

# LAS CANTIGAS DEL REY ALFONSO EL SABIO, FIEL REFLEJO DE LA MUSICA CORTESANA Y POPULAR DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XIII

POR

HIGINIO ANGLÉS

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE S. FERNANDO Y DIRECTOR  
DEL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA

A medida que adelantan los estudios sobre la música medieval y la música comparada, toma más relieve e interés el caso de la canción popular de los pueblos. Hasta hace pocos años se amaba y cultivaba la canción popular por patriotismo y como elemento indispensable para los compositores que escribían con miras a la creación de una música nacional; el canto tradicional se consideraba como el fundamento básico del pasado y del presente musical de un país. Hoy día, el estudio de



las melodías populares ha tomado un rumbo y una importancia insospechada en el siglo XIX, cuando, atizados por los literatos, los músicos empezaron la búsqueda y la recolección del folklore musical europeo.

En nuestros días, gracias a la musicología moderna, todos los pueblos se sienten orgullosos de su arte nacional y se preocupan de su música histórica, estudiando las etapas más sobresalientes de la música nacional. El estudio del canto del pueblo conservado por tradición oral es considerado como cosa indispensable si se quiere ahondar en los problemas de la filología, de la etnografía, de la literatura, de la prehistoria, y especialmente para quien aspira a conocer la cultura musical de un pueblo determinado.

En España toma este punto un relieve especial por haberse conservado entre nosotros canciones de tipismo arcaico que presentan analogías con la música popular de pueblos exóticos y primitivos, cuya cultura musical se ha conservado únicamente por tradición oral. La canción popular hispánica ofrece, además, otra ventaja para el musicólogo, el liturgista y el romanista especializados en la cultura de la Europa medieval: Esta ventaja consiste en el hecho innegable de que nuestra melodía popular presenta analogías muy pronunciadas con el canto gregoriano—centro espiritual de la vida litúrgica de la Iglesia latina—y con la lírica musical trovadoresca. Nuestro canto popular sirve a maravilla para mejor comprender la monodía cortesana de la Europa contemporánea al rey Sabio. Cuanto más ahondamos en el estudio de nuestra canción popular, más bellas y más interesantes se nos presentan las melodías de las Cantigas de Santa María, escritas en la corte del Conquistador de Murcia. La experiencia nos ha enseñado que cuanto más se conozca el folklore musical de los pueblos latinos, más amable y más atractiva será la música de los trovadores provenzales y troveros franceses, puesto que esta canción popular nos ayudará a encontrar un ritmo más apto y más amable para las melodías medievales. Es éste un punto que hasta ahora habían olvidado algunos de los especialistas en la música medieval, los cuales habían prescindido por sistema del estudio del canto popular tradicional y de los problemas de la música comparada; por esta causa la transcripción rítmica que ofrecían de la monodía cortesana antigua no respondía a la realidad histórica.

Ha sido una falta muy corriente entre los historiadores de la música española el que, sin un conocimiento exacto de las cosas que trataban, exageraron algunas veces al hablar de ciertos temas relacionados con la música nacional. Hoy día ya no es posible hacer afirmaciones gratuitas como se habían venido haciendo hasta ahora al hablar del orientalismo, arabismo y bizantinismo de nuestra canción popular. Nuestra música cuenta con glorias reales y, para enaltecer nuestra tradición, no es necesario acudir a tópicos y abultar glorias que únicamente existen en la fantasía.



El Instituto Español de Musicología, creado por iniciativa personal del Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín—el primer Ministro de Educación Nacional de la historia de España que se ha preocupado de la musicología y del folklore musical hispánico—, ha comenzado con entusiasmo la magna empresa de recoger, estudiar y editar el Cancionero Español. Por desgracia, olvidó España el recoger a tiempo su riquísima canción musical conservada por tradición oral. Al emprender nuestro Instituto su cometido, nos encontramos que en algunas regiones aquella melopea, recuerdo de las culturas antiguas que habían pasado por nuestro país, ya no se canta, o se canta sólo muy desfigurada. Si se difiere la recolección de nuestra canción popular, ésta habrá ya desaparecido de algunas regiones.

A la pérdida de nuestra canción ha contribuido la indiferencia del Estado y la apatía del mundo culto que no supo apreciar a tiempo el valor del patrimonio musical de nuestro folklore. La vida moderna, con el desplazamiento y emigración de las gentes de montaña hacia la ciudad, las facilidades de comunicación y especialmente la radio, son las causas que más han influido en la desaparición de nuestra canción primitiva.

Pero en España hemos tenido otra desgracia, peor si cabe que las susodichas. Sin titubeos podemos decirlo: Dondequiera que se haya introducido la jota aragonesa o la valenciana, ha tenido una consecuencia catastrófica: la destrucción y el sacrificio de la canción auténtica y de la danza tradicional de nuestro pueblo. Este canto, en lugar de conservar y enriquecer nuestro folklore racial, ha suplantado la canción genuina de nuestros pueblos. A muchos les parecerá esta afirmación mía como una blasfemia patriótica; pero para nosotros, investigadores del pasado musical patrio, conscientes del valor objetivo e histórico de la canción tradicional hispánica, es ella una triste realidad. Siempre hemos tenido la convicción de que la jota como danza y como canto son relativamente muy modernos; y a pesar de ello ha suplantado y ha herido de muerte a las canciones y bailes típicos y venerandos de otros tiempos. Basta dar una ojeada al repertorio musical conservado de la España medieval y de la España del Renacimiento, para convencerse de que aquel ritmo y aquel deje peculiar de la jota, antes del siglo XVIII era desconocido entre nosotros. Lo que el ilustre arabista D. Julián Ribera había afirmado sobre la antigüedad de este canto, es pura fantasía.

Aprovecho esta ocasión para insistir sobre la necesidad urgente que tiene la música comparada hispánica de estudiar vuestro pasado artístico. Las tierras de Murcia, Alicante y Valencia tuvieron una cultura antigua envidiable. Falta aun una búsqueda sistemática y paciente de la canción popular de estas tierras. Si tenemos la suerte de encontrar en vuestro país las melodías antiguas de labranza y de faenas agrícolas, romances viejos y de costumbres, etc., etc., en una palabra, si tenemos la suerte de encontrar en vuestra tierra la canción y el baile popular ante-



rior a la introducción de la jota, podremos aclarar muchos puntos de nuestra cultura musical antigua. No debemos olvidar, que San Isidoro, oriundo de Cartagena, es uno de los escritores eclesiásticos más antiguos de Europa que nos habla de cantos típicos, de costumbres y de canción popular española.

Que el intercambio cultural entre España y la Iglesia cristiana del norte de Africa es antiquísima, lo demuestra el caso del texto latino de la Biblia practicado en la liturgia visigodomozárbabe. Los estudios modernos han demostrado que la Iglesia española lo tomó de la africana de los siglos II y III. En un estudio reciente pude demostrar que en la Iglesia africana se había practicado una notación musical ya en el siglo IV y principios del V, en tiempo de San Agustín y de sus discípulos. Este punto es interesantísimo para el estudio sobre la antigüedad de los neumas visigodomozárbabes.

Los estudios sobre historia y etnografía han demostrado que el pueblo bereber del norte de Africa tiene una cultura más antigua que la del mismo pueblo árabe. Los grandes hombres de la cultura africana primitiva (Agustín, Ciprián, Tertuliano) eran precisamente bereberes. Al aposentarse los bereberes, siglos más tarde, en nuestra tierra (no debemos olvidar que entre ellos había relativamente pocos árabes), dejaron entre nosotros sedimentos de su cultura y de su tradición musical. El conocido Prof. Dr. Marius Schneider, el especialista más ilustre de nuestros días en la cuestión de la música comparada y colaborador permanente del Instituto Español de Musicología, me ha ofrecido una melodía popular—procedente de Castellón de la Plana—que presenta una analogía melódica y rítmica muy pronunciada con otra que él encontró durante sus correrías por el pueblo berberisco de Marruecos. Gracias a la presencia de este ilustre amigo, nos ha sido posible enfocar la búsqueda y el estudio comparado de nuestra canción, siguiendo el método científico de la musicología moderna.

En Europa no se han conservado colecciones de la canción popular practicada en antiguos tiempos. El canto gregoriano, patrimonio típico de la Iglesia romana, es el repertorio más antiguo de los conservados por escrito en occidente. Si bien en él se encuentra un substratum popular, recuerdo precioso de la práctica musical religiosa y profana de pueblos antiguos, este repertorio, retransmitido únicamente por tradición escrita, no puede ser considerado como exponente fiel del canto popular de la baja Edad Media. A España le cabe la suerte de haber conservado por escrito cantos profanos, los más arcaicos de Europa; su texto y su melodía son obra del siglo VII. El canto epitalámico más antiguo de los conservados es del siglo IX: procede asimismo de nuestro país. Este, como aquellos, han llegado copiados en notación visigodomozárbabe, cuya clave musical se perdió, y que por lo tanto no pueden transcribirse.

Hasta ahora nos son desconocidas las melodías auténticas con que



se cantaron los cantares de gesta y los romances de los siglos X y XI. Para tener una idea más o menos aproximada de cómo serían aquellas cantilenas, debemos acudir a la canción popular, conservada muy pura en algunas regiones de España. Pero, aun prescindiendo de esta canción popular retrasmitada por tradición oral, tiene nuestro país la dicha de poseer otro repertorio conservado por escrito, que es la joya más preciada de la música popular y cortesana de Europa. Se trata de un repertorio musical, antiguo de siete siglos, coetáneo de la época de la reconquista de Murcia y escrito en parte por el mismo rey Alfonso el Sabio o bien inspirado por su mecenazgo.

Pocas naciones de Europa, acaso ninguna, ni la misma Francia—la maestra en la polifonía y teoría musical de la Edad Media—puedan presentar un repertorio de la calidad y riqueza melódica como lo es el de las 423 Cantigas de Santa María del rey Sabio. Después de muchos años de búsquedas y cotejos de la notación musical practicada en la Corte de Castilla y León en el siglo XIII, comparándola con su similar usada entre las cortes europeas coetáneas, nos ha sido dado el poder encontrar el secreto rítmico de la notación española. Gracias a un tal hallazgo, hemos podido ofrecer al mundo la primera edición crítica de la música de las Cantigas. Con esta edición en la mano, puede ya el investigador, conocer cómo era la canción popular española y la europea en el siglo XIII. Hoy podemos ya cantar estas melodías venerandas tal como se cantaban en la corte castellana al celebrar la reconquista de vuestra tierra amada.

En la Europa y en la España del siglo XIII, se practicaron cuatro clases de música: 1) La gregoriana, totalmente sagrada, a una voz, cantada siempre con texto latino, propia de la liturgia católica. 2) La polifonía (música para voces), religiosa y profana, con texto latino y vulgar. 3) La cortesana instrumental o cantada, profana y también religiosa, generalmente con texto vulgar. 4) La música (canción y danza) popular.

Para poder imaginarnos y comprender mejor el ambiente musical de la España del siglo XIII, es necesario que nos fijemos bien en estos puntos. Durante el reinado de Alfonso el Sabio, el canto mozárabe—gloria la más auténtica y nunca bastantemente apreciada de la Iglesia hispanovisigoda—era ya completamente desconocido en nuestra Península. El canto mozárabe había sido abolido en la segunda mitad del siglo XI en Castilla y Aragón, cuando los músicos españoles coetáneos ya no sabían ni siquiera leer los neumas de aquella notación practicada entre nosotros ya en los siglos VI y VII. Por lo que escribe el prologuista del *Antiphonarium* de León (el códice musical más precioso de los conservados hoy día en el mundo), aquella notación visigodomozárabe era ya casi un enigma para los cantores de su tiempo, esto es a principios del siglo X. Si durante los siglos X y XI acontecía esto, ¿qué debemos pensar de los cantores del siglo XIII?



Durante este siglo los códices musicales visigodomozárabes yacían arrinconados y completamente olvidados. El canto gregoriano había suplantado al típicamente nacional en el siglo XI y por esta causa vemos que en el siglo XIII el canto gregoriano era el único reconocido como oficial por la Iglesia española. De la música visigodomozárabe quedaban sin duda reminiscencias, especialmente en los recitados litúrgicos del celebrante, en algunas *preces* y cantos sencillos que con el tiempo se habían hecho ya populares.

Es posible que el canto visigodomozárabe persistiera más vivo—salvado por la tradición oral y escrita—entre los cristianos que vivieron largo tiempo bajo el dominio de los árabes y que en el siglo XIII no habían tenido ocasión aun de conocer la música gregoriana, por estar separados de las regiones ya cristianizadas. Se afirma que cuando el rey D. Jaime el Conquistador entró en Valencia, el año 1238, los cristianos de aquella ciudad practicaban el rito toledano en sus templos; lo mismo pudo comprobarse en la reconquista de Murcia. La Cantiga 169, en la cual el sabio monarca canta a la Virgen, conservada en la iglesia enclavada en la *arreixaca* de Murcia como «un miragre que ví», puede servirnos de testimonio fidedigno. Sabemos asimismo que en el templo visigodo de San Félix de Játiva, se conservó el rito mozárabe hasta la reconquista.

Entre las Cantigas de Santa María figura una, la núm. XII del Apéndice, con las Fiestas de la Virgen, que procede del repertorio musical mozárabe. Es el único recuerdo de música mozárabe perpetuado dentro del repertorio alfonsino. Se trata de la *melodía del célebre Canto de la Sibila*, de principios del siglo X, originario de Castilla y no oriundo de Francia, tal como hasta hace poco se había venido diciendo.

Al aceptar España la liturgia y el canto romano en el siglo XI, no renunció a que sus músicos inventaran nuevas melodías siguiendo las necesidades de la Iglesia. Las melodías que se escribieron de nuevo entre nosotros después de la introducción de la *Lex Romana* fueron cantos sagrados de tipo popular generalmente, como son himnos, secuencias, tropos, melopeas para el *Ordinarium Missae*, dramas litúrgicos, etc., etc. Tales melodías de tipo popular, cantadas con texto latino, eran muy conocidas y gustadas en la Europa del siglo XIII. De entre ellas habían algunas que pronto se internacionalizaron y otras que quedaron como típicas en cada una de las diversas naciones. España supo crear, en este punto, algunas joyas deliciosas, las cuales superan algunas veces el tipismo popular que rezuman algunas tonadas secuenciales de Francia, Alemania, de Italia o Inglaterra. Las melodías hispánicas se han conservado en códices castellanos, especialmente en el *Códice Musical de Las Huelgas (Burgos)* que editamos en 1931, y en otros de la Provincia Tarraconense. Tales melodías deben ser consideradas como escritas por músicos que conocieran muy bien el canto trovadoresco coetáneo y el popular tradicional.



El repertorio de las Cantigas de Santa María demuestra que los trovadores y músicos de la corte alfonsina conocían las melodías de las secuencias susodichas y las otras de los tropos de carácter popular. Acaso podamos con el tiempo demostrar que algunas secuencias del repertorio mencionado fueron obra de los mismos músicos que servían en la corte del rey Alfonso. Sobre este punto es muy curioso e interesante el caso de que durante el reinado de nuestro monarca había en España poetas que escribían obras religiosas con poesía latina, siguiendo la misma métrica que aparece en las Cantigas. Es importante el consignar que tales poetas sean precisamente personajes que se relacionaban íntimamente con la corte de Castilla y de León: Johannes Aegidius de Zamora es uno de ellos; el rey Sabio le encomendó la educación de su hijo Sancho IV. Se trata del teórico musical de la España del siglo XIII, poeta e historiador. A su lado figura otro poeta anónimo, de gusto acaso más refinado que el del mismo Egidio susodicho. No es extraño, pues, que en las Cantigas de Santa María se presenten ejemplos que ofrezcan analogías con melopeas cantadas como secuencia en las iglesias de Castilla.

En el repertorio musical de las Cántigas aparecen otros modelos cuyas tonadas se inspiran en el repertorio gregoriano, *no precisamente popular*. Para comprender este caso, no debemos olvidar que era costumbre inmemorial el cantar una misa diariamente en la corte de nuestros reyes. Alfonso el Sabio tenía también clérigos adscritos a su capilla, a quienes incumbía el celebrar los oficios litúrgicos cantados con canto gregoriano. Los músicos, juglares y troveros de su corte podían oír a diario tales melodías litúrgicas; acaso algunos de ellos eran asimismo cantores de la capilla. Es muy natural, pues, que en el repertorio de las Cantigas aparezcan ejemplos de melodías profundamente litúrgicas o inspiradas en el canto litúrgico. En el repertorio de las Cantigas aparecen un número considerable de tonadas inspiradas en el canto gregoriano. Su estudio comparado con la melopea litúrgica de la Iglesia occidental se presta a comprobaciones y cotejos muy interesantes.

En todas las regiones de la España del siglo XIII se conoció y practicó la polifonía profana y religiosa. De San Luis de Francia sabemos que fué un entusiasta y un mecenas dadivoso de la música polifónica. Gracias a la relación familiar de la corte francesa y la de Castilla, el intercambio musical entre Francia y España fué muy intenso. Debido a este intercambio, y por la vecindad con Francia, nuestro país conoció perfectamente la corriente moderna de la escuela de Notre-Dame de París. Y a pesar de la floración de la música polifónica en Toledo, Burgos, Sevilla, etc., etc., en las Cantigas no aparecen ejemplos con polifonía. Es singular el caso, si atendemos a que en los *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (†1236), que vivió unos cincuenta años antes que el rey Sabio, se presentan algunas canciones a dos voces.

Para aclarar este punto, es necesario recordar que la polifonía tuvo



siempre un carácter más científico y tendía a agradar a los hombres cultos; la monodía, en cambio, tendía generalmente a complacer, divertir y alegrar la corte—en la cual abundaban también caballeros y damas que gustaban de la música monódica—y el pueblo. El sabio monarca había ideado sus Cantigas en un sentido eminentemente popular y pretendía con ello alegrar también a su corte. Las Cantigas se habían concebido como *virolais* y *rondeles*, esto es, como cantos de sociedad en los cuales el coro alternaba con el solista. Se comprende, pues, que el rey Sabio excluyera por sistema la música para voces como poco apta para sus Cantigas cortesanas y populares.

El siglo XIII es la época de la música cortesana trovadoresca monódica, cantada a una voz con texto vulgar, generalmente de carácter amoroso y profundamente lírico. Las diversas cortes de Europa contaban con sus trovadores y músicos para alegrar y divertir a los reyes y familias señoriales. Este movimiento que empezó en el Mediodía de Francia a fines del siglo XI, pronto se extendió por las cortes de Aragón y Castilla, Italia e Inglaterra. En los países germanos se divulgó también muy pronto una imitación de la lírica de Provenza. La música monódica con texto poético vulgar tuvo una floración sorprendente en los diversos países. Esta música guardaba relación muy estrecha con la canción tradicional de los pueblos europeos y por esta causa fué muy pronto aceptada en todas partes. Felizmente se han conservado recuerdos preciosos de ella.

La canción de las cortes de Provenza está representada por 264 melodías, cinco de las cuales han sido conservadas únicamente en manuscritos españoles. Los trovadores franceses por unas 1.400, sin que podamos fijar un número exacto, puesto que algunas aparecen repetidas con otro texto. De los Minnesänger alemanes se han conservado unas 196 tonadas en los cancioneros de Jena y Colmar, a las cuales hay que añadir muchas otras copiadas en códices fragmentarios ya posteriores, de los siglos XIV y XV. En Italia se practicó la canción religiosa popular conocida con el nombre de *laude*, de las cuales se han conservado 127 melodías entre los códices de Cortona y Florencia. El repertorio gallegoportugués está representado por 423 melodías de las Cantigas de Santa María del rey Sabio y otras seis *Cantigas de amigo* del trovador Martín Codax, de la Coruña.

Este patrimonio musical tiene una importancia capital para poder conocer a fondo la música cortesana de la época alfonsina; el repertorio trovadoresco es asimismo precioso para el estudio de la música popular e instrumental de la Edad Media. Sobre este punto debemos recordar que no hemos conservado colecciones de cantos populares de la Europa del siglo XIII; se conservan, sí, muestras de lo que era el canto religioso de Francia y Alemania con texto vulgar destinado al pueblo; pero ello no nos permite afirmar que existan colecciones, conservadas por escrito,





de cantos profanos o religiosos, que en aquel tiempo fueran ya populares.

Si queremos saber cómo cantaba el pueblo y en qué consistía el canto y la música cortesana del siglo XIII tenemos que acudir al fondo trovadoresco mencionado. Si queremos tener, pues, una idea clara de cómo era la música que se practicaba en la corte de Castilla y de León en tiempo del rey Sabio, hay que acudir al repertorio susodicho. Entre las melodías que figuran en este repertorio, hay algunas lindísimas. Y en este punto es precisamente donde el repertorio alfonsino de las Cantigas se presenta rico, como ningún otro de entre los conservados. Por dicha nuestra en el repertorio alfonsino se conserva una muestra muy rica de las melodías cantadas por la corte y por el pueblo de España, melodías que en el siglo XIII eran ya muy amadas. De entre ellas, algunas, eran además consideradas ya como antiguas, motivo por el cual aquellos trovadores se complacían en divulgarlas. En estas 423 Cantigas es donde encontramos un fiel reflejo de lo que era la música cortesana y popular del siglo XIII.

Las crónicas y descripciones antiguas de fiestas de palacio nos informan sobre la importancia que tenía la música y el canto en la vida palaciega de nuestros reyes y ricos hombres. La poesía en vulgar cantada, los juegos, la música y la danza eran las diversiones que alternaban con las prácticas piadosas y cantos de su capilla. De nuestros reyes sabemos que, siguiendo costumbre antigua, gozaban en oír canciones y recitados de cantos épicos y cantares de gesta durante la comida; ellos se complacían asimismo en escuchar música instrumental estando sentados en su mesa. Consta también que en las grandes fiestas, después de las comidas, y levantadas las mesas, se organizaba, con frecuencia en la misma sala, el baile cortesano. En las Cantigas se conservan melodías de danzas medievales típicamente populares y a la vez cortesanas.

Al llegar aquí, es necesario tener en cuenta que la ejecución instrumental del siglo XIII era muy diversa de la moderna. El códice *princeps* de las Cantigas de Santa María conservado en El Escorial, fué copiado en y para la corte del rey Sabio; las miniaturas son obra de sus mismos dibujantes e iluminadores. Este manuscrito es el más precioso de los conocidos en Europa, incluso para el estudio de los instrumentos practicados en aquella época. Es una dicha para nosotros que con este códice en la mano, podamos saber qué instrumentos se practicaban en la casa real de Castilla y de León durante el reinado del sabio monarca. Fué una idea genial de nuestro rey el pedir a sus amanuenses que las Cantigas que ocupaban las decenas fueran dedicadas a las *Cantigas de loor* (=alabanza) y que cada Cantiga de loor fuera adornada con una miniatura instrumental. Es debido a esta circunstancia el que hoy podamos saber exactamente qué instrumentos eran los que estaban más en boga en la corte alfonsina y en las otras europeas.

Estudiando en detalle los instrumentos que figuran en las miniaturas



susodichas, vemos que aparecen instrumentos de *viento*, de *cuerda* y de *percusión*. Según el códice mencionado, en la corte alfonsina figuraban, pues, como instrumentos de *viento* los siguientes: *órgano*, *trompas*, *cornetas*, *añafiles*, *ajabebas* (una especie de flauta), *flautas*, *gaitas*, *chirimías*, *flauta dulce*, *bombarda*, etc. Como instrumentos de *cuerda* encontramos allí: *salterio*, *monocordio*, *vihuelas*, *laudes*, *viola*, *viola de braccio*, *lira*, *arpa*, *rabé morisco*, y *rabé* «gritador en su alta nota», *caño*, *mediocaño*, *guitarra morisca*, *guitarra latina*. De entre estos instrumentos, la *viola* era el más usado para los preludios, interludios, postludios y acompañamiento en las canciones cantadas. Como de *percusión* se presentan: *campanas*, *atambores*, *tímpanos*, *címbalos*... La musicología moderna ha demostrado que tales instrumentos acompañaban al canto tocando a octavas, con timbres diversos y sin acordes. Los instrumentos preludían antes de empezar el canto tocando un fragmento de la misma melodía, haciendo después interludios y postludios entre el canto del solista y la entrada del coro para cantar el estribillo. La lírica trovadoresca medieval no gusta algunas veces a las músicas de hoy día, porque se desconocen tales cosas y no saben imaginarse cómo era el ambiente de aquella época.

La corte del rey Alfonso estuvo siempre rodeada de poetas y músicos excelentes, de trovadores y juglares nacionales y extranjeros, para cantar las melodías y tocar los instrumentos que acabamos de consignar. De entre los músicos unos eran cristianos, otros árabes y también judíos. Hasta ahora no existe una monografía sobre la corte musical del rey de Castilla y de León. Tal monografía no existe, por faltarnos la documentación necesaria de aquella cancillería real, la cual tanto nos ayudaría para aclarar este punto. Aunque sea prematuro el poder, pues, escribir una tal monografía, conviene que digamos algo sobre la constitución de la capilla musical del rey Sabio; ello nos servirá un poco para trazar y describir el ambiente musical de la España del siglo XIII.

Por lo que parece, el repertorio de las Cantigas fué escrito en el Palacio Real de Toledo y en el Real Alcázar de Sevilla. Si el primero fué célebre, incluso en el sentido musical, ya en los tiempos visigodos, el segundo no lo fué menos en tiempo del dominio árabe. La música profana que se cultivó en el Palacio Real de Toledo en los tiempos visigodos fué en parte la misma que se practicaba en el Palacio Real de Bizancio y, en parte, la misma que venía practicándose en la Península. Un recuerdo de aquella música profana del siglo VII, compuesta y ejecutada en la imperial Toledo nos lo ha retransmitido el *Canto del ruiseñor* copiado en el códice de Azagra. Según hemos ya dicho, esta melodía no puede transcribirse, mientras no tengamos la clave melódica de la notación visigodomozárabe. De la música árabe practicada en Toledo y Sevilla durante los siglos X-XI, no conocemos nada que pueda orientarnos y servirnos para compararlo con la música de las Cantigas.



La corte musical de Alfonso el Sabio tuvo unos precedentes inmediatos. Estos los encontramos en la corte de su padre San Fernando. Este era primo de San Luis, rey de Francia, que fué el mecenas de los músicos y de la floración polifónica de la escuela de París del siglo XIII. Pero, por su hijo Alfonso sabemos, que Fernando III era más músico que su primo de Francia. En su corte toledana y en la de Sevilla anduvo también rodeado de músicos y poetas; allí se oían cantos occitánicos y con más frecuencia los autóctonos inventados por los músicos y poetas gallegoportugueses. Los cantares de amor y *cantigas de amigo*, también los *de escarnio* y *de maldizer* agradaron siempre al santo rey.

Cuando éste casó con doña Beatriz de Suabia, la melodía de los Minnesänger alemanes se ejecutaba también en la corte castellana. Alemania había conocido ya personajes reales amantes de la poesía y de la música, mecenas también de la lírica trovadoresca. Federico Barbarroja compuso versos en latín; su hijo Enrique VI había escrito canciones de amor al estilo de las practicadas en la corte del rey Fernando de Castilla. La reina Beatriz, madre de nuestro rey Alfonso se había educado en el palacio del emperador Federico II, aquel que fué el propulsor de la poesía italiana naciente.

Con tales antecedentes de familia se explica bien el sentido y la afición musical del rey Alfonso. Este se educó en la corte de su madre († 1235) y en la de su padre, ambos enamorados de la música. Del canto trovadoresco gallego practicado en la corte de San Fernando nos ofrece una hermosa muestra Martín Codax, de la Coruña, en sus seis *Cantigas de amor* conservadas con música. Estas *Cantigas* tienen un relieve especial por tratarse de un tipo medieval de melodías hasta hoy desconocido en Europa. En tales *Cantigas* es la amada quien canta y las melodías del trovador gallego susodicho son las únicas en su género conservadas de aquella época. Otros países han tenido un tipo de poesías amoratorias medievales en las cuales es también la amada quien canta; pero únicamente en España se conocen muestras de su música. Las melodías de Martín Codax nos ofrecen asimismo una idea de cómo sería el canto popular gallegoportugués en el siglo XIII.

La corte del rey Sabio fué asimismo visitada por los trovadores provenzales y por los gallegoportugueses. Según los datos hasta aquí conocidos, los vates provenzales que dedicaron poesías al rey Alfonso X de Castilla y de León llegan a unos diecinueve. De entre ellos únicamente hemos conservado música de Guillem de Ademar y de Guiraut Riquier. Del primero sólo se conoce una melodía. Guiraut Riquier de Narbona, del cual se han conservado 48 melodías, sirvió en la corte de Castilla diez años (1270-1280). De entre tales melodías no aparece siquiera una que pueda parangonarse con las del repertorio alfonsino de las *Cantigas*; se explica bien este particular, si atendemos al caso que cuando el tro-



vador provenzal llegó a la corte castellana, el repertorio y el tipo melódico de las Cantigas estaba ya bien definido.

Sobre la corte de trovadores y juglares gallegos del rey Sabio existe una documentación más rica. Conocemos nombres de juglares y de segreses, poetas que hacían las delicias de la corte alfonsina, y alternaban sus versos y sus músicas con las del rey Alfonso. Además de los conocidos había de seguro otros juglares, cantores e instrumentistas, mantenidos con sueldo fijo en la casa del rey.

Las miniaturas de las Cantigas demuestran que para la ejecución de las Cantigas, Alfonso X, además de sus trovadores cristianos, tenía en su casa *judíos* y *árabes*. Ellas atestiguan, y los documentos lo comprueban, que los músicos árabes y judíos eran más numerosos que los mismos cristianos. Los partidarios de la teoría árabe han querido ver en ello la prueba más contundente para decir que si en aquella corte había tanta preponderancia de músicos árabes y judíos, era esto señal evidente de que la música de las Cantigas es también música árabe.

Pero es cosa hoy día muy conocida que, en la Edad Media, en las cortes reales se tenían como una distinción preciada, el confiar la ejecución musical de canciones, a *especialistas extranjeros*. Los judíos y árabes que tomaban parte en la ejecución musical de la corte castellana no fueron nunca los autores de las Cantigas, sino meros ejecutantes. Y en esto seguía el rey Sabio la moda de las cortes árabes de Andalucía, en donde los califas, para dar más tono a la música de palacio, iban a buscar esclavas cantoras a Oriente. Los autores, pues, de las Cantigas fueron siempre poetas músicos cristianos, esto es, el mismo rey Alfonso y los trovadores que le servían en su corte.

En el repertorio melódico de las Cantigas no aparece siquiera un solo ejemplo que podamos considerarlo como de procedencia árabe. La afirmación repetida por los seguidores del arabismo en las Cantigas no se confirma tampoco siguiendo el estudio de la música conservada de la corte alfonsina. Mucho menos tiene consistencia la afirmación del sabio arabista D. Julián Ribera, al decir que la música de las Cantigas refleja la tradición musical de la canción popular de Andalucía; hasta ahora no conocemos una sola melodía de las Cantigas que presente analogías con la canción popular andaluza. En cambio, el estudio de la música comparada demuestra que existen muchas analogías entre la canción tradicional de Galicia y Portugal, de Cataluña y de Castilla con las melodías de las Cantigas.

Es muy significativo que entre el repertorio de las Cantigas figuren dos dedicadas a Murcia (la 169 y 239), tres a Elche (núms. 133, 126 y 211), una a Cartagena-Alicante (la núm. 339) y una a Daroca, (la 43). Estas Cantigas comprueban que el rey Alfonso sentía un verdadero afecto por estas tierras. El carácter de estas melodías nos indica que el rey Alfonso y sus colaboradores las escribieron de nuevo; únicamente



la núm. 211, dedicada a la Virgen de Elche, deliciosa y encantadora, se compuso adaptando una tonada preexistente, de tipo popular. Esta melodía es acaso un recuerdo de la canción popular medieval de esta región.

Ya que hablamos sobre las Cantigas alfonsinas dedicadas a esta tierra, no será por demás el decir unas palabras sobre la música del histórico *Misterio de Elche*. Que la lírica musical occitánica fué también conocida en nuestro país, lo demuestra este Misterio por lo que voy a decir. La música trovadoresca cayó ya en desuso y fué olvidándose poco a poco desde el siglo XIV. Lo confirma la historia de la literatura y los códices musicales conservados. Aunque los trovadores provenzales y franceses florecieron durante los siglos XII-XIII, los manuscritos conocidos actualmente con su música son copias ya tardías de los siglos XIII y XIV. Raimundo Lull en sus *Horas de ma Dona Sancta Maria* anota: «*e canten-se als sons dels Imnes*»; en su *Desconhort*, compuesto hacia el 1295, escribe: «Aquest Desconhort fo fet en la cort de Roma e *canta's en lo so de Berart*». Se refiere a la melodía de la canción de gesta francesa de Berart Mondidier, desconocida hoy día.

El Misterio de Elche, en su versión de principios del siglo XIV, copiada en un manuscrito del siglo XV, llega sin música, pero menciona siempre la melodía con la cual debían cantarse las estrofas: unas veces señala melodías gregorianas, otras populares actualmente desconocidas; otras veces, en cambio, menciona canciones trovadorescas provenzales. Así, por ejemplo, cita tonadas de Raimbaut de Vaqueiras, que no conocemos. Una vez advierte: «E responguen tantost les donzelles: *Senyora, tot nostre voler al so de Quant vey la lauzete mover*» del trovador Bernart de Ventadorn. Es una dicha para nosotros el que esta melodía de Ventadorn se haya conservado en los códices mencionados. Las referidas alusiones, y especialmente la melodía susodicha nos enseñan cómo sería la música del primitivo Misterio de Elche. Las rúbricas y las melodías señaladas para su ejecución concuerdan en cierta manera con las que la rúbrica indica en el misterio provenzal de *Santa Agnés*. En éste, además de señalarse varias melodías gregorianas y populares, se copian algunas del repertorio trovadoresco de Provenza.

Antes de terminar, permitidme sólo unas palabras sobre el sugestivo tema «Alfonso el Sabio como compositor». El repertorio mariano conservado de la corte castellana es una prueba fehaciente de la diversidad de trovadores y músicos que tuvo el sabio monarca para poder escribir un repertorio tan venerando y musicalmente tan variado. Las Cantigas nos atestiguan, asimismo, que Alfonso X no se limitaba a sugerir ideas poéticas y a dictar órdenes a sus músicos, sino que él mismo fué compositor. En la Cantiga núm. 54 dice taxativamente el real poetamúsico: «de que fiz cobras e *son*»; en el núm. 361 anota «por ende quero d'el un *bon cantar fazer*»; en el núm. 347, con toda intención afirma: «de



que fiz castiga nova *con son meu, ca non allēo*». El mismo núm. 400 es una canción sin estribillo que el rey compuso para dar gracias a Dios y a la Virgen por haber terminado su repertorio de 400 Cantigas marianas; su melodía rezuma un lirismo inigualable, difícil de encontrar en el repertorio trovadoresco medieval.

Algunas de las melodías *escritas de nuevo* por Alfonso o por sus colaboradores están hechas con técnica perfecta y muy bien escritas. Sobre este grupo de melodías debemos advertir que su gusto no se adapta siempre a nuestro sentimiento moderno. La causa porque el repertorio de los trovadores provenzales, musicalmente no nos sea tan simpático como el alfonsino, estriba en que en el repertorio provenzal *dominan las melodías escritas de nuevo* por los mismos autores del texto respectivo. Las melodías provenzales más amables y más lindas para nuestro gusto son precisamente las que presentan un carácter popular y éstas no son las que allí más abundan. Ya indicamos más arriba que la gracia del repertorio alfonsino consiste precisamente en el elemento popular que tanto abunda en muchas de sus melodías.

Nuestro rey Alfonso puede compararse con Thibaut de Champagne, rey de Navarra, quien cultivaba la lírica en todos sus aspectos, incluso el religioso. De entre sus 60 melodías conocidas son pocas las que se presentan con melodía popular o imitada de la canción del pueblo. El conde Carlos de Anjou escribió lírica profana francesa y alguna cantiga mariana en latín; sus melodías no resisten una comparación con las del rey Alfonso. El trovador mariano del norte de Francia por antonomasia fué el mencionado Gautier de Coincy. Tenemos transcritas sus melodías. Por su estilo y carácter melódico se distinguen a la legua de las Cantigas alfonsíes. Gautier escribe generalmente tonadas nuevas y olvida por completo el elemento popular que tanto abunda y tan simpático hace el repertorio de Castilla. Y cuando Gautier acude al repertorio gregoriano no tiene tampoco la soltura y la gracia de otras melodías similares de la corte alfonsina.

