liturgia al son de instrumentos en el momento

²³ Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. &.III.3. Recojo en los párrafos siguientes parte de mis investigaciones realizadas en torno a este libro de la Coronación de los Reyes: “El baile en la iglesia: La rúbrica sobre la danza en el Ceremonial de la Coronación de los Reyes de la Biblioteca de El Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium 1-4 de septiembre de 1992, San Lorenzo de El Escorial, 1992, 321-341; “El libro de la Coronación de Reyes del Escorial”, en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, X, 1 (1994), 61-96.



Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...

en que otras veces se canta el tropo o la secuencia, etc. La práctica de cantar *laudes* (esto es cantos de loor) o cantinelas dentro de la liturgia tuvo en las iglesias de la Península Ibérica y de América una continuidad hasta el siglo XIX. Los *villancicos* representados en lugar de los responsorios durante los maitines y en otros actos litúrgicos son una pervivencia de los tropos y verbetas medievales.

Del tropo en lengua vulgar al villancico renacentista y barroco

Se ha atribuido muy corrientemente al fraile jerónimo Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel la Católica y posteriormente primer arzobispo de Granada, la invención de los villancicos hispánicos. El fundamento de esta atribución son unos textos de los biógrafos del arzobispo de Granada, donde se afirma que el ilustre prelado introdujo la práctica del villancico en la Iglesia de Granada:

“En lugar de responsos hacía cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción. Estaba él siempre presente a estos santos oficios (...). En aquesto también, como en otras cosas que adelante se dirá, fue este señor murmurado, que viendo el enemigo cuánto desta manera era Nuestro Señor servido e por consiguiente él desamparado, movió a algunos que dijese[n] que [no] era bien mudar la universal costumbre de la Iglesia, y que era cosa nueva decirse en la Iglesia cosa en lengua castellana; y murmuraban dello fasta decir que era cosa supersticiosa; pero viendo este varón eminente cuánto de lo dicho Nuestro Señor era servido y cuánto el pueblo animado y consolado, tenía estos ladridos por picaduras de moscas y por saetas echadas por manos de niños”²⁴.

Estos datos aparecen confirmados por los demás biógrafos de Fray Hernando de Talavera, muy particularmente el Padre Fray José de Sigüenza. En su historia de la Orden de San Jerónimo concluye que, desde entonces,

“quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino”²⁵.

²⁴ Real Academia de la Historia, ms-9-25-6 c, n° 114, fol 149v: *Breve suma de la santa vida del reverendísimo y bienaventurado don Fray Hernando de Talavera*. Vid. J. LÓPEZ CALO: *Historia de la música Española, 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, 113ss.

²⁵ Fray J. DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, parte 3ª, libro 2º, capítulo 33.



La generalización a toda España que hace el Padre Sigüenza de la práctica del villancico es sin duda una exageración. Ciertamente fue el Padre Sigüenza quien introdujo esta práctica en Granada, donde hasta su conquista por los Reyes Católicos, ni siquiera se celebraba la liturgia cristiana, dominada como estaba la ciudad por los practicantes de la religión mahometana.

Los tropos en lengua vulgar estaban admitidos, no sólo en España sino también, como hemos visto, en Roma. En la Península hay otras fuentes que lo atestiguan, especialmente como *verbetas* en los responsorios de maitines. A parte las rúbricas señaladas sobre las cantigas en la liturgia, consta en Mallorca al menos desde el siglo XIV un *Planctus Sanctae Mariae Virginis* en lengua vernácula que comienza con las palabras *Augats, seyós, qui credets Deu lo payre*, y el estribillo *Oy, bels fils cars! Molt m'es lo jorn dolorós e amars*.²⁶

La novedad de estos cantos interpolados en el oficio divino y en la misa de las grandes festividades era su texto en lengua vulgar. El repertorio de tropos y farsas es sumamente variado en cuanto a la tipología textual, semántica y formal. El códice Calixtino, compuesto en el siglo XII, ofrece numerosas muestras de estos cantos, representados muchos de ellos, insertos en las misas y oficios de las dos fiestas más importantes del Apóstol. Es digna de notarse la rúbrica que precede al célebre responsorio *O adjutor*, último del oficio de maitines. Manda la rúbrica cantarlo en loor al Santo por el milagro que hizo al librar a un obispo de un terrible naufragio:

“Quidam antistes a Iherosolimis rediens ereptus per beatum Iacobum a marinis periculis, in primo tono edidit hunc responsorium.” (fol. 110v)

El códice copia la parte de discanto al final (fol. 188r-188v). Es inevitable relacionar el canto de este responsorio, cuyo discanto polifónico aparece al final del códice, con el canto de los milagros de las cantigas de Santa María.

Farsas y églogas de los siglos XV y XVI, como las que nos han llegado de Lucas Fernández y Juan del Encina, tuvieron su realización dentro de la iglesia en el entorno litúrgico de las grandes festividades, como Navidad, Pascua, Corpus Christi, etc.²⁷.

²⁶ H. ANGLÉS, *La musica a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Instituts d'Estudis Catalans, 1935, 231.

²⁷ Vid. D. BECKER, “De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina”, en *Juan del Encina et le théâtre au 15ème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 27-56.

**Las Cantigas de Santa María, precedente del Villancico Hispano...**

La reforma que siguió al concilio de Trento abolió de la liturgia romana de obligado cumplimiento, los tropos y la mayoría de las secuencias de la misa y del oficio divino. Pero dejó a la decisión de los ordinarios del lugar, los obispos, y de las autoridades de las órdenes religiosas, el respetar las tradiciones particulares. La práctica de los villancicos, derivados de los viejos tropos, era una costumbre inmemorial digna de ser respetada.