

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

10

La música antigua y medieval en España



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

La música antigua y medieval en España

Historia de la música
10



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

♦ La música antigua y medieval en España

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

*La religiosidad medieval española
encuentra en el canto y especialmente
en la danza sus más típicos medios
de expresión, melodías de sabor
popular en las que el culto de la Virgen
ocupa un lugar predominante.*

La música antigua y medieval en España

LA ETAPA PRECRISTIANA – EL CANTO LITÚRGICO
LA MONODIA ESPAÑOLA – LAS *CANTIGAS DE*
SANTA MARÍA – LA PRIMITIVA POLIFONÍA ESPAÑOLA

La etapa precristiana

DESDE 1071 EN ARAGÓN, desde 1076 en Castilla, la Iglesia de Roma impuso también en territorio español la *lex romana*, el canto cristiano unificado que hoy llamamos *gregoriano*. A partir de ese momento, la suerte de la música litúrgica española se acomodó a la del resto de Europa. Pero en una ciudad, Toledo, el canto litúrgico local, llamado *mozárabe* (*HdM* 4), sobrevivió todavía durante mucho tiempo y llegó hasta nosotros, permitiéndonos remontarnos a las expresiones más remotas de la música cristiana española.

Sin embargo, incluso antes de tales manifestaciones de lírica religiosa, tenemos noticias de la existencia de una música española gracias a los escritos de historiadores y poetas griegos y latinos. No poseemos documento musical alguno, pero las noticias son lo suficientemente numerosas y detalladas: subrayan sobre todo la fama de que gozaban en la

♦ La música antigua y medieval en España

Roma imperial los bailarines y los cantantes andaluces. Una fama que denuncia ya desde entonces la existencia de ciertas características musicales españolas muy precisas y destinadas a conservarse a través de los siglos.

El canto litúrgico

PERO SI LA MÚSICA ESPAÑOLA precristiana se nos aparece todavía como una prehistoria, en lo que se refiere al canto litúrgico cristiano nuestros conocimientos son mucho más amplios.

Las noticias más antiguas de la liturgia y de la música mozárabe son probablemente las que aparecen en los escritos de Prisciliano, obispo de Ávila, que vivió en el siglo IV y fue promotor de un movimiento herético —el priscilianismo— mayormente difundido en el territorio español.

Por otra parte, los vínculos con el resto del mundo cristiano eran en esa época muy estrechos: a comienzos del siglo siguiente, por ejemplo, encontramos al gran teólogo e historiador Paulo Orosio, quien mantuvo frecuentes contactos con San Jerónimo, residente en Palestina, y fue discípulo de San Agustín, obispo de Hipona, en Numidia (hoy Argelia).

♦ La música antigua y medieval en España

Pero incluso antes, las liturgias romana y española debieron coexistir, en la época de San Dámaso, papa entre 366 y 384, originario de España: tuvo como secretario al joven San Jerónimo, un especialista en la liturgia oriental, y se mantuvo también en estrecho contacto con San Ambrosio, el genial iniciador de la himnografía ambrosiana.

Otros elementos nos pueden demostrar indirectamente la participación cierta y activa de España en la primitiva formación de la liturgia y del canto cristiano: por ejemplo, el hecho de que uno de los primeros poetas latino-cristianos, Aurelio Clemente Prudencio, que vivió entre 348 y 405, haya sido de origen español, al igual que Celio Sedulio, del siglo V, que puso en versos de sabor virgiliano el Antiguo y el Nuevo Testamento en su *Carmen paschale*.

Pero aunque estas noticias no se refieran específicamente a la música (sabemos, sin embargo, que desde sus mismos comienzos la liturgia era inseparable de la música), sobre esta última tenemos otras noticias, si bien más escasas, que indican la participación activa de España en la formación del canto litúrgico. Por ejemplo, una sugestiva cantilación del *Padre nuestro*, que nos ha llegado con el repertorio mozárabe, pertenece con toda probabilidad al siglo IV, y se encuentra entre los documentos más antiguos de canto cristiano que se conozcan.

El período de oro de la formación del canto cristiano español se puede ubicar entre mediados del siglo VI y mediados del siglo VII. En el siglo VI existe

♦ La música antigua y medieval en España
ya un tipo de notación local, la notación visigoda, y esto permite un rápido desarrollo de los repertorios, a los que contribuyen personalidades de primer nivel. Factor determinante para este rico florecimiento es la conversión del arrianismo al catolicismo de un rey visigodo, Recaredo, ocurrida en 587.

Dos años más tarde, el Concilio de Toledo tuvo que desaprobar la costumbre de bailar durante el oficio divino, señal indubitable ésta de que la música había conquistado decisivamente el favor del público, y que se amalgamaba perfectamente con el gusto típico de los españoles por la danza, algo que ya había sido observado por los romanos.

Los principales artífices y ordenadores de la liturgia española, activos en los mayores centros de cultura musical, son especialmente San Eugenio, residente en Toledo y muerto en 657, y San Isidoro, arzobispo de Sevilla, muerto en 636. Este último es autor de un tratado, *Etymologiae*, de carácter enciclopédico, que gozó de notable difusión durante la Edad Media e incluye un largo capítulo dedicado a la música en el que se traza un resumen de teoría musical según los principios enunciados por Casiodoro; más interesante para las relaciones entre música y liturgia es otra obra suya, *De Ecclesiasticis Officiis*.

Siempre entre los siglos VI y VII podemos citar a San Leandro, amigo de San Gregorio en Constantinopla, que fue hermano de San Isidoro y su predecesor como arzobispo de Sevilla: el mismo Isidoro re-

♦ La música antigua y medieval en España

cuerda “sus muchas piezas compuestas según un dulce sonido”; San Ildefonso y San Julián, que trabajaron en Toledo; el obispo Juan, que fundó en Zaragoza otra importante escuela de música, conducida posteriormente por el hermano San Braulio.

En el apogeo de la música litúrgica española, un relevante acontecimiento histórico determinó su evolución posterior. El reino visigodo, en plena decadencia y dividido por las facciones internas, fue despedazado en poco tiempo por una invasión árabe. En 711, un ejército de bereberes, al mando de Tarik-ibn-Malik, desembarcó junto al promontorio de Calpe (que después recibiría el nombre de Gibraltar, *Gebel Tarik*, vale decir “monte de Tarik”), mata al rey visigodo Rodrigo y en brevísimo tiempo conquista toda España —con excepción de un pequeño territorio en el norte—, expandiéndose incluso más allá de los Pirineos, hasta llegar a la francesa Narbona.

Gracias a que en el momento de la invasión árabe el repertorio musical español ya se había formado en gran parte, pudo afrontar la nueva cultura sin sufrir su influencia, excepto quizás en la costumbre de acompañar el canto con algunos instrumentos, contrariamente a lo que ocurría en otras Iglesias de Occidente. Los islámicos habían dado muestras de gran tolerancia, dejando que los españoles mantuviera su culto cristiano, pero la invasión troncó o disminuyó, al menos durante un cierto tiempo, las relaciones de España con la Iglesia romana: esto congeló, por así decir, la evolución del canto cris-

♦ La música antigua y medieval en España
tiano, que desde ese momento se mantuvo sustan-
cialmente fiel a los modelos de los siglos V y VII, ba-
jo el nombre de *mozárabe*, esto es propio de los cris-
tianos que, a pesar de la llegada de los moros, man-
tuvieron su vínculo con la antigua liturgia.

La monodia española

A PROPÓSITO DE LA INVASIÓN árabe en España es posible hacer otra interesante comprobación. Como ya hemos dicho, los islámicos se habían extendido también a la Galia, y habían hecho de Narbona el centro de su expansión en tierras francesas: esto derivó en un activísimo intercambio cultural entre la Francia mediterránea y la vecina Cataluña, que continuaría más allá de la invasión árabe.

Esta fue una puerta abierta hacia Europa, así como siglos más tarde lo sería el camino recorrido por los peregrinos que se dirigen al santuario surgido junto al sepulcro de Santiago Apóstol, en la ciudad de Santiago de Compostela, en Galicia, una de las regiones del norte que, junto a Asturias, había permanecido inmune a la invasión árabe.

«El extremo noroccidental de España es el único en todo el país jamás sometido a los moros. Precisamente de allí partió la reconquista en nombre de la

♦ La música antigua y medieval en España
cristiandad, y en ese pequeño extremo territorial el fervor cristiano era intenso. Circulaba una leyenda según la cual el cuerpo del apóstol Santiago, luego de su martirio en Tierra Santa, había sido transportado a Compostela para encontrarle sepultura. Y cuando se encontraron los huesos que fueron reconocidos como suyos, ese lugar, llamado Santiago de Compostela, fue un destino de peregrinación parangonable a Canterbury.»¹

Ya desde este momento se puede establecer en suma una doble realidad cultural en la España musical: una más abierta a Francia y a Europa, sea a través del vínculo entre Narbona y Cataluña, sea por el camino de peregrinación hacia Santiago de Compostela; y la otra, mayormente vinculada a la cultura árabe, con caracteres de marcada preferencia por la danza y por el uso constante de los muchos instrumentos islámicos aclimatados a Europa (sobre todo el laúd), que se manifiesta en esos territorios en los cuales perduró por más tiempo el dominio de los Omeyas, es decir el califato de Córdoba, Andalucía.

En lo que se refiere a las relaciones con los árabes, si bien no puede haber ninguna duda sobre el origen islámico de muchos instrumentos musicales, es imposible establecer influencias en lo que se refiere a la música, dado que no poseemos ningún documento musical árabe de ese período. Ciertos movi-

1 Gustave Reese: *La musica nel medioevo*. Florencia, Sansoni, 1960.

♦ La música antigua y medieval en España

mientos de la música española medieval, especialmente ciertos ritmos de danza, tienen sin duda a nuestros oídos un sabor “oriental”. Pero es más probable que se trate de elementos de origen bizantino, comunes en vastas zonas de Europa antes de la llegada de los árabes. El contacto con la civilización islámica, de este modo, determinó antes que otra cosa la supervivencia de ciertas cadencias remotas, aislando a ciertas regiones de España del resto de Europa.

Las relaciones con el mundo francés son en cambio más precisas, más evidentes, más documentables; pero sería erróneo pensar esas relaciones, en lo que se refiere a la música española entre los siglos IX y XIII, en un único sentido, esto es de Francia a España. Es cierto que este último fue masivo, pero la península ibérica conservó siempre una particular originalidad, ciertos caracteres extremadamente distintivos, como tal vez ninguna otra región europea.

Así como al referirnos a la elaboración del canto cristiano litúrgico hemos visto que los aportes de España fueron considerables, y a veces precedieron en el tiempo a los otros países, del mismo modo nos encontraremos con algo parecido en el campo de la polifonía primitiva, y también en algo tan íntimamente francés como es el canto monódico profano de tipo trovadoresco.

La expansión árabe en España y Francia llega a su punto máximo en 732, cuando es frenada por la victoria de Carlos Martel en Poitiers; hacia fin de

♦ La música antigua y medieval en España
ese siglo el reino franco arrebató a los árabes la Cataluña; poco después inicia la expansión hacia lo que quedaba del antiguo reino visigótico, y desde Asturias se forma el Reino de Asturias y Galicia, al que se sumarían sucesivamente las regiones de León, el condado de Barcelona, Castilla, Navarra y Aragón.

En las cortes de los reyes de Asturias, que progresivamente van ampliando su reino en España, se va formando una nueva cultura musical de carácter europeo, que alcanzará su ápice durante los reinados de Fernando III el Santo, rey de Castilla desde 1217, y Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León entre 1252 y 1284.

Sin embargo, incluso antes, aparecen algunos indicios de monodia profana, o religiosa pero no litúrgica. Interesantes resultan sobre todo algunos *planctus*, con texto latino, especies de “lamentos” por la muerte del rey. Parece que esa práctica se remite directamente al siglo VII y que algunos de esos *planctus* fueron obra de San Eugenio. El más antiguo llegado hasta nosotros pertenece al siglo IX o X, y se refiere a la muerte del rey visigodo Chindasvinthus (muerto en 652) y de la reina Reciberga.

Otro documento importante de la música española ajena a la liturgia lo constituye el *Canto de la Sibila*, llegado hasta nosotros gracias a un manuscrito de mediados del siglo X: se trata de una melodía de tipo mozárabe que gozó de gran difusión, incluso por haber sido utilizada como drama litúrgico. Una for-

♦ La música antigua y medieval en España
ma ésta desconocida en la liturgia mozárabe, pero ampliamente practicada en Cataluña —que a través de los carolingios había vuelto a vincularse con la Iglesia de Roma— desde los siglos IX-X, junto al resto del repertorio musical religioso de himnos, tropos y secuencias. Incluso es posible rastrear alguna melodía española en la colección de los *Carmina burana*.

Poseemos muchas otras noticias sobre la música de las cortes españolas, pero para encontrar manuscritos musicales debemos trasladarnos hasta principios del siglo XIII. Se trata de la colección *Siete canciones de amor* —de las cuales seis incluyen la música— de Martín Codax, *joglar* (esto es, trovador) originario de la ciudad de Vigo, canciones escritas en un dialecto galaico-portugués.

Ésta es la primera resultante de las estrechas relaciones tendidas entre la Francia meridional y la España septentrional: se trata de composiciones simples, de tipo trovadoresco, modeladas sobre la melodía gregoriana, en las cuales sin embargo se reflejan muchos elementos mozárabes, con evidentes características originales. Características perfectamente identificables aunque no sea posible comparación alguna debido a la ausencia de documentos más antiguos sobre la música española profana de la región gallega.

Las Cantigas de Santa María

LAS OCASIONES para los frecuentes intercambios las proporcionaba el flujo ininterrumpido de trovadores invitados a las corte de los reyes españoles: en el siglo XIII se encontraban en España el Monje de Montaudon y Giraut de Bornelh, mientras que a fines de ese mismo siglo Guiraut Riquier vivió largo tiempo en la corte de Alfonso X. Algunos poetas españoles escribían versos en lengua provenzal, y en ocasión de las frecuentes visitas de los reyes españoles y de los condes de Provenza, entre los trovadores y los *joglers* de unos y otros se establecían probablemente fecundos contactos culturales.

No sorprende entonces encontrar una clara impronta francesa en el más espléndido documento de la poesía y de la música medieval profana española, la colección de más de cuatrocientas *Cantigas de Santa María*.

Cantigas es el nombre genérico aplicado a composiciones de carácter profano o religioso no litúrgi-

♦ La música antigua y medieval en España
co en esa parte de la península ibérica donde floreció la literatura galaico-portuguesa.

Esta colección monumental, que es anónima, fue ordenada por el rey Alfonso X el Sabio y pertenece por lo tanto a la segunda mitad del siglo XIII. Sobre el modelo de otras composiciones trovadorescas, como por ejemplo los *Miracles de Notre Dame* del trovador Gautier de Coinci, estas *Cantigas* son narraciones de milagros obrados por la Virgen: pero el argumento sacro no impide de hecho a los anónimos autores de los versos aproximarse con ingenio y vivacidad, y con bella riqueza de imágenes, al mundo cortés de los poetas franceses.

*Rosa das rosas e Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das sennores.*

*Rosa de beldad' e de parecer
e Fror d'alegria e de prazer,
Dona en mui piadosa seer,
Sennor en toller coitas e doores.
Rosa das rosas e Fror das frores...*

*Atal Sennor dev' ome mui' amar,
que de todo mal o pode guardar;
e pode-ll' os peccados perdõar,
que faz no mundo per maos sabores.
Rosa das rosas e Fror das frores...*

*Devemo-la mui' amar e servir,
ca punna de nos guardar de falir;
des i dos erros nos faz repentir,
que nos fazemos come pecadores.
Rosa das rosas e Fror das frores...*

♦ La música antigua y medieval en España

*Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trobador,
se eu per ren poss' aver seu amor,
dou ao demo os outros amores.
Rosa das rosas e Fror das frores...*

La forma de estas composiciones es la del virelay francés. muy practicada por los trovadores y que llegó hasta Machaut y los *frottolistas* italianos: cada estancia está formada por una estrofa, precedida y seguida por un estribillo, según el esquema ABA. Muchos estudiosos, sobre todo del siglo XIX, han visto en este esquema de las *Cantigas* una derivación precisa del *zéjel* árabe, que de hecho posee la misma estructura estrófica que el virelay.

Al menos desde el punto de vista musical, el hecho no tiene importancia, pero los estudiosos han ido más lejos en sus deducciones. La presencia, en el manuscrito de las *Cantigas*, de espléndidas miniaturas en las que aparecen numerosos instrumentos de origen islámico, entre ellos el laúd, *al'ūd*, con el cual los cantores se acompañaban, y el detalle de que a menudo en esas ilustraciones esos cantores vistieran ropas árabes, todo esto ha llevado a pensar que también la música tuviese una prosapia árabe.

Y además, la evidente semejanza entre la música de las *Cantigas* con la de los trovadores provenzales sugiere una idéntica influencia en Francia, durante el tiempo que duró la ocupación del *languedoc*. Pero son tesis que no tienen confirmación, sobre todo porque carecemos de cualquier documento musical ára-

♦ La música antigua y medieval en España
be que nos permita hacer una comparación, por lo
que hoy se tiende a excluir ese antecedente.

Desde el punto de vista musical, las *Cantigas* no tienen un carácter uniforme, y derivan de modelos diversos. Algunas son típicamente gregorianas, vale decir que adaptan palabras en lengua vulgar a una melodía litúrgica, con los acomodamientos rítmicos y melódicos del caso; otras están estrechamente ligadas al repertorio profano francés, y emplean asimismo algunas melodías de motetes polifónicos franceses; otras más recuerdan los períodos típicos de las *chansons de geste*, difundidas también en España como *cantares de gesta*.

Pero el grupo más interesante de las *Cantigas* tiene características menos definibles: son aquéllas en las que sobre todo se puede reconocer la influencia árabe, pero que más probablemente se basan en módulos extendidos por toda la zona mediterránea incluso antes de la invasión morisca, en tiempos de la influencia directa del mundo bizantino.

Son las melodías que más profundamente revelan su carácter español, extraídas de la música nativa de las diversas regiones, y en las que aparecen formas rítmicas, diseños melódicos, cadencias que por siempre serán típicas de la música española. Este grupo de *Cantigas* es ciertamente el más bello y fascinante, y en él se inspiró con fecundos resultados artísticos, un músico muy atento a los más auténticos valores de la música española, Manuel de Falla.

Higinio Anglès, el musicólogo español que ha entregado la más lograda transcripción de las *Cantigas*, apunta además a otro grupo «en el que los motivos son nuevos: estos, generalmente, no están para nada en relación con los del repertorio gregoriano ni tampoco con los de la música nativa tradicional. Son las únicas *Cantigas* que podríamos considerar como obras personales del rey compositor y de sus colaboradores. Técnicamente están muy bien escritas, pero tal vez sean las menos placenteras para nuestro gusto moderno». ²

El relevante número de las *Cantigas de Santa María*, la belleza de uno de los cuatro manuscritos —el que se conserva en la Biblioteca del Escorial de Madrid— y el alto valor musical de muchas de estas composiciones hacen sombra a cualquier otra producción análoga de su época. Pero no debe olvidarse que la corte de Alfonso X fue verdaderamente espléndida, conducida por un hombre de gran cultura y de variados intereses. Alfonso fue ciertamente músico él mismo, protegió a los trovadores españoles e invitó a muchos franceses, dio particular impulso a la lengua y la literatura castellanas, favoreció los estudios historiográficos y científicos (llevan por ejemplo su nombre las *Tablas alfonsinas*, un tratado medieval de astronomía).

En este ambiente, la música ocupó un lugar amplio, y si de este fervoroso trabajo tenemos escasísi-

² Higinio Anglès: "Spagna" en *La musica. Enciclopedia storica*, Turin, UTET, 1966

♦ La música antigua y medieval en España
mo conocimiento directo, poseemos por el contrario
el nombre de varios centenares de *joglaires*, de mi-
nistriles, de cantores ambulantes, que a partir de la
segunda mitad del siglo XIII difundieron por toda
España sus famosos *cantares de gesta*.

Un testimonio relativamente más tardío de este
mundo variopinto, referible a la segunda mitad del
siglo XIV, lo brinda una sabrosa composición poética
de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, el famoso *Libro de
cantares* o *Libro de buen amor*: un testimonio precio-
so por el abigarrado listado de instrumentos musica-
les, casi todos de origen árabe, con los cuales los ju-
glares daba particular relieve sonoro a sus narracio-
nes musicales:

.....

*con muchos instrumentos salen los atambores.
Allí sale gritando la guitarra morisca
de las voses aguda e de los puntos arisca,
el corpudo laúd que tiene punto a la trisca,
la guitarra latina con ésos se aprisca.
El rabé gritador con la su alta nota,
cab' él el orabín taniendo la su rota,
el salterio con ellos más alto que la mota,
la vihuela de péndola con aquéstos y sota.
Medio caño et arpa con el rabé morisco,
entr' ellos alegrança el gálope françisco,
la rota dis' con ellos más alta que un risco,
con ella el tamborete, sin él non vale un prisco.
La vihuela de arco fas' dulçes de bayladas,
adormiendo a veses, muy alto a las vegadas,
voses dulses, sabrosas, claras et bien pintadas,*

♦ La música antigua y medieval en España

*a las gentes alegra, todas las tiene pagadas.
Dulçe caño entero sal' con el panderete,
con sonajas de asófar fasen dulçe sonete,
los órganos y disen chançones e motete,
la adedura albardana entre ellos se entremete.
Dulçema, e axabeba, el finchado albogón,
çinфонia e baldosa en esta fiesta son,
el françés odreçillo con éstos se compón',
la neçiancha mandurria allí fase su son.
Trompas e añafiles salen con atambales,
non fueron tiempo ha plasenterías tales,
tan grandes alegrías nin atán comunales,
de juglares van llenas cuestas e eriales.*

La primitiva polifonía española

EN EL YA CITADO tratado de San Isidoro de Sevilla (565-636), *Etymologiae*, aparecen con frecuencia términos como *musica organica*, *Symphonia*, *Diaphonia*, y durante un tiempo se pensó que representaban los indicios más antiguos en nuestro poder respecto de la música polifónica. En realidad, nada permite suponer que San Isidoro conociese la música a varias voces: probablemente, esos términos querían significar para él sólo música instrumental, e intervalo consonante y disonante.

De polifonía, incluso en España, se podrá hablar sólo cinco siglos más tarde, a comienzos del 1100, y esto es casi un siglo después de los primeros ensayos polifónicos ingleses y franceses. Se trata, principalmente, de una abundante colección de cantos para los ritos litúrgicos de la catedral de Santiago de Compostela en honor de su santo, manuscrito que lleva el nombre de *Codex Calixtinus*, conservado en

♦ La música antigua y medieval en España
la Biblioteca de la Catedral de Compostela, que se remonta a 1137 o poco más tarde.

Muchas de las músicas contenidas en el *Codex Calixtinus* son cantos litúrgicos gregorianos normales, pero también se incluyen cantos de peregrinos —la catedral, como ya hemos dicho, era meta de frecuentes peregrinaciones desde toda Europa— y también otros himnos, algunos de los cuales son a dos voces; sólo uno, *Congaudeant catholici*, es a tres voces, y representa la más antigua composición del género conocida para nosotros. En realidad, no se trata de un auténtico contrapunto a tres voces, porque la página ha sido escrita a dos voces, y la tercera —la mediana— le fue agregada, aunque casi contemporáneamente; como quiera que sea, *Congaudeant catholici* presenta un singular interés propio por esa tercera voz agregada, que parece respetar más las leyes de la armonía vertical que las del contrapunto horizontal, formando una página que tiene prácticamente el aspecto de una voz superior acompañada por dos inferiores en función de bajo.

Autor de la pieza resulta ser Magister Albertus, tal vez un músico de Notre Dame de París; y es otra particularidad del *Codex Calixtinus* la de indicar los nombres de los autores de las músicas —en general obispos, con frecuencia de origen francés— al contrario de lo que ocurre con la abrumadora mayoría de los otros códices medievales.

Pero la presencia de muchos autores franceses no debe inducir a engaño: cualquier influencia de la

♦ La música antigua y medieval en España

escuela parisina es reconocible pero no determinante. Las composiciones polifónicas del Codex *Calixtinus* presentan características del todo propias que no se encuentran en otras fuentes: por ejemplo, una cierta predilección por los intervalos disonantes de segunda y de séptima. No sólo eso: aquí aparecen también por primera vez dos formas compositivas que más tarde serán utilizadas extensamente a lo largo del siglo sucesivo: el *organum* (la voz inferior gregoriana con valores largos, la superior melismática y adornada) y el *conductus* (las dos voces, ambas de una nueva composición, proceden a la par, con valores de duración idénticos).

Esta última, es una forma que tendrá más tarde un gran desarrollo, cuando se sienta la necesidad de dar a la notación valores rítmicos precisos, para permitir a los cantores cantar juntos, a dos y más voces. En España, sin embargo, esa riqueza polifónica permanece bastante limitada, y no alcanza nunca los contornos grandiosos de la escuela de Notre-Dame, tanto que en el curso del siglo XIV y también en parte del XV sufre claramente la influencia francesa e italiana.

En otros códices sucesivos encontramos de hecho muchísimas composiciones francesas, minuciosamente copiadas: tal es el caso, por ejemplo, del manuscrito de Las Huelgas, compilado en el siglo XIV, pero que tiene carácter antológico y presenta por lo tanto entre otras muchas composiciones de los siglos precedentes. Incluso aquí, sin embargo, hay algo de original: por lo menos seis composiciones son de ori-

♦ La música antigua y medieval en España gen español, y hay un *conductus* escrito por un Johannes Roderici (Rodríguez) a quien se lo menciona como compositor muy conocido. Se encuentran además diversos motetes que no provienen de fuentes francesas, aun cuando nunca utilicen los dialectos locales españoles,

Otro manuscrito notable es el llamado *Llibre Vermell* (Libro rojo), del mismo siglo XIV, conservado en el monasterio de Monserrat, en las montañas próximas a Barcelona. En las composiciones en él contenidas, en su mayor parte piezas polifónicas, parece vislumbrarse, junto a la influencia francesa, también la italiana, dada la presencia de algunas composiciones tituladas *caça*, esto es *caccia*; cosa posible, dados los estrechos vínculos entre Cataluña e Italia, pero no definitivamente demostrada. Se trata de todos modos de piezas en canon; cantos religiosos de peregrinos que alguna vez se alojaron en el monasterio, a menudo asociados a la danza; melodías de sabor popular, que reencontraremos sin cambios en los posteriores villancicos.

Entre las composiciones polifónicas, que son la mayoría, se destaca una pieza monódica, una *Danza de la Muerte* que es el documento más antiguo entre las composiciones del género compuestas luego de la peste que asoló a Europa a mediados del siglo XIV.

*Ad mortem festinamus,
peccare desistamus.
Scribere proposui
de contemptu mundano;*

♦ La música antigua y medieval en España

*Ut degentes seculi
non mulcentur in vano;
Jam est hiora surgere
a somno mortis parvo.* ³

«Todas las artes —escribe Gustave Reese— contribuyeron al reconocimiento de la soberana potencia de la Muerte; y esta extraña forma de danza será tal vez el aporte de la música a la conciencia común. Envuelta en el misterio como está, al menos esto parece claro: la *Danza de la Muerte* proviene directamente de España, país típico de la danza y el canto, donde la danza posee un significado más profundo que el del simple entretenimiento mundano y donde, como hemos visto, el Concilio de Toledo había creído necesario, en 589, alzar la voz en protesta contra la costumbre de danzar durante el Oficio divino.» ⁴

La referencia a esta composición monódica nos induce a recordar otras piezas similares del mismo período, que llegaron hasta nosotros gracias a una recopilación realizada dos siglos más tarde. Francisco Salinas, nacido en Burgos en 1513, ciego desde los diez años, alcanzó gran fama como teórico y organista, y en 1538, junto al arzobispo de Santiago de Compostela, viajó a Roma. De allí pasó a Nápoles, donde se convirtió en organista del virrey Pedro de

3 Nos aproximamos a la muerte, / dejemos de pecar. / Propongámonos escribir / sobre el desprecio al mundo, / para que los siglos que transcurren / no se consuman en vano; / ahora es el momento de elevarse / del breve sueño de la muerte.

4 Gustave Reese: *Op. cit*

♦ La música antigua y medieval en España
Toledo. ⁵ Tanto en Roma como en Nápoles, Salinas quedó muy impresionado por los cantos escuchados en las calles, y se le ocurrió la idea de recoger algunos, sumándolos a canciones españolas del mismo tipo.

Desde 1561, ya vuelto a España —donde fue organista en León y docente de música en la Universidad de Salamanca— se consagró a esa recopilación, que fue publicada en 1577 en Salamanca con el título de *De Musica libri septem*. Los cantos, recogidos de la tradición oral, podrían haber sido alterados o deformados, pero el examen de algunas de estas composiciones, presentes también en ciertos manuscritos del siglo XIV, demuestra que Salinas se guió por un admirable y atento escrúpulo filológico y restituyó los textos musicales a su lección más antigua y verdadera.

Algunos de esos cantos son de una clara belleza y representan de hecho las canciones populares europeas más antiguas cuya notación se conserva. Recordemos un canto de peregrinos muy sugestivo, “*Yo me iba, mi madre*”, conservado en el *Llibre Vermell*, y “*No me digays, madre*”, construido según el ritmo de una antigua danza portuguesa, la *folia*, el documento más antiguo del género, que tendrá luego gran éxito entre los siglos XVII y XVIII.

⁵ Se trata del mismo Salinas a quien Fray Luis de León dedicó su famosa *Oda*: El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música estremada, / por vuestra sabia mano gobernada. (N. del E.)

♦ La música antigua y medieval en España

Por fin es interesante recordar una melodía árabe, la más antigua que conozcamos, sobre las palabras “*Qalbi bi qalbi, qalbi ‘arabi*” (“Mi corazón, oh mi corazón, es el corazón de un árabe”), frecuentemente recordada por los escritores españoles y mencionada también por el ya citado arcipreste de Hita, Juan Ruiz.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2024