

## XIV. Laúdes y guitarras en las Cantigas de Santa María

John Griffiths



on los descendientes de aquellos laúdes, cítolas y guitarras resguardados en las páginas de las Cantigas de Santa María que desde la edad media han formado un hilo constante en la música española, igualmente en las tradiciones populares y cultas, siendo escuchadas desde las calles y tabernas hasta las cortes y las salas de concierto, en manos de ministriles, cortesanos, campesinos, aficionados, y músicos profesionales hasta los grandes artistas de nuestro tiempo. Más conforme con un uso popular y corriente que uno preciso y científico, preferiría al principio denominar grupo "laúd-guitarra" a esos cordófonos que entre sí comparten el dulce sonido de la cuerda pulsada y que desde la época del rey sabio han gozado de un uso continuo y de un lugar privilegiado en la cultura ibérica.

Los instrumentos del grupo laúd-guitarra que se encuentran representados en los manuscritos de las Cantigas de Santa María son, sin duda, los más importantes ejemplos españoles del siglo XIII. En los dos manuscritos iluminados, B.I.2 (=E1) y T.I.1 (=E2) de la biblioteca de El Escorial, hay un total de 19 figuras tocando instrumentos del grupo laúd-guitarra. Quince de ellas se encuentran en nueve de las miniaturas del manuscrito E1 que encabezan a las cantigas de loor, cada décima en el manuscrito, y están representadas junto a otro instrumento del mismo tipo en la misma ilustración, o en pareja con otro instrumento de otra familia, en su mayoría de arco. Las restantes cuatro figuras aparecen dentro de ilustraciones de escenas más o menos realistas, principalmente cortesanas.

Para el estudio de estos cordófonos de punteo y mango que constituyen uno de los grupos principales entre las miniaturas que adornan las Cantigas de Santa María, son varias las preguntas que nos podemos plantear en el momento de enfocar nuestra investigación: su descripción y clasificación, su relación con otras fuentes iconográficas, literarias y teóricas de la época, sus orígenes, su uso en la edad media, y su relación con la interpretación de la música de las mismas Cantigas. Mucho se ha escrito en los últimos tiempos de estos instrumentos, y sobre todo con un enfoque clasificador. Algunos de los trabajos han aportado nuevos datos para ampliar nuestro conocimiento, mientras otros han intentado rectificar equivocaciones existentes en la literatura musicológica, aclarando algunos de los problemas de terminología organológica cuyos enigmas han producido cierta confusión a lo largo del estudio de la música tardío-medieval. Cada investigador que se detiene en estos instrumentos de las Cantigas tiene delante de sí las mismas miniaturas y los mismos datos iconográficos y literarios. En las últimas décadas no se ha encontrado ninguna nueva fuente contemporánea española para cambiar las bases fundamentales de juicio, aunque las aportaciones de Laurence Wright<sup>1</sup> y Christopher Page,<sup>2</sup> a pesar de su enfoque francés, han clarificado cuestiones importantes para el estudio del instrumental alfonso, como ha indicado Juan José Rey en más de una ocasión.<sup>3</sup> También los estudios de M<sup>a</sup> Carmen Gómez, J. Ballester i Gibert y F. Luengo entre otros han profundizado nuestro

<sup>1</sup> Lawrence Wright, "The Medieval Gittern and Cithole" (1977).

<sup>2</sup> Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages* (1987).

<sup>3</sup> J.J. Rey, "La Guitarra en la Baja Edad Media" (1991) y "Les instruments de musique de l'Espagne médiévale" (1985).





Códice EI, Cantiga 10, fol.59v.

conocimiento de la organología anterior y posterior a la época de Alfonso X.<sup>4</sup>

Sin embargo, cada investigador se acerca a los instrumentos desde su propio punto de vista y les percibe, hasta cierto punto, de una manera distinta. Por esta razón, la agrupación y clasificación aquí propuesta difiere en sus detalles de las otras publicadas, lo cual no quiere decir que sea más adecuada o correcta, sino que la orientación de su enfoque es distinta. Mientras la clasificación de Alvarez, por ejemplo, divide los instrumentos guitarra-laúd en siete grupos debido a ciertos detalles de construcción o forma que les separa,<sup>5</sup> aquí hemos optado por catalogar los instrumentos en tres grupos con el fin de intentar relacionar los instrumentos basado en lo que tienen en común, luego dividiéndolos en otras subcategorías cuando sea necesario:

1. Laúdes, de tabla armónica redondeada, mango corto y clavijero doblado del cual hay dos modelos: grande (laúd) y pequeño (guitarra)

2. Cítolas, de tabla armónica quizás de piel y con mango corto, posiblemente de dos modelos: uno de aros incurvados y clavijero plano, el otro de forma ovalada y clavijero en forma de hoz

3. Instrumentos no identificados con tabla armónica ovalada, mango largo y clavijero redondo

Al mismo tiempo que se propone cualquier clasificación organológica, hay que tener en cuenta sus limitaciones y reconocer que puede ser demasiado estrecha o exclusiva. Aunque estemos tan acostumbrados a clasificar los instrumentos por el sistema de Hornbostel-Sachs hasta el punto de que nos parezca "natural", la clasificación de los guitarras-laúd de las Cantigas según este sistema corre el riesgo de ser artificial por la exclusión de otros factores que provienen de otras familias de instrumentos y con el resultado de desviar nuestra mirada de otras posibles relaciones.<sup>6</sup> Siendo de cuerda pulsada, los guitarra-laúd tienen una clara relación sonora con las arpas y los salterios que podría significar cierta semejanza de técnica instrumental o de uso, tanto de instrumento solista como de acompañante o participante en conjuntos más numerosos. Por otro lado, son instrumentos de mango, igual a las fídulas, vihuelas y los rabeles que se tocaban con arco. Algunas de las guitarras, los pequeños instrumentos de la familia del laúd, muestran rasgos muy parecidos a algunos de los instrumentos de arco. Hay que tener presente que en una época posterior, una en la cual abunda muchísima más información documental aunque sea dos siglos más tarde, las vihuelas de arco y de mano comenzaron su existencia siendo el mismo instrumento en algunas ocasiones frotado con un arco, en otros momentos punteado con una púa.<sup>7</sup> No hay porqué descartar semejante fenómeno en el caso de algunos de los cordófonos representados en las Cantigas.

#### Nomenclatura y descripción

Acoplar palabra con imagen es la metodología fundamental y preliminar para el estudio de los instrumentos medievales. En palabras de Laurence Wright nos acercamos a los instrumentos "primero examinando las palabras, luego acoplándolas al

<sup>4</sup> M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané, *La Música en la Casa Real catalano-aragonesa* (1978); Jordi Ballester i Gibert, "Retablos marianos tardomedievales" (1990); Francisco Luengo, "Los instrumentos del Pórtico" (1988).

<sup>5</sup> Rosario Alvarez, "Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos" (1987)

<sup>6</sup> Erich Hornbostel y Curt Sachs, "Classifications of Musical Instruments" (1950/1961). Varios modelos alternativos están explicados por Margaret Kartomi en *On concepts and classifications of musical instruments* (1991).

<sup>7</sup> Ian Woodfield, en *The Early History of the Viol* (1984), ha mostrado éste ser el caso en el siglo XV respecto a las vihuelas de arco y de mano renacentistas.



objeto".<sup>8</sup> Si existiera entre las fuentes en castellano alguna que proporcionara nombres de instrumentos claramente asociados con representaciones gráficas de ellos, no sería un proceso tan complicado y problemático. No obstante, a través de algunos ya famosos versos de la poesía castellana se han encontrado algunos de los vocablos que parecen coincidir con las miniaturas en las Cantigas. Algunas de las ascripciones son bastante claras e inequívocas, de otros instrumentos de las Cantigas todavía falta la identificación. La dificultad viene, en primer lugar, de la imprecisión de las referencias que simplemente nombran a los instrumentos sin añadir calificativos suficientes para permitir su identificación y, en segundo lugar, debido a las identificaciones erróneas hechas por otros musicólogos de este siglo y que han llegado a tener cierta aceptación. Ambos casos lo convierten en un terreno difícil de trazar.

Hay que tener en cuenta que la época de las Cantigas de Santa María es un período en que no sólo los instrumentos se iban desarrollando rápidamente, sino también la cultura musical de la sociedad que los utilizaba. En el siglo XIII se ve en la literatura, como ha indicado Page, la aparición de muchos términos nuevos para denominar a los instrumentos.<sup>9</sup> En castellano, estos vocablos son tanto de origen griego-latín como del árabe. Es otro factor que dificulta el trabajo. La conciencia de esta evolución lingüística debe precaver al investigador y obligarle a limitarse a términos más o menos contemporáneos a los documentos iconográficos de su estudio. Del empleo de palabras sacadas de otras fuentes anteriores o posteriores, sobre todo términos renacentistas, han nacido algunas equivocaciones que han prevalecido hasta hace muy poco tiempo. Las aportaciones de investigadores durante los últimos veinte años han comprobado la eficacia de una metodología tanto sistemática como consciente de su contexto histórico-cultural.

Del grupo de instrumentos laúd-guitarra, figuran varias referencias en la literatura española medieval. La más antigua es el anónimo Libro de Alexandre (mediados del siglo XIII) que, en la copla 1545, cita la cítola y la guitarra, también mencionados en las coplas 407-410 del Poema de Alfonso XI (1348) que relata la coronación del nuevo monarca. Son los famosos versos de Juan

Ruiz en el Libro de Buen Amor (ca 1330) los que aportan la lista más extensa de instrumentos pulsados conocidos hasta su día. En las coplas 1019 y 1213 se refiere a la cítola, en 1228-33 menciona la guitarra morisca, el laúd, la guitarra latina, la vihuela de péñola, la baldosa y bandurria, y en la lista de instrumentos que el "Aravigo no quiere" (coplas 1516-17) menciona la guitarra sin ningún epíteto, y la cítola y bandurria de nuevo.

En total, son ocho los términos que se encuentran, de los cuales son el laúd, la cítola y la guitarra los que presentan menos problemas de asociación. No hay concordancia entre los organógrafos actuales en la distinción entre las guitarras llamadas latina y morisca, y más difíciles aún son las identificaciones de la vihuela de péñola, baldosa y bandurria.

### Laúd

El laúd es el instrumento de las Cantigas que presenta menos problemas de identificación. Es un instrumento de larga historia en el mundo árabe,<sup>10</sup> que entra en Al-Andalus por lo menos con la llegada a Córdoba del famoso músico árabe Ziryab en el año 822, y es adoptado por la cultura occidental precisamente en la época de las Cantigas. Desde ese momento goza de una predilección y trascendencia continúa hasta que comienza su declive en el siglo XVII. Existe una iconografía paralela de laúdes en toda Europa a partir de finales del s. XIII, y parece ser suficiente el calificativo de Juan Ruiz que describe un "corpudo laúd" en el Libro de Buen Amor (copla 1228) para confirmar que se habla del mismo instrumento con tapa redondeada y caja abombada del cual encontramos cuatro ejemplos en las Cantigas. (figs. 5, 11, 12) Tienen los instrumentos un puente ancho con cinco órdenes de cuerdas, cuatro dobles y una sencilla, y tienen múltiples agujeros de sonido en forma de M y rosetones.

Entre los varios ejemplares que se encuentran en las Cantigas de Santa María, el laúd grande representado al principio de Cantiga 170 del manuscrito El merece atención especial ya que ha sido sometido a un detenido estudio por Carlos Paniagua y reconstruido por el mismo constructor.<sup>11</sup> Sus conclusiones ofrecen datos muy importantes no solo respecto al propio instrumento, sino también a la relación entre este instrumento y otros

<sup>8</sup> Wright, "The Medieval Gittern and Citole", 25.

<sup>9</sup> Page, *Voices and Instruments*, 55.

<sup>10</sup> Poulton, "The Early history of the Lute" (1987-88).

<sup>11</sup> Paniagua. "El gran laúd de las Cantigas de Santa María. Análisis iconográfico" (1996)





Códice EI, Cantiga 20, fol.46v.

laudes de los ámbitos árabes y cristianos y, de importantísimo significado, la exactitud matemática y pormenor con los cuales el miniaturista ha dibujado el instrumento. Todas las indicaciones se prestan hacia la conclusión de que se trata, sin lugar a duda, de una miniatura copiada de instrumento veraz. Se encuentra un instrumento basado en principios matemáticos y acústicos, y dibujado con completa fidelidad a estos principios. Según sus cálculos del tamaño del instrumento, que por necesidad admite una cierta flexibilidad dado la inexactitud proporcional con la cual está representado el tañedor, la caja del instrumento debe tener un largo entre 83 y 115 cm, un ancho entre 32 y 44 cm, con una longitud de cuerda vibrante entre 76 y 105 cm. Además, la forma de la tapa es de un elipse matemáticamente perfecto cuyos dos focos se encuentran en el centro del puente y en el centro del rosetón superior. Acústicamente, esto produce el reflejo perfecto de las vibraciones de la tapa y del sonido hacia la boca del instrumento. Además, el mango es de un largo exactamente igual al elipse, rasgo excepcional en la teoría árabe del laúd refle-

jado en la iconografía del instrumento, que el mango debe ser un tercio de la longitud total del instrumento. El estudio de Paniagua apunta varias otras novedades respecto a este instrumento, una de las primeras representaciones occidentales del laúd, que pueden indicar algunos de los cambios al diseño del clásico laúd árabe implementados en Europa, posiblemente en una ciudad como Sevilla, ya conocida como centro de artesanía instrumental. Este estudio ha logrado ampliar nuestro aprecio de las miniaturas de las Cantigas, aportando por primera vez un análisis que crea la conexión que faltaba entre los instrumentos representados en las miniaturas y los instrumentos reales que se tocaban en el ámbito de Alfonso X.

### Guitarra

En la baja edad media se entendía por guitarra un segundo miembro de la familia del laúd que tiene las mismas características de tabla y caja, pero en diminutivo. Este instrumento se encuentra en las Cantigas en la miniatura que precede a la Cantiga 90 del manuscrito (fig. 6) donde dos músicos están sentados, uno tocando mientras el otro afina. Su nomenclatura ha sido problemática aunque resuelta desde la publicación del artículo clave de Laurence Wright en que establece la relación entre los vocablos *quinterne* y *guiterne* en francés, *gyterne* inglés, *quintern(e)* alemán, *chitarra* italiano y *guitarra* castellano alrededor de 1300 y los relaciona con ilustraciones contemporáneas que les nombran. Por la claridad de su investigación, se deduce que las atribuciones anteriores a este instrumento como *cítola*, *mandora*, o *bandurria* se debían al empleo de los términos según su significado renacentista o posterior. A favor de esta clarificación de nomenclatura, se debe citar también el catálogo de retablos marianos tardomedievales aragoneses de Ballester i Gibert en que llama la atención al término *llaüt guitarrenc* encontrado en documentos de la corona aragonesa.<sup>12</sup> Subraya la conexión entre el término *guitarra* y la forma redondeada y abombada del laúd. Ballester supone que este instrumento es la misma guitarra castellana aunque J. J. Rey ha propuesto que se refiere a un instrumento aragonés de uso posterior a las Cantigas y de tamaño intermedio entre laúd y guitarra.<sup>13</sup>

Debido seguramente a su mínima anchura, aproximadamente unos quince centímetros, la tapa

<sup>12</sup> Ballester i Gibert, "Retablos marianos tardomedievales", 125.

<sup>13</sup> Rey, "La Guitarra en la Baja Edad Media", 53.



de las guitarras en las Cantigas se extiende hasta al final del mango, hasta su clavijero en forma de hoz. Aunque no lo muestre la miniatura, se insinúa la forma abombada comprobada en otras fuentes con caja y mango tallado de la misma pieza de madera. Su cavidad de sonido se debía extender a lo largo de su cuerpo alargado, y la posición alta de uno de sus agujeros sonoros supone que también era vacío debajo de su tabla-diapasón. El instrumento que más se aproxima a la guitarra en las Cantigas es el rabel: aunque un poco más pequeño, comparte una forma y, probablemente, una construcción parecida. La diferencia principal reside en el modo de tocar, el rabel siendo frotado con un arco.

En el mismo estudio, Ballester, curiosamente y sin explicación, adopta el término guitarra morisca, acuñado por el Arcipreste de Hita en la copla 1228 del Libro de Buen Amor para denominar a lo que simplemente se conoce como guitarra. El poeta emplea tres términos distintos: guitarra - sin ningún calificativo, guitarra morisca y guitarra latina. Se ha supuesto que guitarra es el instrumento que acabamos de describir, que se entiende guitarra latina cuando se habla simplemente de guitarra, y que guitarra morisca debe referirse a otro instrumento cuya identidad no se ha podido establecer por falta de otros datos complementarios. El poema mismo nos dirige a esa conclusión ya que el poeta menciona la guitarra (sin calificativo) entre los instrumentos que no sirven para la música árabe.<sup>14</sup> La única justificación que encuentro para sostener el uso de Ballester del apelativo morisca es para subrayar el origen árabe de la familia del laúd. El único indicio que da Juan Ruiz sobre la naturaleza del instrumento es por la manera en que lo describe: Allí sale gritando la guitarra morisca / de la bozes aguda e de los puntos arisca.<sup>15</sup> Por esta copla se entiende que la guitarra morisca debe tener un volumen de sonido alto, suficiente para "salir" de su entorno, y poseer cualidades de sonido "agudo" y "arisco". Todos estas palabras sugieren un instrumento de sonido fuerte y brusco, de sonido agudo para tocar "puntos", término que puede referirse a las notas individuales (encima punteadas), o pasajes de danzas, ya que ambos se llamaban punctum. Es una cuestión que hasta ahora no tiene respuesta: ¿cuál será el instrumento de las Cantigas que muestre estas características y que pueda tener relación con la igualmente enigmática guitarra sarracénica que



*Códice EI, Cantiga 50, fol.54v.*

menciona Johannes de Grocheio alrededor de 1300 y la ilusiva guitarra serranista de que se habla en el Poema de Alfonso XI? No hay evidencia, repito, para hacer ninguna atribución pero, intuitivamente, si tuviera que elegir un instrumento de estas características, sería de mango largo y caja pequeña como los de las Cantigas 120,130 y 140 ( figs. 7, 8, 9).

#### *Cítola*

El instrumento que figura cuatro veces en las Cantigas (figs. 1, 2, 3, 10) y que se parece, más que ninguno, al instrumento que desde el renacimiento hemos llamado guitarra, se conocía por cítola durante la baja edad media, según la hipótesis de Wright. La palabra se encuentra en varias fuentes castellanas, incluyendo tres músicos de cítola, Lopo, Lourenço y "Cítola" citados por Menéndez Pidal que florecían entre 1252 y 1284,<sup>16</sup> en el Libro de Buen Amor y el Poema de Alfonso XI, entre otros.

<sup>14</sup> Copla 1516

<sup>15</sup> Copla 1228, vv 1-2.

<sup>16</sup> *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid,1924), 98; citado por Wright.





Códice E1, Cantiga 90, fol.104v.

Es un instrumento de aros ligeramente incurvados, redondeados en su parte inferior, y formando puntas en la parte superior. Su diapason, que está fijado al mástil, se extiende por encima de la tapa armónica unos centímetros, y por el otro extremo parece ser rematado con un clavijero parcialmente en forma de hoz. En cada miniatura la tapa armónica muestra un rosetón muy marcado así como varios agujeros pequeños de sonido por distintas partes de su superficie. Todos los ejemplos muestran orlas curiosas al borde de sus tapas, representadas como una serie de puntos o como algún tipo de cinta ancha que parece pegada a la tapa. Es posible que estos detalles figurativos representen la manera de fijar una tapa de piel o pergamino al instrumento, siendo los puntos las perforaciones o de sonido o para coserlo o clavarlo a su caja.<sup>17</sup> Es parecido a lo que sugiere S. Jensen en su estudio comparativo de los "laúdes", posibles

antecesores de la cítola, tallados un siglo anterior en el Pórtico de la Gloria compostelano.<sup>18</sup> Quizá el ancho borde de la cítola a mano izquierda en la miniatura de Cantiga 150 (fig. 10) muestre otra manera de fijar, y no sólo adornar, la tapa. Es muy parecida esta cítola a otra representada en el Libro de Ajedrez de Alfonso X.<sup>19</sup> Esta idea de una tapa de piel coincide con otras características de la cítola: la extensión del diapason sobre la tapa, las cuerdas atadas al final del instrumento en vez de en el puente (aunque solamente está visible este detalle en pocas de ellas), y un rosetón en el instrumento de la Cantiga 10 que parece estar hecho de otro material. Al mismo tiempo hay que decir que no considero esta propuesta indiscutible, sino una hipótesis plausible. No descartaría, sobre todo en las miniaturas correspondientes a las Cantigas E1, n° 150 y E2, n° 1, que fueran de madera las tapas de esas cítolas. Son de cuatro o cinco cuerdas, y es el único de los cordófonos en los manuscritos alfonsinos que lleva trastes.

#### Los instrumentos de caja ovalada

Falta documentación suficiente para identificar a los otros laúd-guitarras que aparecen en las Cantigas. Lo que tienen en común los componentes de este grupo es la forma ovalada de sus cajas sonoras. Es inexplicable por qué aparecen estos instrumentos en tan pocos documentos iconográficos medievales, pero lleva a creer que eran instrumentos de origen árabe que no lograron aceptación occidental, ni fueron adoptados en su forma original ni transformados.<sup>20</sup> Tienen algunos una semejanza a varios de los instrumentos de arco en las Cantigas que tampoco han tenido un extendido uso o evolución en la historia occidental. Sin embargo, estos mismos instrumentos punteados se parecen a otros que se han conocido en el Oriente Próximo desde los comienzos de la historia hasta hoy.<sup>21</sup> Los instrumentos nombrados en la literatura y que no están asignados hasta ahora a ninguno de los otros laúd-guitarras son las guitarras morisca, serranista o sarracénica, la vihuela de péñola (o de péndola), la baldosa y la bandurria. Entre los detalles que pueden tener importancia está la pervivencia de

<sup>17</sup> Esta hipótesis fue propuesta por Juan José Rey en una conferencia leída en el curso "Manuel de Falla" del Festival de Granada en el verano de 1987, y que no ha parecido en ninguna publicación suya de que tengo noticia.

<sup>18</sup> Jensen, "Reconstrucción de los instrumentos", 148-151.

<sup>19</sup> Alvarez, "Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos", 69.

<sup>20</sup> Alvarez, "Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos", 79-80, a base del estudio exhaustivo que ha realizado, hace referencia a otros ejemplos en la Catedral de Burgos, en Pamplona, Lérida y en un libro de horas en Zaragoza.

<sup>21</sup> Ver Nickel, *Beitrag zur Geschichte der Gitarre*, que presenta muchos ejemplos.



estos instrumentos en el Oriente Próximo,<sup>22</sup> y el hecho de que el único moro que está representado en las miniaturas musicales de las Cantigas aparezca en la que corresponde a la Cantiga 130 (fig. 8), tocando uno de estos instrumentos ovalados. Esta observación, junto a la impresión que da el Arcipreste de su sonido, me inclina a repetir la propuesta anterior que no sería imposible que uno de estos instrumentos fuera la guitarra morisca o serranista.

El primero de ellos es el instrumento que figura en la miniatura del manuscrito *El encabezando* a la Cantiga 20. (fig. 4) Es un instrumento de caja ovalada, sin agujeros sonoros visibles, con clavijero en forma de hoz rematado en cabeza tallada de algún animal. Varias de sus características sugieren un posible parentesco con la cítola: los puntos dibujados por el borde de la caja, y la extensión del diapasón encima de la tapa cerca de su juntura con la caja, ambas indicando una posible semejanza entre el material y la construcción de sus tapas. Es notable que el instrumento figure en compañía de una vihuela de arco, igual a la cítola que aparece en la miniatura anterior del manuscrito. Es plenamente obvio que el miniaturista ha copiado cuidadosamente esta miniatura anterior, cambiando poco más que que el instrumento pulsado e invirtiendo los colores de sus atavíos. En términos visuales, por lo menos, el pintor identificaba este instrumento sin nombre con la cítola. Es posible que este instrumento sea una variante ovalada, sin trastes, de la cítola.

Muy parecido a este instrumento es el que figura junto a una cítola en la miniatura correspondiendo a la Cantiga 150 del mismo manuscrito (fig. 10). Se distingue éste del anterior por tener cinco cuerdas en vez de tres, un mango un poco más largo, posiblemente debido a licencia artística, y por la falta de la extensión del diapasón encima de la tapa. También se podría relacionar este instrumento con la cítola, aunque igualmente sus rasgos muestran cierta semejanza a los otros que quedan por mencionar, los que figuran en las miniaturas de las Cantigas 120, 130 y 140. Los dos que acabamos de comentar, los de las Cantigas 20 y 150, quizás representan instrumentos que eran, como concluye Alvarez, nuevos híbridos del siglo XIII, y que nunca llegaron a tener una aceptación más extensa. La falta de referencias a estos instrumentos en otras fuentes nos obliga a esa conclusión.

Los laúd-guitarras que forman la serie de Cantigas 120, 130 y 140 (figs. 7, 8, 9) se distinguen entre sí por pequeñas diferencias, pero se identifican como grupo por sus cajas parecidas, sus clavijeros redondos con clavijas verticales, y el hecho de que son los únicos instrumentos verdaderamente de mango largo. Puesto que se encuentran estos instrumentos en tres miniaturas consecutivas, se podría preguntar si no sería la intención del artista del manuscrito representar los componentes de una familia de instrumentos como los que todavía existen en varias regiones del Oriente Próximo. Cada uno de los tres modelos posee agujeros o rosetas distintos y un distinto número de cuerdas. Mientras los de la Cantiga 130 tienen dos cuerdas atadas directamente al final del instrumento, los de las otras miniaturas tienen un cordal a que atar las cuerdas entre el puente y la base. En los instrumentos de la Cantiga 140 se ve tres cuerdas, y los de la Cantiga 120 son de cuatro órdenes. Lo que no parece tener fundamento sólido es la propuesta, aunque tentativa, de Alvarez que el instrumento mayor sea la baldosa y el de tamaño medio la vihuela de péñola, ambas atribuciones careciendo de suficiente justificación documental.

#### *Otras cuestiones*

Aparte de la nomenclatura y descripción organológica de las la miniaturas de las Cantigas de Santa María, les rodean otras cuestiones relacionadas con la práctica de interpretación y la iconografía musical. Hasta cierto punto estos dos temas están interrelacionados. La iconografía trata no solamente de la producción de artefactos sino también de su interpretación. Abarca la historia de la producción de los manuscritos, las técnicas, prácticas y costumbres de los artistas que les producían. Aparte de su valor intrínseco, es éste el escrutinio riguroso que se lleva a saber si el artefacto es organológicamente fiable, y hasta qué punto una obra sirve como documento de la práctica musical. De nuevo hay que citar a Rosario Alvarez que es el único investigador que se preocupado de este aspecto. Son muchas las obras de arte en que la representación de la música es más simbólica o figurativa y tienen poco que ver con la práctica musical de su época. Alvarez concluye, respecto al

<sup>22</sup> Desde el antiguo modelo de bouzouki griego del siglo XIX (ver Baines, *European and American Musical Instruments*, lám 221) que siguen construyendo en el zona de Thessalonika, hasta la tambura turca (ver Nickel, *Beitrag zur Geschichte der Gitarre*, lámina 7), el saz, y variantes de otros nombres.





Códice EI, Cantiga 120, fol.125v.

manuscrito EI, que “la verdadera intención de los realizadores plásticos de este códice era mostrar una gran variedad de instrumentos, que participaran en las alabanzas a María vertidas en los textos, subrayando su contenido por medio de la visualización de la música. Al mismo tiempo, se deja traslucir un deseo de universalizar el culto mariano, de modo que en él participen todos los instrumentos, sea cual fuere su ámbito social o cultural”.<sup>23</sup> Con referencia a la primera frase de esta cita, los instrumentos y retratos del manuscrito EI estaban concebidos con el mismo fin de representar a lo largo del manuscrito una enumeración de todo el instrumental de la época. Coincide esta idea con el empeño enciclopedista de Alfonso X, y con la tradición escolástica de enumeración corriente en la edad media expuesto ya por D. Devoto hace varios años.<sup>24</sup> Del mismo modo que los poetas del Poema de Alexandre, el Libro de Buen Amor y el Poema

de Alfonso XI incluyeron listas de instrumentos en vez de citas aisladas, se encuentra su paralelo visual en estas miniaturas. Alvarez también trae al estudio de la organología alfonsina la interrelación entre el artefacto y su producción, elemento que ha estado desgraciadamente ausente en muchos estudios anteriores. Entran en el tema los distintos rasgos estilísticos de los siete pintores de las miniaturas en el manuscrito EI, y empezamos a entender las sutilezas entre uno y el otro, sus gustos y habilidades distintas. Propone que las diferencias entre distintas representaciones del mismo instrumento se pueden atribuir, hasta cierto punto, a la individualidad y fantasía de cada pintor.

Siendo consciente del elemento iconográfico, hay que considerar como segunda cuestión lo que se puede referir a la técnica instrumental de los laúd-guitarra, sobre todo la pulsación de sus cuerdas. Una de las observaciones fundamentales en cuanto a los laudistas y guitarristas en las Cantigas es que la posición de la mano derecha de los quince tañedores que están representados en el acto de tocar es casi idéntica. (Los demás están todos en postura de afinar sus instrumentos.) Las pequeñas diferencias de posición de la mano no parecen ser significativas y no se debe confundir con las diferencias de técnica entre cada instrumento o músico. No obstante, mientras algunos de estos músicos puntean con el plectro habitual de la edad media, otros dan la impresión de que están pulsando con la mano.<sup>25</sup> Es curioso ya que en casi toda la iconografía medieval esos instrumentos suelen verse punteados con una púa normalmente de pluma o hueso. Aquí, las miniaturas de las Cantigas nos presentan una situación contraria a lo que es normalmente aceptado en cuanto a la técnica del punteo. Aunque hay mucho a favor de la tesis general de Alvarez que “no hay, pues, que considerar a las miniaturas como un testimonio fidelísimo, sino como una aproximación a la realidad”,<sup>26</sup> como base para justificar ésta y muchas otras discrepancias en las miniaturas, sería sorprendente que fuera, en este caso, por falta de precisión o de observación artística. El caso que pone el problema más en relieve es la misma miniatura que encabeza la Cantiga 120 del manuscrito EI (fig. 7), en que uno de los músicos, con

<sup>23</sup> Alvarez, “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos”, 95.

<sup>24</sup> Devoto, Daniel. “La enumeración de instrumentos” (1958-61).

<sup>25</sup> No puedo decir exactamente cuantos están tocando con o sin plectro debido a que, estando a gran distancia de los manuscritos, estoy limitado a consultar reproducciones fotográficas de las miniaturas de una calidad insuficiente para distinguir todos los detalles. Parece que hay, por lo menos, nueve tocando con plectro y un mínimo de cuatro pulsando con la mano.

<sup>26</sup> Alvarez, “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos”, 91. En el mismo pasaje cita algunas de las discrepancias típicas de estas miniaturas como, por ejemplo, desacuerdo entre el número de cuerdas y clavijas en algunos instrumentos.



turbante y cara de musulmán, toca con plectro mientras su compañero rubio pulsa con los dedos un instrumento casi idéntico, en la misma postura, con casi una idéntica posición de mano derecha, y una mirada que insinúa que está intentando imitar si no seguir al músico árabe. En este ejemplo, es difícil aceptar que el artista se equivocó en el detalle de técnica de pulsación. De toda esta evidencia se puede concluir de que normalmente se solían tocar con plectro pero no era desconocido el punteo con los dedos. En caso de que esta tesis fuera confirmada en futuros estudios, sería necesario ajustar la teoría vigente del desarrollo de la técnica punteada en que se considera que el cambio a pulsar directamente con los dedos es parte de la revolución técnica del período inmediatamente anterior a 1500, musicalmente relacionado con la imitación como recurso principal de la construcción polifónica, y producto del fenómeno sociológico del individualismo renacentista y el auge del instrumentista solista. No me resultaría sorprendente que tocaran músicos en el siglo XIII con la mano en ciertas ocasiones, para producir efectos tímbricos específicos o texturas especiales como, por ejemplo, tocar con el pulgar un bordón mientras puntea una melodía con los dedos. El sonido de los bordones en la música de la época debe haber sido corriente en algunos de los instrumentos frotados, tanto en el organistrum como en la vihuela (vielle, fídula).<sup>27</sup> Otra posibilidad hubiera sido puntear simultáneamente o en rápida alternancia con el plectro y los dedos, manteniendo el plectro entre pulgar e índice mientras medio y/o anular pulsaban otras cuerdas, efectivamente creando un tipo de contrapunto o acompañamiento. Esas técnicas en los laúdes-guitarras no son difíciles, no perjudican el volumen de sonido, sobre todo en instrumentos con una construcción ligera de la tapa, ni dañan los dedos siendo normalmente de tripa las cuerdas.<sup>28</sup>

Sin embargo, y con toda conciencia musicológica, hay que insistir que estas últimas observaciones van en contra de la gran mayoría de evidencia iconográfica, pero no caen fuera de los recursos de los instrumentos en cuestión. Muestran la tensión, interesantísima, que existe entre la musicología y la práctica musical. Aquí, precisamente, se llega al borde del conocimiento histórico de la técnica instrumental. En este momento, cualquier autor que



Códice EI, Cantiga 150, fol. 135v.

tuviese cierta experiencia práctica de la reconstrucción de música medieval reflexionaría si debiera recurrir a ésta o limitarse simplemente a lo musicológicamente comprobado. Es el punto en que la única posibilidad de ensanchar el conocimiento es a través de la intuición, pero con conciencia científica de no confundir ni reemplazar datos concretos con fantasía. Como intérprete de la música medieval, me han surgido muchas ideas intuitivas, incluso las que acabo de proponer, nacidas de la pura fantasía idiomática en los laúdes y guitarras de las Cantigas. Es una situación conflictiva en la que he propuesto a un problema específico una posible explicación que no tiene fundamento científico. La obligación no es de autojustificarse sino de estimular los procesos de pensamiento, reconociendo que entre una musicología creativa y otra cuidadosa o temerosa existe un abismo peligroso. Entran cuatro elementos en juego: la interpretación iconográfica, la observación, la tradición heredada y la intuición musical. Si analizamos de nuevo el caso que acaba-

<sup>27</sup> La rueda del organistrum tenía contacto continuo con todas las cuerdas y, en el caso de la vihuela, la mayoría de las representaciones hasta finales del siglo XIII y principios del siguiente muestran una forma oval que, junto un puente plano, no permite el arco frotar cuerdas individuales.

<sup>28</sup> Page, *Voces and Instruments*, 219, indica que las cuerdas metálicas y de seda fueron introducidas durante el siglo XIII, aunque no ha encontrado evidencia ninguna de su uso en instrumentos punteados con mango. Rey, (1991) 54, cita no obstante que la cítola alfonsina tenía cuerdas de metal. Ignoro la fuente de su información.





*Códice El, Cantiga 140, fol.140v.*

mos de estudiar, en primer lugar, reconocimos que había dos alternativas: una, que el pintor estaba equivocado, la otra, que no. La cuestión era la veracidad y precisión de las miniaturas en reflejar la realidad de su tiempo. Negar la veracidad artística, basándonos en el conocimiento íntimo de la fuente documental y su creación según la tradición heredada, lleva al investigador a un juicio cuya lógica se puede expresar por un silogismo clásico: hay muchos errores de detalles en las miniaturas de las Cantigas; hay acuerdo general en la plástica contemporánea para sostener el uso del plectro y, por consiguiente, las miniaturas de las Cantigas son erróneas representando músicos sin plectro. Aceptar la veracidad produce una problemática distinta y obliga a una respuesta distinta, necesariamente más creativa. En la ausencia de información histórica o documental, ¿Cuál será la explicación más adecuada? Aquí tenemos que reunir y sumar todo nuestro conocimiento y experiencia. La intuición obliga y la razón obedece. En este caso, es la unión de distintos elementos, incluso el conocimiento de los instrumentos y la experiencia de tocarlos, conocimiento del uso de instrumentos

parecidos en otras culturas y regiones geográficas, todo moderado por el conocimiento histórico de la música. El peligro se evita cuando no se confunden los datos concretos ni entre sí ni con la hipótesis, y se intenta someter cualquier tesis o interpretación nueva a las mismas pruebas que los otros hechos y datos. En un terreno como el de las Cantigas de Santa María donde la investigación reciente ha padecido del temor de enfrentar las teorías vigentes sin tener alternativas completamente elaboradas, o de no meterse en disparates donde el hastío de nuestros antecesores les llevaba hacia el error, corremos el riesgo de una musicología estancada y poco creativa. El aparente conflicto entre teoría y práctica es capaz de servir como piedra de toque para encontrar nuevas pistas.

La observación inicial de este desvío era simplemente que todos los músicos representados en las miniaturas en el acto de tocar comparten la misma posición de mano derecha, es decir, dejando a un lado el problema del plectro, tocan todos los instrumentos con la misma técnica o una técnica muy parecida. La misma observación es válida para la mano izquierda: hay una total compatibilidad de técnica entre los músicos de los distintos cordófonos punteados en cuanto a la manera de poner los dedos en el diapasón. No existe, hasta un siglo después, documentación referente al empleo de ministriles, pero afirma que cuando tocaban más de un solo instrumento era normalmente del mismo tipo. Refiriéndose a la música y los músicos en Aragón, resume M<sup>a</sup> Carmen Gómez que "todo ministril del siglo XIV estaba, por lo menos en lo que yo sé, especializado en dos instrumentos y esos dos instrumentos siempre eran semejantes, es decir, si uno tocaba un instrumento de cuerda, los dos instrumentos en que estaba especializado eran de cuerda".<sup>29</sup> El significado de esta observación para los instrumentos punteados de las Cantigas nos permite suponer que un mismo tañedor de cualquiera de estos instrumentos debe haber podido tocar todos ellos. Una técnica instrumental común e intercambiable entre muchos instrumentos de forma distinta nos lleva a entender que la diferencia musical entre estos instrumentos no tenía que ser tan grande como la diferencia de su forma indica. Es una perspectiva significativa debido a la tendencia de los estudios organológicos de enfocarse en las diferencias entre los instrumentos a costa de su semejanza. Al mismo tiempo, no quisiera insinuar que esta semejanza técnica habría supuesto una uniformidad musical entre todos aquellos ins-

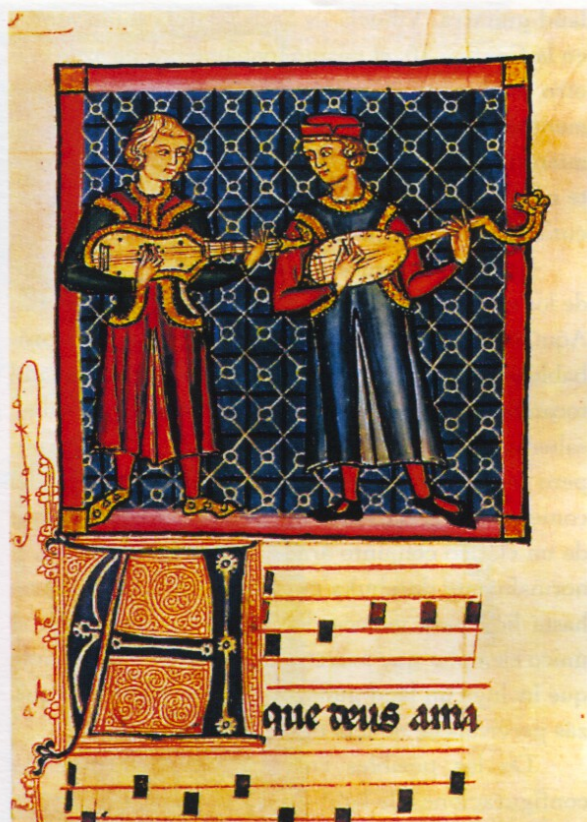
<sup>29</sup> M<sup>a</sup> C. Gómez, en el Coloquio que sigue al artículo de Alvarez, *Revista de Musicología* 10 (1987), 96.



trumentos. Las diferencias entre sus tamaños, acoraduras, registros, afinaciones, timbre —todo aquello que se refiere al carácter de su sonido— seguramente era reconocido por los propios músicos y empleado de forma en que, según sus criterios, era la más adecuada.

La tercera cuestión relacionada con las miniaturas de las Cantigas es su aportación a la práctica musical de la época. Devoto, al proponer enumeración como principio fundamental de las miniaturas del manuscrito *El*, dió fin a la idea romántica de que las miniaturas en su totalidad representasen la “gran orquesta medieval”. Ha quedado en su lugar una gran laguna en el conocimiento del empleo y la función de los instrumentos en el siglo XIII en general, y sobre todo su precisa relación con la música de las Cantigas cuyas páginas adornan. Aunque las Cantigas de Santa María sea la principal colección de música monódica medieval española, hasta el presente no se ha podido comprobar la manera en que se tocaban las mismas, aunque en ellas figure uno de los instrumentarios más ricos de todo el período medieval. De hecho, nuestro conocimiento es tan pequeño que es necesario plantear cuestiones más básicas aún, los problemas de los géneros y las formas musicales en que sonaban estos instrumentos, cómo se tocaban los instrumentos, cuáles eran los conjuntos habituales en la música medieval española, y cuál era la función de cada instrumento dentro de un conjunto.

A muchas de estas preguntas no hay y quizá nunca habrá respuestas, ni siquiera inferencias en algunos casos. Lo que sí podemos afirmar es la importancia que tienen los instrumentos laúd-guitarra en forma cuantitativa en el manuscrito, y que esa misma predilección se confirma en las distintas referencias literarias. Aunque se puede suponer que los instrumentos tenían una técnica suficientemente sofisticada para permitir su uso o como solistas o como acompañantes, lo que no podemos afirmar es que los instrumentos que figuran en las Cantigas se usaban para la interpretación de ellas. No hay ninguna alusión a que su presencia en los manuscritos tenga ese significado. En las miniaturas de los prólogos de ambos manuscritos ilustrados (figs. 1 y 2) vemos instrumentos en un contexto simbólico: el rey trovador rodeado por letrados, escribanos e instrumentistas, símbolos de la sabiduría, la poesía y la música. En toda probabilidad eran también testigos y cómplices en el acto de trovar, pero si pretenden ser retratos realistas, serán de dictar las Cantigas y no interpretarlas.



*Códice El, Cantiga 150, fol.147v.*

En las otras miniaturas de guitarras y laúdes en el manuscrito *El*, vemos los dos esquemas antes mencionados. En cuatro de ellas en que figuran dos músicos juntos con el mismo instrumento, uno toca mientras el otro afina o mira hacia el otro sin tocar. Los músicos se miran y proyectan la impresión de una situación de tertulia musical que más parece una representación simbólica de la interpretación que un intento de retratar una situación literal. Las restantes miniaturas del manuscrito parecen ser más relacionadas con la práctica musical. Tocan ambos músicos, y la combinación de instrumentos ajenos es tanto natural como reforzada por evidencia histórica, aunque sea posterior. En la miniatura correspondiente a las Cantigas 120 y 150, la pareja toca a la vez, primero en la configuración excepcional del moro y cristiano juntos, quizás representados con la intención de mostrar cómo los músicos cristianos aprendían de los moros de quienes habían adoptado los instrumentos. El otro caso es de distintos instrumentos de punteo juntos, la cítola y un instrumento ovalado sin nombre. Quizás, en este caso, el artista les trata de la misma manera que las miniaturas de las Cantigas 10, 20 y 170 donde la impresión es claramente de un dúo de instrumento de arco tocando junto a uno de los



laúd-guitarra. Vihuela de arco y cítola están juntos en la Cantiga 10, el mismo instrumento de arco con otro laúd-guitarra en el número 20, todos instrumentos identificados con la tradición cristiana, mientras la Cantiga 170 muestra un dúo típicamente moro de rabel y laúd en manos de músicos indiscutiblemente europeos.

La otra miniatura en que figura un laúd es uno de los rótulos de la Cantiga 100 en el manuscrito E2. Aquí, entre un coro de santos con aureola, poco probable como situación realista, encontramos a un laúd tocando en conjunto con otros instrumentos: rabel, salterio, cítara y uno de percusión, difícil de discernir, pero probablemente címbalos pequeños. A pesar del contexto poco realista, lo curioso es que se trata aquí de un clásico conjunto árabe de rabel, 'ud, qanun, y normalmente darabuka cuya existencia se mantiene hasta hoy para música de baile y canciones. Es el único ejemplar que muestra un conjunto más grande que incluye un láud-guitarra y la transposición, quizás pervivencia, de una típica agrupación árabe.

De las posibles correspondencias entre las configuraciones de laúd-guitarras en las Cantigas y la literatura, las varias referencias en castellano no aclaran mucho la situación. Presentan una imagen de los instrumentos como acompañamiento a un festejo, sin aportar detalles mucho más precisos. En el Libro de Alexandre, en "el pleyt de los juglares" que "era fiera riota" es la "cítola que más trota" y la "guitarra e viola que las cuerdas enbota".<sup>30</sup> Si no fuera por una referencia parecida a una "cítola trottera" en la copla 1213 del Libro de Buen Amor, habría llegado a la conclusión que no se debería atribuir o interpretar nada mencionado en Alexandre a nada fuera del contexto de la contienda, pero existe la tentación de asociar trotar con un posible tipo de baile del cual se conserva un solo ejemplar italiano con el nombre Trotto en un manuscrito recopilado un siglo más tarde.<sup>31</sup> De la misma manera que Alexandre, el Libro de Buen Amor presenta su listado de instrumentos dentro de un ambiente festivo, en el pasaje (coplas 1228-33) en que los "clérigos e legos e fraires e monjas e dueñas e joglares salieron a recibir a Don Amor". Las únicas referencias que hace a actividades identificables y generales están en el verso que se refiere a la vihuela de arco y sus "dulces devailadas", y más adelante en relación a otros instrumentos, a un "dulce sonete" y "chançones y motete". Sólo implí-

citamente se podría inferir que también participaran los laúd-guitarras en el acompañamiento, o de bailes o de varios géneros de música vocal.

Por falta de una cuantía más amplia de evidencia documental no podemos llegar más allá con el intento de delimitar el uso de los instrumentos de punteo y su relación con la interpretación de las Cantigas de Santa María. Podría especular que la configuración que encontramos en la miniatura de la Cantiga 100 de E2 fuese una de las posibilidades interpretativas: un grupo grande cantando la melodía acompañado por un conjunto de cuerda y percusión de origen árabe, quizás incluso en forma responsorial. Pero insisto que no existe ninguna documentación más para prestar apoyo a esta interpretación.

Esta falta de evidencia todavía nos inhibe a elaborar una tesis que tenga matices de la misma sutileza que la de Page en cuanto a la práctica instrumental y vocal en tierra francesa. Su estudio se basa sobre una diferenciación entre poesía de distinta altura social, la asociación de distintos géneros poéticos y musicales con distintas clases sociales, y un intento de relacionar los instrumentos con distintas prácticas directamente relacionables con los distintos géneros y clases. El punto de partida de la metodología de su libro fue una de las observaciones de van der Werf quien ha influido tanto nuestras bases conceptuales sobre muchos aspectos de la lírica medieval por poner en duda a priori los fundamentos de las metodologías y conclusiones tradicionalmente aceptadas. Cito aquí el mismo pasaje para poner en relieve las cuestiones de este presente estudio. Refiriéndose a la música de los trovadores y trouvères explica:

Parece que los que creen que se acompañaban las canciones basan su opinión en parte en algunas de las miniaturas que se encuentran en los cancioneros... La cuestión no es si los cantantes medievales a veces cantaran con acompañamiento instrumental. En cierta literatura narrativa de la Edad Media encontramos claras indicaciones de que lo hacían, pero esto no comprueba que las canciones de los trovadores y trouvères también se acompañaban. Bien pensado todo, en culturas actualmente existentes, primitivas y desarrolladas, se hallan canciones de todo tipo, y tenemos que contar con la posibilidad de que la Europa occidental medieval también conocía muchos géneros de canción, tanto populares como esotéricos, algunos de los cuales habitualmente se acompañaban, pero no necesariamente todos."<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Versos 1525ff.

<sup>31</sup> Se refiere al Trotto conservado con otras danzas en el manuscrito GB:Lbl, Add. 29987.

<sup>32</sup> H. van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères*, 19-20.





*Códice EI, Cantiga 170, fol.162v.*

El motivo para citar este pasaje fundamental aquí, casi al final, no es para embarcarnos en otro discurso, sino para sembrar una metodología y planteamiento que está fuera del ámbito de este estrecho trabajo sobre un determinado grupo de cordófonos, pero que tiene mucho a su favor para ampliar el contexto en que se ubican tales estudios. Desde un punto de vista amplio y general, las Cantigas de Santa María representan una mezcla de culturas y tradiciones, desde la erudición hasta la leyenda popular, desde la mitología religiosa hasta los aderezos regios. Antes de empezar otras especulaciones sobre la práctica de este repertorio y la cuestión de participación instrumental, tenemos que enfrentarnos a esas preguntas. ¿Hasta qué punto es ésta poesía cortesana o popular; Cómo se distinguen cuáles de las Cantigas son música cortesana o popular; Hasta qué punto se pueden aplicar estos modelos de tradiciones poéticas y musicales “altas” y “bajas” basados en la canción trovadoresca a la lírica monofónica española? Una vez visto esto con más claridad, se podría empezar a plante-

ar nuevas estrategias para acercarnos a la práctica del repertorio alfonsino. Por el momento nuestro conocimiento es tan elemental que no sabemos si las Cantigas es una colección que codifica lo que se cantaba en la corte de Alfonso X, en otras cortes, entre peregrinos, o en diversas situaciones por toda la Castilla cristiana. Incluso existe la posibilidad extrema de que nunca se cantaban las Cantigas. Quizá era más importante para el rey sabio tener un libro, puesto en verso en su propia corte, quizás en parte por su propia mano, más para admirarlo, leerlo, gozar de ello, y saber que había recopilado en verso y melodía todas las leyendas marianas de milagros en su alcance. Quizás pensaba que así iba a procurar su propia salvación, y eso le era más importante que escucharlas en la vida real. Quizás la creación de las Cantigas de Santa María fue parte de un programa religioso, quizás un ejercicio escolástico, otra faceta más en el gran plan enciclopédico del monarca sabio, pero tal vez nunca existió una verdadera tradición de interpretación de las Cantigas de Santa María. Ninguno de los ejempla-





*Códice E2, cantiga 100.*

res muestra signos de uso, y hay una falta absoluta de documentos independientes que afirman las Cantigas como parte de la realidad sonora dentro de la corte alfonsina o fuera de ella.

A pesar de la lamentable falta de evidencia, de la comparación entre los instrumentos y la práctica musical española del medioevo y la abundante documentación francesa y provenzal, una de las diferencias está muy clara: la preponderancia de los instrumentos de punteo en la península ibérica. Lo muestran no solamente las miniaturas de las Cantigas, sino también todas las otras fuentes que proporcionan información complementaria. La situación en la cultura francesa, cuna y epicentro de la lírica medieval, era totalmente distinta. Page ha reconocido el papel dominante de los instru-

mentos de arco, observando que “la oscuridad que envuelve estos instrumentos punteados sólo da énfasis al nimbo que ilumina la viella, el instrumento reinante en la segunda época feudal”.<sup>33</sup> No se puede negar tampoco que en el instrumentario de las Cantigas los instrumentos de arco tuvieron un lugar privilegiado, pero está compartido con los punteados de casi idéntica proporción. Su presencia en las Cantigas y tantas obras literarias y plásticas desde entonces afirman la larguísima tradición española de los instrumentos punteados. Aunque todavía quedan muchos aspectos de su uso en la oscuridad, las Cantigas de Santa María muestran por la presencia de sus laúdes y guitarras este rasgo que distingue la práctica española de las demás regiones europeas en el siglo XIII.

<sup>33</sup> Page, *Voices and Instruments*, 135.



## Bibliografía

- ALVAREZ, Rosario.** "Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos: su tipología, su uso y su origen Algunos problemas iconográficos". *Revista de Musicología* 10 (1987): 67-104.
- ANGLÉS, Higinio.** Facsímil del Códice j.b.2 de el Escorial. Vol. 1 de *La Música de las Cantigas de santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Biblioteca Central, Publicaciones de la Sección de Música, 19. Barcelona: Diputación Provincial, 1964.
- BAINES, Anthony.** *European and American Musical Instruments*. New York: Viking Press, 1966.
- BALLESTER I GIBERT, Jordi.** "Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo". *Revista de Musicología* 13 (1990): 123-202.
- DESCALZO, Andrés.** "Músicos en la Corte de Pedro IV el Ceremonioso". *Revista de Musicología* 13 (1990): 81-122.
- DEVOTO, Daniel.** "La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana". *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. 2 vols. Barcelona: CSIC, 1958-61. I, 211-22.
- EDILÁN.** *Alfonso X el Sabio*. Cantigas de Santa María: Edición facsímil del Manuscrito T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII. 2 vols. Madrid: Edilán, 1979.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen.** *La Música en la Casa Real catalano-aragonesa 1336-1452*. 2 vols. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- HOMO, CATHERINE.** "Un copie inconnue des miniatures musicales des Cantigas de Santa María". *Revista de Musicología* 10 (1987): 151-162.
- HORBOSTEL, Erich y CURT Sachs,** "Classifications of Musical Instruments". *Galpin Society Journal* 14 (1961): 3-29.
- KARTOMI, Margaret** en *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- LÓPEZ-CALO, José.** "La música en la Catedral de Santiago, A.D. 1188". *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Ed. Carlos Villanueva. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Universidad de Santiago, 1988. 39-56.
- La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa, 1982.
- LUENGO, Francisco.** "Los instrumentos del Pórtico". *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Ed. Carlos Villanueva. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Universidad de Santiago, 1988. 75-172.
- JENSEN, Sverre.** "Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado". *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Ed. Carlos Villanueva. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Universidad de Santiago, 1988. 119-72.
- MONTAGU, Jeremy.** *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*. Sydney: Ure Smith, 1976.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús.** "Algunas precisiones sobre las Cantigas de santa María". *Studies on the Cantigas de Santa Maria: art, music and poetry: proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in commemoration of its 700th anniversary year, 1981 (New York, November 19-21)*. Ed. Israel Katz y John Keller. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies: 1987. 367-86.
- NICKEL, Heinz.** *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*. Haimhausen: Verlag Biblioteca de la Guitarra, 1972.
- PAGE, Christopher.** *Voices and Instruments of the Middle Ages*. London: Dent, 1987.
- PANIAGUA, Carlos.** "El gran laúd de las Cantigas de Santa María. Análisis iconográfico". *Música oral del Sur* 2(1996): 239-249.
- POULTON, Diana.** "The Early history of the Lute". *JLSA* 20-21 (1987-88): 1-21.
- REY, J.J.** "La Guitarra en la Baja Edad Media". *La Guitarra Española*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. 49-60.
- "Les instruments de musique de l'Espagne medievale". *Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siècle*. Brussels: Banque Générale, 1985. 31-44.
- TOUMA, Habib.** "Indications of Arabian Musical Influence on the Iberian Peninsula from the 8th to the 15th Century". *Revista de Musicología* 10 (1987): 137-50.
- WERF, Hendrik van der.** "Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa Maria". *Studies on the Cantigas de Santa Maria: art, music and poetry: proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in commemoration of its 700th anniversary year, 1981 (New York, November 19-21)*. Ed. Israel Katz y John Keller. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies: 1987. 223-34.
- The Chansons of the troubadours and trouvères*. Utrecht: Oosthoek, 1972.
- WOODFIELD, Ian.** *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- WRIGHT, Lawrence.** "The Medieval Gittern and Cithole: A case of mistaken identity". *Galpin Society Journal* 30 (1977): 8-42.





*Cantiga Prólogo del códice de las Cantigas EI.*





# Alfonso X El Sabio Impulsor del arte, la cultura y el humanismo

## El arpa en la Edad Media española

*dedicamos esta obra con todo respeto y admiración, por la similitud de nuestro tiempo con el de Alfonso X el Sabio, coordinador de razas, filosofías, religiones y artes en la "España de las Tres Culturas".*

Directión General de la Obra: María Rosa Calvo-Manzano  
Coordinación y Realización: José Prieto  
Diseño y Composición: Ángela Sierra  
Edición: Antonio Calvo-Manzano  
Comisión de pruebas: Ángela Sierra  
Colaboradores: Carmen Mardel  
María Prieto  
Pablo Prieto

Fuente: Minutas de la Cantiga 380 del Código de los Mozcos (ms. B. 1.2) de Alfonso X El Sabio.

1977 ARALI EDICIONES  
Calle Real número 21, 2º  
28014 Madrid

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación así como la edición de su contenido por medio de cualquier proceso reprográfico, electrónico, fotográfico, microfilm, etc., sin la autorización previa del propietario del copyright.

Primera edición: Noviembre 1977  
ISBN: 84-72326-0-2  
Deposito Legal: M-32889-1977

Composición, maquetación y fotomecánica: Helechos de Juan Palomo  
Imprenta: Calles A.G.A.

Impreso en España



Obra patrocinada por la Comunidad de Madrid





ASOCIACION ARPISTA LUDOVICO

Departamento de Investigaciones y Publicaciones

Fundadora y Directora:

María Rosa Calvo-Manzano

Alfonso X El Sabio. Impulsor del arte, la cultura y el humanismo.  
El arpa en la Edad Media española

Colección "El arpa" Opera Omnia

Dirección General de la Obra: María Rosa Calvo-Manzano

Coordinación y Realización: José Prieto

Diseño y Compaginación: Ángela Sierra

Editor: Antonio Calvo-Manzano

Corrección de pruebas: Ángeles Filgueira

Colaboradores: Carmen Madrigal

María Prieto

Pablo Prieto

Portada: Miniatura de la Cantiga 380 del Códice de los Músicos (ms.b.I.2) de Alfonso X El Sabio.

1997 ARLU EDICIONES

Cardenal Marcelo Spinola, 48

28016 Madrid

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación así como la edición de su contenido por medio de cualquier proceso reprográfico, electrónico, fotocopia, microfilm, etc. sin la autorización previa del propietario del copyright.

Primera edición: Noviembre, 1997

ISBN: 84-923296-0-2

Deósito Legal: M-22859-1998

Composición, maquetación y fotomecánica: Herederos de Juan Palomo

Impresión: Gráficas A.G.A.

Impreso en España

Obra patrocinada por la Comunidad de Madrid





## Índice

I. Justificación del proyecto.....	7
<i>María Rosa Cabo-Manzano</i>	
II. Agradecimientos.....	9
<i>María Rosa Cabo-Manzano</i>	
III. Presenta de prólogo.....	11
<i>Isabel Lorente</i>	
IV. Prefacio.....	13
<i>Dedicatoria:</i>	
<i>Segunda parte. Entorno histórico, económico, político y social</i>	
El proyecto cultural Alfonso X como expresión de una España multicultural.....	15
<i>Isabel Lorente</i>	
A S. M. EL REY DON JUAN CARLOS I DE ESPAÑA, dedicamos esta obra con todo respeto y admiración, por la similitud de nuestro Monarca –gran defensor de los derechos democráticos y del proyecto multicultural en una España plural– con el Rey Alfonso X el Sabio, coordinador de razas, filosofías, religiones y artes en la “España de las Tres Culturas”.	
V. Serenata de Alfonso X en sus manuscritos.....	95
<i>Isabel Lorente, Rodríguez</i>	
VI. La lengua poética de Alfonso X.....	109
<i>Isabel Lorente, Rodríguez</i>	
VII. El estudio de los cantos laudes: Alfonso X El Sabio y su cabildo catedralicio de Segovia.....	111
<i>Isabel Lorente, Rodríguez</i>	
VIII. El Tránsito de Alfonso X El Sabio.....	123
<i>Isabel Lorente, Rodríguez</i>	
Segunda parte. Entorno musical	
IX. Los cantos. Posibilidad de incorporar el agua a su interpretación.....	131
<i>María Rosa Cabo-Manzano</i>	
X. Los arpas en la obra de Alfonso X El Sabio. Análisis organológico.....	163
<i>María Rosa Cabo-Manzano</i>	
XI. Los ritmos musicales Alfonso X. Piezas claves para trovadores y ministriles.....	187
<i>María Rosa Cabo-Manzano</i>	
XII. Las miniaturas de las <i>Cantigas de Santa María</i> y la música.....	195
<i>María Victoria Chies</i>	
XIII. Las voces musicales y poéticas durante el reinado de Alfonso X.....	201
<i>Jose Filgueira Valverde</i>	



---

## Índice

Justificación del proyecto..... <i>María Rosa Calvo-Manzano</i>	7
Agradecimientos..... <i>María Rosa Calvo-Manzano</i>	9
A manera de prólogo..... <i>Emilio Lorenzo</i>	11
Autores .....	13
<b>Primera parte. Entorno histórico, económico, político y social</b>	
I. El proyecto cultural Alfonsí como expresión de una España multirracial..... <i>Jose Luis Abellán</i>	15
II. Doctrina teológica y leyendas pías en las <i>Cantigas de Santa María</i> de Alfonso X El Sabio..... <i>Angel Alcalá</i>	27
III. Didactismo e integración en la <i>General Estoria</i> ..... <i>Manuel Alvar</i>	45
IV. Alfonso X y la creación de la Universidad Española..... <i>Manuel Alvar</i>	75
V. Retratos de Alfonso X en sus manuscritos..... <i>Ana Domínguez Rodríguez</i>	95
VI. La lengua poética de Alfonso X..... <i>José Filgueira Valverde</i>	109
VII. El abolengo de los cantos latinos: Alfonso X El Sabio y un cabildo eclesiástico de la diócesis de Segovia..... <i>Antonio Linaje Conde</i>	111
VIII. El Toledo de Alfonso X El Sabio..... <i>Juan Nicolau Castro</i>	123
<b>Segunda parte. Entorno musical</b>	
IX. Las cantigas. Posibilidad de incorporar el arpa a su interpretación..... <i>María Rosa Calvo-Manzano</i>	131
X. Las arpas en la obra de Alfonso X El Sabio. Análisis organológico..... <i>María Rosa Calvo-Manzano</i>	153
XI. Los códices musicales Alfonsíes. Piezas claves para trovadores y ministriles..... <i>María Rosa Calvo-Manzano</i>	187
XII. Las miniaturas de las <i>Cantigas de Santa María</i> y la música..... <i>María Victoria Chico</i>	195
XIII. Las cortes musicales y poéticas durante el reinado de Alfonso X..... <i>José Filgueira Valverde</i>	201



XIV. Laúdes y guitarras en Las Cantigas de Santa maría..... 209  
*John Griffiths*

XV. La capilla Real de Música en la corte de Alfonso X El Sabio ..... 225  
*Begoña Lolo*

XVI. El arpa en la Iglesia en España. Edad Media y Renacimiento ..... 231  
*José López-Calo*

XVII. Aproximación a la iconografía del arpa en el arte románico español ..... 243  
*María del Mar Lozano Bartolozzi y José Julio García Arranz*

XVIII. Posibles alusiones a la Edad Media a través de la utilización iconográfica del arpa ..... 259  
en las artes plásticas de otras épocas  
*Dora Nicolás Gómez*

XIX. La música Hispano-Árabe y la música Hispánica Medieval ..... 263  
*María Jesús Rubiera Mata*

XX. El arpa-salterio en España a través de las representaciones en la piedra  
de los siglos XII y XIII. Un ensayo de reconstrucción ..... 269  
*Carlos Villanueva*

XXI. La flauta recta desde la época de Alfonso X El Sabio..... 285  
*Angelo Zaniol*

*Tercera parte. Las músicas de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio*

XXII. Introducción ..... 293

XXIII. Cantigas en versión para Arpa de María Rosa Calvo-Manzano ..... 295  
Cantiga II ..... 297  
Cantiga V..... 303  
Cantiga VI ..... 309  
Cantiga VII..... 314  
Cantiga VIII ..... 321  
Cantiga IX ..... 327  
Cantiga X..... 332  
Cantiga XI ..... 335  
Cantiga XII ..... 339  
Cantiga XIII ..... 343  
Cantiga XVII..... 347

XXIV. Cantigas armonizadas y adaptadas al Organo por Jesús Guridi ..... 351  
Cantiga XXVIII ..... 353  
Cantiga LXV ..... 357  
Cantiga CIX ..... 361  
Cantiga CC..... 365