

ARTÍCULO ORIGINAL

La música en los códices de las Cantigas. El rey sabio y su tiempo musical

The music in the codices of the Cantigas. The wise king and his musical time

María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn

Académica de Número de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España

mrosacalvomanzano@hotmail.com

RESUMEN

Sorprende Alfonso X el Sabio tanto por su capacidad de estrategia político como de impulsor de las artes. De familia de larga tradición en educar a su hijos con una exquisitez extrema, humana, espiritual y culturalmente, hay entre sus más próximos parientes dos santos y grandes reyes y reinas. El impulso que el Rey Sabio dio a la cultura española en plena Edad Media puede considerarse como un preclaro Renacimiento. Los códices que su reino ha legado a la historia no tienen parangón con ningún otro reinado. España vivió un claro Humanismo adelantándose siglos a la historia.

ABSTRACT

Alfonso X el Sabio is surprising both for his capacity as a political strategist and as a promoter of the arts. From a family with a long tradition of educating their children with extreme exquisiteness, humanly and culturally, there are among their closest relatives two saints and great kings and queens. The impulse that the Wise King gave to Spanish culture in the middle of the Middle Ages can be considered as a illustrious Renaissance. The codices that his kingdom has bequeathed to history are unmatched by any other kingdom. Spain lived a clear Humanism, centuries ahead of history.

PALABRAS CLAVE: Alfonso X, Rey de clarividencia política y gran estratega. Códices. Intelectualidad. Antecedentes familiares de cultura humanista adelantada a su tiempo. Claro pre-Renacimiento en plena Edad Media durante la corte de Alfonso X el Sabio.

KEYWORDS: Alfonso X, King of political clairvoyance and great strategist. Codex. Intellectuality. Family history of humanist culture ahead of its time. Claro pre-Renaissance in the Middle Ages during the court of Alfonso X el Sabio.

1.- INTRODUCCIÓN

Sorprende la figura de Alfonso X el Sabio¹ -rey de Castilla y de León²- por su capacidad de proteger la cultura durante su reinado a pesar de estar constantemente involucrado en conflictos bélicos. Se implicó en el viejo proyecto de su padre de continuar la Reconquista y no solo por la península sino por el Norte de África para lo que aceleró las obras de las atarazanas de Sevilla³ donde construiría la flota necesaria para sus campañas por mar. Consiguio de Roma la autorización para predicar la Cruzada en Castilla (reino que fortaleció notoriamente sobre el resto de reinos peninsulares), lo que significaba recaudar fondos a cambio de beneficios espirituales⁴. Su vida no fue fácil. Mantuvo constantes luchas e incomprensiones con importantes sectores de nobles, además de tener en su contra a su familia por problemas dinásticos. Pero la pena más dolorosa e incurable de su vida fue la prematura muerte de su heredero⁵. Aspiró al trono del Sacro Imperio Romano Germánico, al que creía tener derecho por herencia materna⁶, faltándole los apoyos de ciertos nobles por el gasto que ello suponía e incluso por la negativa papal⁷. Hombre de familia numerosa por sus amoríos, antes y durante su matrimonio de conveniencia con Violante de Aragón⁸, preocupándose de dejar a todos sus numerosos hijos legítimos y naturales bien situados.

Hombre que cuidó políticamente su relación con la Iglesia utilizándola como instrumento de gobierno y siendo hábil en el nombramiento de figuras del alto clero para cargos

¹ Nace en Toledo 1221 y muere en Sevilla en 1284. Fue Rey de la corona de Castilla desde 1252 hasta su muerte, y de los demás reinos con los que se intitulaba entre 1252 y 1284. Hereda el reino más importante de la Península Ibérica y recupera el esplendor del poder visigodo desaparecido a comienzos del siglo VIII con la invasión musulmana.

² Hijo de Fernando III de León y de Castilla -conocido como Fernando III "el Santo", Rey de Castilla entre 1217 y 1252 y de León entre 1230 y 1252- y de su segunda esposa, Beatriz de Suabia, tras la muerte de su primera mujer Juana de Ponthieu en 1237. Nieto por parte paterna de Alfonso IX de León y de Berenguela de Castilla y por parte materna de Felipe de Suabia, en alemán Philipp von Schwaben, Príncipe de la Casa de Hohenstaufen, Obispo elector de Wurzburg entre 1190 y 1191, Margrave de Toscana entre 1195 y 1197, Duque de Suabia entre 1196 y 1208 y Rey de los alemanes desde 1198 hasta 1208, que se casó con la reina viuda de Sicilia, Irene Ángelo, hija del emperador bizantino Isaac II Ángelo, y viuda del rey Roger III de Sicilia.

³ Considerado como el mayor astillero de Europa de su época.

⁴ Conservó las "Tercias Reales" que su padre había obtenido del Papa Inocencio IV para contribuir a sufragar las guerras contra los musulmanes.

⁵ Fernando de la Cerda primogénito y heredero al trono, murió en 1275 en Villa Real, cuando se dirigía a hacer frente a una nueva invasión norteafricana en Andalucía.

⁶ Descendiente directo de Federico I Barbarroja y sobrino nieto de Enrique VI -Rey de Alemania desde 1190 hasta 1197 y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico de 1191 hasta 1197-. Alfonso X aspira a ser Emperador del Sacro Imperio Romano a la muerte de Guillermo de Holanda en 1256.

⁷ El Papa Gregorio X que se opuso a sus pretensiones de ser Emperador, le compensó con la décima parte de las rentas eclesiásticas del reino durante seis años.

⁸ Zaragoza, 1236-Roncesvalles, Navarra, 1301. Infanta de Aragón, hija de Jaime I el Conquistador y de su segunda esposa, Violante de Hungría. Matrimonio de Estado con Alfonso X, lo que no impidió siguiese manteniendo relaciones con Mayor Guillén de Guzmán, con la que tuvo una hija.

gubernamentales y como embajadores regios, tanto ante el papa como en otras cortes⁹. Repobló los reinos conquistados¹⁰, llevó a cabo importantes reformas legislativas¹¹ nombrando un equipo de juristas para elaborar un nuevo código legal ampliado: las *Siete Partidas* o *Libro de las Leyes*¹² que fueron redactadas entre 1256 y 1265 con la intención de que todos los reinos cristianos tuvieran una unidad de criterio bajo una misma legislación. Planteó medidas económicas totalmente revolucionarias, como la creación del Honrado Concejo de la Mesta de Pastores¹³.

Es interesante la familia predecesora de Alfonso X. Berenguela de Castilla, madre de Fernando III el Santo, y por tanto abuela de Alfonso X el Sabio, era hermana de Blanca de Castilla, quien, a su vez, fue madre de otro rey santo, Luis Noveno, canonizado como San Luis de Francia y conocido como San Luis Rey. Las hermanas Berenguela y Blanca pertenecían a una extensa familia que educó a todos sus hijos con exquisito gusto artístico y todos ellos fueron preparados en vastos criterios políticos, de ahí que tanto Berenguela como Blanca fueran unas reinas excepcionales, pues sus padres Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet educaron a todos sus hijos, hombres y mujeres, en criterios regios de tanto valor político y humano que sus hijas fueron grandes reinas: Urraca en Portugal; Berenguela en Castilla; Leonor en Aragón y Blanca en Francia. No hay que olvidar que Guillermo X, su bisabuelo, fue el gran impulsor de los cantares de gesta y de los primeros escritos en lengua romance, y a la par, fue gran protector de trovadores y poetas. Educadas en un ambiente exquisito de nobleza de corazón todas ellas, que tuvieron fama de ser mujeres muy bellas, destacaron en su tiempo por su prudencia, templanza, humildad, caridad, misericordia, buen hacer y excepcionales dotes de gobierno quedando su recuerdo para la historia como unas grandes reinas que mostraron tener mano de hierro en unos tiempos difíciles y convulsos en toda Europa. Todas ellas cantaban y tocaban instrumentos con gran destreza, hablaban varias lenguas, pintaban y cultivaron de por vida las artes que de pequeñas habían estudiado, creando un ambiente en sus respectivas familias de gran interés cultural, por lo

⁹ Consideraba que el rey era la “cabeza del Reino” y “vicario de Dios”, si bien independiente en su poder temporal de la Iglesia, pero reforzando el de la Corona. El Rey era el legislador del Reino y el juez supremo. También el Jefe del Ejército y cabeza de la Administración Pública, así como Jefe supremo de la política exterior del Reino.

¹⁰ Los objetivos de las repoblaciones alfonsíes eran dobles: económicas –para mejorar la explotación del territorio- y militar –con el fin de proteger puntos vulnerables-.

¹¹ No se limitó a aplicar las antiguas Leyes y a ejercer sus tradicionales prerrogativas, sino que fue un reformador y un innovador legislativo.

¹² Obra calificada de “enciclopedia humanista” por tratar temas filosóficos, morales y teológicos (de vertiente grecolatina), aunque en el texto se confirma su carácter legislativo al referir en el Prólogo que se dictó en vista de la confusión y abundancia normativa y solamente para que por ellas se juzgara de forma uniforme en todos sus reinos.

¹³ Creado en 1273 por Alfonso X el Sabio, reuniendo a todos los pastores de León y de Castilla y otorgándoles importantes privilegios como la exención del servicio militar, de testificar en los juicios y derechos de paso y de pastoreo.

que Alfonso X tuvo una buena escuela para cultivar su espíritu en el más alto nivel de arte y cultura.

Con su padre Fernando III el Santo vivió el ejemplo de la santidad y de buen guerrero y de su madre Beatriz de Suabia mujer cultísima -de refinada educación, políglota y una gran lectora- heredó el amor a la cultura.

El ama de Alfonso X fue Urraca Pérez y tuvo como ayo a García Fernández de Villamayor, que había sido mayordomo de la reina Berenguela. Estos personajes influyeron en darle una educación culta en diversas áreas del saber, pues ellos mismos eran personas ilustradas. Le favoreció de manera especial sus frecuentes estancias en las propiedades que sus cuidadores tenían en Allariz (Galicia) aprendiendo así el galaicoportugués, lengua culta espiritual en la que escribió las *Cantigas*. Desde niño se relacionó con los herederos de las principales familias nobles de los todos los reinos cristianos, aprendiendo de forma práctica los entresijos de la convivencia hispanoárabe.

Su reinado fue reformador, iniciando el proceso que desembocaría en el Estado Moderno del reinado de los Reyes Católicos¹⁴.

Para la elaboración de su extensa obra organizó su *Scriptorium Real*, posiblemente itinerante, eligiendo a un grupo de destacados especialistas en lenguas latinas, hebreas y árabes. Conjunto de personalidades cristianas, judías y musulmanas que desarrollaron una excepcional labor científica rescatando textos de la Antigüedad y traduciendo importantes títulos árabes y hebreos al latín y al castellano. Con estos trabajos se habilitó el castellano como lengua culta en los ámbitos científicos y literarios, además de imponerse como lengua de la Cancillería Real frente al latín que se venía usando en la diplomacia regia de Castilla y de León.

La excepcional obra literaria, científica, histórica y jurídica de Alfonso X no era posible que fuera realizada exclusivamente por él, pero sí que dirigía su Escritorio Real, organizando, patrocinando y supervisando e incluso en algún trabajo llegando a involucrarse participando personalmente. Puso en marcha en Sevilla un *Studium generale* o Escuelas generales de latín y de arábigo. Otras fundaciones suyas son, en 1269 la Escuela de Murcia, dirigida por el matemático Al-Ricotí¹⁵ y los Estudios Generales de Salamanca que convierte

¹⁴ Fue el primer monarca castellano que utilizó las Cortes -reunidas por primera vez en León en 1188- como instrumento habitual de gobierno, consiguiendo que las sesiones fueran muy frecuentadas y a las que acudían los tres estamentos: nobleza, clero y tercer estado (procuradores de villas y ciudades), a diferencia de lo que ocurría con sus predecesores, que la curia regia excluía a los terceros. Consiguió con la convocatoria de Cortes la obtención de subsidios extraordinarios, además de preocuparse de forma muy activa de la consecución de nuevos fondos.

¹⁵ Abu Bakr Muhammad ibn Ahmad al-Riquti al-Mursi, gran erudito y médico musulmán del siglo XIII de Murcia. Enseñaba a musulmanes, cristianos y judíos. Hombre patrocinado por Alfonso X el Sabio, aunque años después emigró al Emirato de Granada por invitación del sultán Muhammad II.

en Universidad en 1254 y funda otra en Palencia en 1263, convirtiéndose la de Salamanca en el primer centro de estudios que ostenta en Europa el título de Universidad.

De la extensa obra alfonsí destacan: el *Fuero Real de Castilla*, las *Siete Partidas*, entre las jurídicas; las *Tablas alfonsíes*, entre las astronómicas. De carácter histórico son la *Grande e General Estoria* o *General Estoria* y *Estoria de España*, según Menéndez Pidal, *Primera Crónica General*, obra de historia universal que continuó Sancho IV en 1289. Las *Cantigas de Santa María* es un códice que reúne un conjunto de canciones líricas escritas en galaicoportugués acompañadas de notación musical. Su mayor riqueza son sus ilustraciones que se hallan entre lo mejor de la pintura de su tiempo. Es uno de los códices miniados más singulares del siglo XIII. El *Lapidario* versa sobre las propiedades minerales y el *Libro de los Juegos* o *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* sobre temas lúdicos y deportes de la nobleza en aquel tiempo. A pesar de que la intervención del Rey fuere a veces directa y otras veces indirecta, es indudable que fue su factótum como organizador y director de estas obras favoreciendo la prosa en castellano.

De su ingente obra literaria, me voy a centrar en las *Cantigas*, códice excepcional para los músicos y que, gracias a su importante corpus en galaicoportugués, la lengua culta y espiritual del reino ha perdurado.

2.- LOS CÓDICOS DE LAS CANTIGAS

El Códice de los Músicos

Para un músico profesional, el preludeo y coda de todos códices alfonsíes se centra en el denominado como *Códice de los Músicos*. El hecho de contener un conjunto de 417 composiciones musicales, en su mayoría dedicadas a la Virgen María narrando los milagros en los que ella intercede, es el códice que, sin duda, históricamente ha cautivado a los musicólogos. Este rico corpus supone la más excepcional obra musical del Medievo hispano. Las composiciones están enriquecidas en algunos de estos códices por folios iluminados con viñetas que desarrollan el contenido de los poemas. Estas ilustraciones representan con su conjunto de imágenes una especie de paseo ilustrado a modo de relato pictórico de valor incalculable para los estudiosos de la época. Exhala con precisión las formas de vida del siglo XIII y el espíritu de sus gentes.

El Códice b.I.2 es el que Higinio Anglés, como otros muchos investigadores, ha señalado con la signatura j.b.2 Han sido numerosos los errores que se han ido concatenando al revisar la obra alfonsí, errores en su mayoría, provenientes de que en su catalogación original cada biblioteca tenía sus normas particulares. Uno de los errores más comunes proviene de haber tomado históricamente por una “J” el adorno del número I en escritura romana.

Antes de iniciar la descripción de los diferentes códices de las Cantigas, es prudente explicar algunos entresijos de catalogación y formas de archivo. Había la costumbre de adornar el número romano “I” cuando había más de un número o si el “I” aparecía en solitario. En principio, aunque no siempre se cumplía esta norma, el número “I” debía colocarse antes de la letra en evitación de juntar dos números (romano y árabe). Y este criterio sí que parece estaba generalizado, pero concretando la situación del archivo con un orden determinado. A saber: 1). Estantería en letras. 2). Plúteo, que se controlaba empezando por abajo, en números romanos. 3). Lugar preciso del plúteo donde se colocaba el códice, en números árabes. Ésta era la signatura que debía aparecer en las guardas, si bien, y como ya se ha dicho, no siempre fue respetada esta norma. Sin embargo, los archiveros que sí la respetaban, con el fin de evitar que los dos números (romano y árabe) fueran juntos, alteraban el orden, indicando primero el plúteo, luego la estantería y al final el número del plúteo. V.g: b.I.2= I.b.2.

A pesar de las pautas que se acaban de describir, el desorden de catalogación ha perdurado en el tiempo y este códice ha tenido diversas signaturas: IV.e.5 e i.e.2, hasta la definitiva que es la b.I.2, errónea, pero con esta signatura se conserva definitivamente entre los fondos de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Con tantas aclaraciones y modificaciones, Higinio Anglés decidió utilizar la signatura j.b.2. En algunos estudios sobre las *Cantigas* del archivo escurialense, se ha dado a este códice una sigla especial en evitación de errores y confusiones: E1= Escorial 1. Al mencionar el lugar de la biblioteca seguida del número 1 evita equívocos.

Es este códice el único completo que contiene todas las *Cantigas*. Un total de 417, algunas repetidas, por lo que en realidad son 402 las originales diferentes. Al final del códice, en el folio 361, aparece el nombre de Johanes Gundisalvi, posible copista judeocristiano que los estudiosos identifican como Juan González, y al que se le atribuye ser el escribano del texto.

Según algunos investigadores, este códice fue el primero que se terminó de hacer dedicado a las *Cantigas* y por eso ha sido denominado E1, es decir: el *Codex Princeps*. Podría ser al revés, que fuere el último por ser el más completo y el más amplio. La polémica en torno a este tema sigue sin aclararse.

La riqueza de ilustraciones musicales, una en el encabezamiento de todas las cantigas acabadas en cero -o sea, de diez en diez- ha servido para que popularmente se conociera como el *Códice de los Músicos*. Resulta curioso que no exista una relación entre el tema de la ilustración y la temática literaria de la *cantiga* que aparece anotada en su cabecera. Hay más curiosidades en este códice. A pesar de la generosidad de las ilustraciones con escenas musicales, los especialistas le denominan el *Códice pobre*, por ser enormemente inferior a la riqueza de escenas e historias que aparecen en el T.I.1. Por el valor de su notación musical mensural y su excepcional contenido, es considerado como el códice musical más

importante de la monodia cortesana de la Europa medieval. Tiene un formato de 27,5 x 40,5 cm y consta de 365 hojas en pergamino.

El Códice Rico

El denominado *Códice rico* o *Códice de las Historias* también pertenece a la Biblioteca escurialense y está registrado con la signatura T.I.1=E2 que según lo que ya ha quedado aclarado, se identifica con la signatura J.T.1. Contiene 215 *cantigas* y de ellas 211 están ilustradas. Hay algún estudio con la numeración cambiada a E2= Escorial 2. El formato es de 49x 32,5 cm con una caja de texto de 33,6 x 21,7cms. Cada folio desarrolla 44 líneas de escritura y la lámina miniada tiene 34 x 24 cm. Su notación musical es mensural¹⁶, aunque algunos historiadores la denominan “rabínica¹⁷”. Este códice ofrece la curiosidad de lo que podría entenderse como la traducción sintética del texto gallego de cada *cantiga* en prosa castellana, aunque pasa casi desapercibido por estar escrita en el margen de la parte baja.

La denominación de *Códice rico* queda justificada por la extraordinaria riqueza de ilustraciones de todo tipo, dando lugar a la investigación histórica de la época a través de los más variados ejemplos de vida cotidiana y de vida espiritual reflejados en las múltiples escenas que reproducen sus numerosas viñetas. Es como un itinerario por las costumbres y hábitos con viso de historia ilustrada. La mayor parte de páginas son ilustraciones de historias completas divididas en seis cuadros o escenas con un tamaño de unos 10 cm de lado, con una excepción, la primera *cantiga* (fol. 6) divide la página en ocho cuadros de 10 x 7 cm y cada cuadro está enmarcado en una orla.

Las *Cantigas* decenarias, por su carácter lírico de loor, no se prestan a una iluminación escénica, por lo que en todas ellas aparece como habitual la figura del Rey. Esta cadena queda interrumpida con los números 40 y 150, así como en las *cantigas* terminadas en cinco que aparecen con doble página de miniatura: doce cuadros o escenas.

Las figuras humanas que se representan en estos cuadros suelen medir 55 mm de altura y mantienen un criterio de unidad a pesar de estar realizadas por diferentes maestros. Por estar todas ellas muy ornamentadas no cabían en un solo volumen, dividiéndose en dos.

El Códice de Florencia

La segunda parte del *Códice Rico* está inacabada. Consta de 131 folios y no tiene música a pesar de que se llegaron a dibujar las pautas lineales, pero sin notas. Se halla en la Biblioteca de Florencia y su catalogación es: Biblioteca Nacional de Florencia, códice BNCF ms. B.R.2º,

¹⁶ Es la forma de indicar ritmos complejos con gran exactitud y flexibilidad. La notación mensural fue el primer sistema en el desarrollo de la música europea que sistemáticamente usaba formas de notación individuales para denotar las duraciones temporales muy útil para indicar ritmos complejos con exactitud y, al propio tiempo, con flexibilidad.

¹⁷ Era la que utilizaban los rabinos en textos musicales e igualmente era la escritura utilizada en reinos cristianos.

siendo considerado este códice como la segunda parte del códice alfonsí historiado, cuyas conclusiones se han derivado de que las medidas de las cajas son idénticas en ambos códices y el número de líneas por páginas son 44, sin bien hay algunas con menos. El picado de guía para el pautado está realizado en las mismas tablas de clavos. El códice florentino ha sido recortado al prepararlo para una moderna encuadernación, con la consecuencia de haber perdido los márgenes superior e inferior y quedando reducido a 45 cm. Ello le hace ser diferente al códice de El Escorial que conserva las medidas originales de 49 cm. Otro problema que se ha producido al recortarlo es que ha perdido la numeración romana que estaba situada en el margen superior. El resto de detalles: de letra, adornos y miniaturas son claramente pertenecientes a la Cámara Real de Alfonso X, por lo que se puede afirmar que el *Códice Florentino* salió del Escritorio Real y que es con toda seguridad el segundo volumen que continuaba la edición regia historiada y cuyo primer volumen es el códice escurialense. Por la vieja numeración puede comprobarse que tuvo por lo menos 161 folios o quizá más. Los investigadores de la obra alfonsí aseveran que debió de constar de 130 *cantigas*, aunque en la actualidad solo hay constancia de 113 y ninguna es repetida ni copiada de las del volumen T.I.1. Las *cantigas* de los folios 69b y 103d del orden florentino son originales y únicas y no se repiten en ningún otro códice, ni siquiera en el escurialense que es con el que tiene más sentido de continuidad. Hay historiadores que han adjudicado a este códice 200 *cantigas*.

El formato es de 44,5x31cm con una caja de texto y el pautado musical preparado, pero no realizado de 33x24 cm incluyendo la orla. Los dos volúmenes divididos sirvieron de error al clasificarlos, creyéndose que la “edición príncipe” era la florentina y que el códice escurialense b.1.2 era posterior y que por eso fue mejor terminado y más completo al aprovechar la experiencia vivida en la preparación del florentino. Este error ha sido muy repetido por los investigadores e historiadores hasta la primera mitad del siglo XX. A pesar de las controversias que han enfrentado criterios, parece que el códice b.I.2 empezó a copiarse en 1257. Puede leerse en el folio 361 la rúbrica del copista, Johan Gundisalvi, ya mencionado, aunque este detalle no aclara la fecha exacta. Los dos volúmenes iban destinados como obsequio del Rey Sabio al Papa y se trabajó apresuradamente en su preparación por temor del Rey de no alcanzar en vida el privilegio de materializar el obsequio, como ocurrió y no llegando a su destino fue a parar el incompleto a la Biblioteca de Florencia. Perteneció a la Biblioteca Palatina y por donación ducal pasó a la Biblioteca Maggia Bechiana en 1771, terminando en la Biblioteca Nacional de Florencia. Toda esta vinculación con Florencia ha ayudado a considerar y reconocerse este códice como las *Cantigas* de Florencia o Códice de Florencia.

Este códice es muy interesante para el estudio del proceso que seguían los talleres de los miniaturistas. Muchas páginas están completamente en limpio, otras muestran el diseño de simples dibujos, algunos empezados a colorear y otros con las figuras sin rostros ni manos,

puesto que las caras y las extremidades corporales superiores eran los fragmentos más difíciles de precisión y expresión, quedando reservados al maestro de taller que generalmente era la persona más experimentada y el mejor artista del estudio.

Los códices escurialenses b.I.2 y T.I.1 fueron llevados en un principio y para su depósito desde Sevilla al Escorial por orden de Felipe II, según afirman los historiadores y en especial Gonzalo Menéndez Pidal¹⁸.

El Códice de Toledo

Hay otro códice más, el conocido como códice de Toledo. Solo tiene música. Está exento de viñetas. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, a cuyo depósito pasó con otros códices por decreto del gobierno en 1869. Tuvo dos signaturas: Hh73 y la definitiva B.N. Mss 10069=TO. En la Catedral de Toledo estaba registrado en el cajón 103, número 23. Este códice apareció muy tardíamente inventariado por Frías en 1807, no así en la Biblioteca toledana en la que consta una primera catalogación fechada en 1455 y en otro inventario de 1591. Tuvo varias signaturas: en Toledo 103-23, con la unión de cajón donde se custodiaba y el número dentro de dicho cajón para localizarlo entre el resto de libros. Este códice ha sido históricamente considerado como el más antiguo de los cuatro que componen las *Cantigas*, porque solo alcanza un centenar de piezas, escrito en opinión de Amador de los Ríos después de 1256, dado que en el Prólogo el monarca se aplica el título de “Rey de los romanos”.

Las mayores controversias en cuanto a su antigüedad han sido llevadas a cabo entre historiadores y musicólogos. Higinio Anglés se niega a aceptar su contenido musical como el más antiguo y completo. Pero para los historiadores hay un dato documental: el arranque de la introducción poética “*fez con cantares e sóes*”, frase que rápidamente es corregida por “*fezo cantares e sóes*”, lo que ha dado a ciertos investigadores a especular con que aún no se había conseguido reunir todo lo que más tarde se aunara para el resto de códices.

Este códice consta de 160 hojas de papel de pergamino avitelado sobre un formato de 315 mm de altura por 217 de ancho. La escritura está acotada en una caja de 225x151 mm con guardas dobles como introducción y una para concluir, todas en pergamino. Está escrito a dos columnas de 27 líneas cada una y en letra gótica que resalta por la belleza de su escritura.

En este códice el monarca se declara autor de las composiciones haciéndose notar con nombres y títulos reales: “*Don Alfonso de Castelo, de Toledo, de León...*”.

¹⁸ Menéndez Pidal, Gonzalo. *La España medieval del siglo XIII leída en imágenes*. Real Academia de la Historia de Madrid, 1986. P. 18.

Contiene 100 *cantigas*, el prólogo -que también es una *cantiga*- y 26 más añadidas. Cinco son “*des festes do ano*” (de Nuestra Señora), cinco más “*das cinco festas de Ntro. Sennor Iesu Cristo*” y las 126 restantes de “*miragres de Sancta María*”. Un total de 128.

Son tantos los estudios de los códices de las *Cantigas*, que más que repetir aquí lo que dicen unos y otros estudiosos de las mismas, lo más práctico es remitir al curioso lector al excepcional trabajo colectivo de Edilán¹⁹, edición de meticuloso estudio crítico que acompaña en un segundo volumen a la publicación de los facsímiles de los manuscritos de los códices.

Este códice es el único de los cuatro que no está ilustrado con miniaturas, pero su valor es excepcional por ser el primero de todos. La encuadernación es fina y elegante, recubierta de cuero encarnado con broches de latón y una peculiaridad que hace de este códice algo excepcional, correcciones que se atribuyen al propio autor y que se comen el margen de la letra pequeña en cursiva. Su excepcional interés movió a Julián Ribera²⁰ para completar la reproducción en facsímil de la edición que coincidió con el V Centenario.

Existe una copia de este códice del calígrafo Javier de Santiago Palmeras²¹, quien copió texto y música -trabajo que se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura 13055, aunque antes ha tenido otra la Od-74-. Esta copia fue realizada por deseo de la reina Isabel II y a ella fue entregado el original. Se atribuye a este mismo autor una copia del *Libro de la Montería*, atribuido a Alfonso XI y conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (antigua Biblioteca Real Particular).

3.- EL CONTENIDO MUSICAL DE LAS CANTIGAS

Para los músicos, el mejor trabajo histórico musical de las *Cantigas* es el de Higinio Anglés, quien en su espléndido estudio de transcripción explica la correspondencia de valores y ligaduras y los problemas de rítmica y proporciones, explicando detalladamente los criterios que ha empleado para resolver problemas del entendimiento de la música medieval al compararla con los cánones y escritura musical actuales.

Las frecuentes confusiones entre rítmica y métrica, correlativas con ritmo y metro, proceden del olvido de la evolución histórica de ambos términos. En la antigua Grecia, donde la poesía y la música aparecen hermanadas en la danza (la poesía lírica, con la lira que acompañaba los versos poéticos) los famosos pies estaban formados por grupos de sílabas largas y breves

¹⁹ Estudio correspondiente al facsímil de Edilán de las *Cantigas de Santa María*, códice Rico de El Escorial. Editado en 1979.

²⁰ *Vid Ribera, Julián. La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza.* Reprod. facs. de la ed. de la Real Academia Española. C.M. 1990.

²¹ Francisco Xavier de *Santiago* Palomares, conocido como Palomares. Toledo, 1728 - Madrid, 1796.

dispuestas de diversas formas, con lo que más que favorecer la vida rítmica de las composiciones poéticas y musicales se aprovechaban de la particular condición prosódica de la lengua griega que valora la duración por medio de la combinación de las sílabas largas y breves, condición que continuaría en la lengua latina clásica y en su arte poético musical como herencia helena. Ritmo y metro, prescindiendo del contenido de música y poesía, se ocupaban solo de la duración. El timbre y la altura de las notas no contaban para el ritmo, así como el significado de la palabra *tempo* tampoco contaba para el metro.

Métrica y rítmica permanecieron juntas hasta la aparición de las lenguas romances, cuyo discurso no está marcado por la cantidad de palabras ni siquiera de sílabas, sino por la intensidad de la intención, separándose paulatinamente poesía y música. La métrica quedó incorporada a la poesía, cuyos elementos se miden contando sílabas, y la rítmica pasó a ser el pulso interno de la música. El canto gregoriano nacido sobre las ruinas del latín clásico, cuando empieza el auge de las lenguas vernáculas basadas en las lenguas romances, apertura un mundo de principios rítmicos que no experimentaron interferencias métricas del latín en uso. Pero la métrica tomaría verdadera importancia cuando se empieza a escribir la música con el afán de facilitar la ejecución de los conjuntos y las partes del compás se establecen de forma clara al marcar partes fuertes y débiles, lo que crearía las diferentes formas del compaseo repartiendo los valores entre dos, tres, cuatro... partes de compás. V.g. 2/4, 3/4, 4/4, etc.

El trabajo paleográfico que Higinio Anglés realiza al transcribir las *Cantigas* desde el original en escritura mensural a la notación en pentagrama es excepcional. Qué asombro produce observar la meticulosidad y precisión con la que transporta valores y la precisión al interpretar los portamentos de los melismas en los cambios de altura de una sílaba para que la voz no se quiebre ni se altere.

He transcrito para arpa alguna de estas piezas por la belleza que se abraza entre la ingenuidad de los cantos originales con el timbre cristalino de mi instrumento y consciente de que el arpa era un instrumento de trovadores muy popular especialmente durante toda la Baja Edad Media.

Cantiga II

este mundo é untrada
côel no ceo par a par
e eya chamada. m
filla **S**adie enada
e puen nos tenauntar
e a ye nos auogada...

Esta e de como sca maria pa
nreu en toledo a lunt anfonso
e deull bna alua q troue de pi
nyso con que dullese missa. r

M vivo te
uemos
varões. loar a santa maria
que las graças e ses deos.
da a quen por ela fia.
en munta de loa manna.
que deu a un seu prelado.

que pumato foi de spanna
e Alfonso em chamado.
deull bna tal vestidura.
que troue de Parayso.
ten feyta a sia medida.
por que metra seu siso.
ena. Loar noyr e dia.
M vivo tenemos varões
loar a Santa maria.
En enpegou el seu dize
e os seus lros escrive
que fez da vngistade
da questa lenor mu sca
per que la Loi tornada
foi en Espana de quara
a end amian peprada.
e vrens e a Eregia.
Por en deuemos varões.

2

*Esta é de como Santa Maria pareceu en Toledo a Sant Alifonso, et deu-l' hũa
 alva que trouxe de parayso, con que dissese missa.*

A7 B7 A7 B7 | c7 d7: c7 d7 | e7 f7 e7 f7 b7 |
 α β γ δ | γ δ | γ δ | α β ε γ δ |

To, 2, f. 11 a-o.
 E2, 2, f. 6 c
 E1, 2, f. 30 a-b

Mui-to de-ve-mos, va-rõ-es,
 io-ar a San-ta Ma-ri-a, que sas gra-ças
 et seus dõ-es dá a quen por e-la fê-a.
 Sen mui-ta de bõ-a ma-nna que deu a un
 seu pre-la-do, que pri-ma-do foi d'Es-pa-nna
 et Af-fons' e-ra cha-ma-do; deu-l'hũa a tal
 ves-ti-du-ra que trou-xe de pa-ra-y-so,
 ben fey-ta a ssa me-su-ra, por-que me-te-
 ra seu si-so en a lo-ar noyt'e di-a.

1) To 2) To 3) To

II

1
7
13
19
25
31
37
43
49

Reproducción del original de la Cantiga nº 2, según la nomenclatura de Higinio Anglés, su transcripción paleográfica al pentagrama y mi versión para arpa

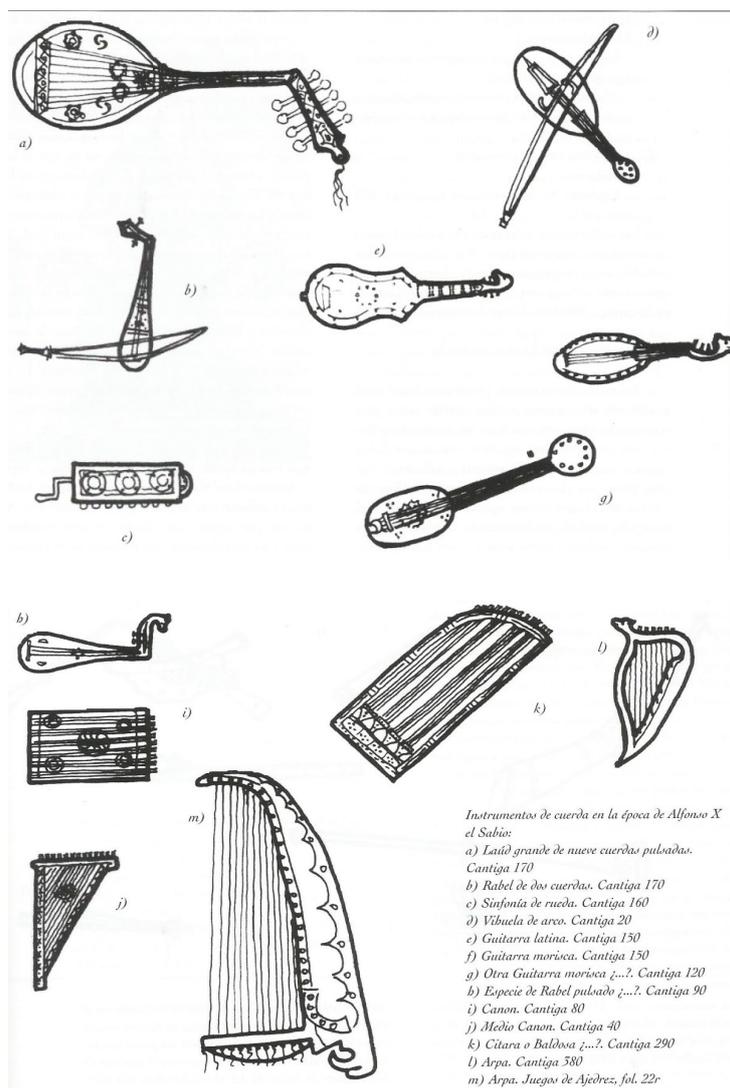
Los códices miniados de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio son pródigos en instrumentos musicales. Entre las ilustraciones aparecen cordófonos y aerófonos muy diversos.

De todos los códices medievales el más propio para estudiar la organología de los instrumentos musicales del siglo XIII y toda la Baja Edad Media es el *Códice de los Músicos*. No cabe duda que la obra alfonsí supuso un verdadero hito, enriqueciendo no solo el patrimonio artístico-cultural sino que fue un modelo de buen hacer en muchos aspectos, además de interminable fuente de estudio de costumbres, formas, elementos artísticos e instrumentos musicales. Para los músicos investigadores es un tesoro inapreciable que facilita el conocimiento organológico y sus funciones estético-musical y social de los instrumentos altomedievales. Para más curiosidades sobre los códices alfonsíes y en especial los de las *Cantigas*, remito al trabajo que coordiné en torno a Alfonso X en 1992 con motivo del V Centenario, aunque se publicó varios años después²².

4.- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES: DESDE LOS CÓDICOS TEMPRANOS A LOS PÓRTICOS DE LA GLORIA

Existe una indudable relación entre los primeros códices miniados de la Alta Edad Media y los pórticos del período Románico. El origen pseudo-oriental de las diversas representaciones plásticas se advierte en el tratamiento de las miniaturas y en los adornos que decoran a las mismas, lo que no es extraño pues el origen de la Cristiandad también tiene sus raíces en el mundo de cultura oriental a través del Judaísmo. Los primeros manuscritos ilustrados de la Península Ibérica que se elaboraban en los “Scriptorium” de los cenobios y que ejecutaban con extraordinario arte monjes de gran cualificación artística y de excepcional formación doctrinal, exhibían una enorme riqueza instrumental. También los códices destinados a los reyes muestran variedad de cordófonos de gran valor organológico. Curiosamente, los instrumentos pasaron de estar representados en las ilustraciones de las miniaturas miniadas a tomar parte de los conjuntos escultóricos de los templos desde la primera arquitectura románica, conservando sus formas y colorido en la piedra a través del estuco y de la policromía, y en la madera con el tratamiento del estofado.

²² Vid. VV.AA. Alfonso X el Sabio impulsor del Arte, la Cultura y el Humanismo. El arpa en la Edad Media. ARLU Ed. Madrid, 1997.



Conjunto de cordófonos representado en las Cantigas

El culto de la música y de los instrumentos en la clandestina liturgia cristiana de los primeros siglos no fue muy pródigo, pues se consideraba innecesario cuando la ritualidad se centraba en la pureza de la oración. A partir del año 313 d.C., que Constantino legaliza el Cristianismo con el Edicto de Milán, y sobre todo en el año 392 cuando Teodosio I lo proclama como religión oficial, la liturgia cristiana inicia una nueva forma de orar en los templos destinados al culto y a la liturgia. A partir de este momento, los Padres de la Iglesia consideran la importancia ancestral que la música tiene en el Judaísmo y recuperan con fuerza los *Salmos* como los más bellos poemas de alabanza al Señor. Los textos de las celebraciones litúrgicas empiezan a entonarse musicalmente, convirtiéndose en tema central de la práctica cristiana con un papel funcional de servirse de la palabra cantada para transmitir los mensajes de la Fe. De la misma manera empiezan a considerarse los instrumentos bíblicos como símbolos básicos para relatar sucesos y escenas de los libros sagrados. Pasarían los siglos, pero cada vez con más fuerza desde los primeros Padres de la

Iglesia hasta los más tardíos, legitiman la música como el portavoz vivo de la Iglesia Católica y la música litúrgica se revitaliza con fuerza codificando los cantos litúrgicos y religiosos. Primero aparece el canto ambrosiano, también conocido como canto milanés, atribuyéndose su autoría a San Ambrosio. Se trataba de un repertorio litúrgico de canto llano que se desarrolló en la zona de Milán en torno al siglo IV y allí ha quedado con carácter localista sobreviviendo al resto de cantos litúrgicos. Más tarde aparece el canto *gregoriano* o *canto* litúrgico de la Iglesia de Roma, influido por el galicano, que empieza a asentarse en la segunda mitad del siglo VIII de la mano del papa Gregorio I, quien fue un gran renovador que introduce importantes modificaciones en la música eclesiástica, y su práctica se extendió rápidamente por todo el Occidente cristiano.

Los pórticos románicos de las Catedrales de Orense y Santiago de Compostela²³ y las Colegiatas de La Guardia (en la Rioja alavesa) y Toro, entre otras muchas de nuestra geografía, muestran colección de músicos tañedores de instrumentos. Estos conjuntos exhiben esculturas recubiertas de una policromía de belleza sin par que con el paso del tiempo han perdido el color. Todos estos pórticos tienen un tema común: la representación de los Ancianos del *Apocalipsis* según el Sueño de San Juan²⁴. La situación de los ancianos músicos, enfrentados en la representación figurativa para simbolizar el Antiguo y Nuevo testamento, tañen arpas de diferentes formas y tamaños que bien pudieron ser instrumentos elegidos intencionadamente por sus artífices como símbolo de diferentes épocas. Infinidad de arpas llenaron el mundo oriental con formas angulares o arqueadas y de diferentes alturas, algunas ya considerablemente grandes en las culturas egipcia y griega, pero sin cerrar el bastidor. El arpa que, desde el arco primitivo había conservado su forma arqueada durante milenios²⁵, en plena Alta Edad Media transforma su bastidor curvo en una figura triangular rectangular de columna recta y los tres lados perfectamente iguales. No tardó el prisma triangular en simbolizar el Misterio de la Trinidad: “uno en esencia y trino en persona con la misma naturaleza y grandeza Divina -única la *Esencia*, única la *Naturaleza*, única la *Divinidad*-. Este arpa, símbolo de la Trinidad, debía tener “siete cuerdas” que representaban los “siete días de la Creación”, además de que la encordadura debía ser de metales preciados para engrandecer con su vibración el culto a Dios. Cuando el bastidor fue creciendo de forma progresiva, el aumento de cuerdas pasó primeramente a diez, simbolizando los Diez Mandamientos de la Ley Divina. Y de manera debía respetar múltiplos de siete. Este modelo de arpa trinitaria enfrentada con el arpa rectangular angular, sirvieron

²³ Vid López Calo-José. *La Música medieval en Galicia*. Fundación Berrie de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña, 1982.

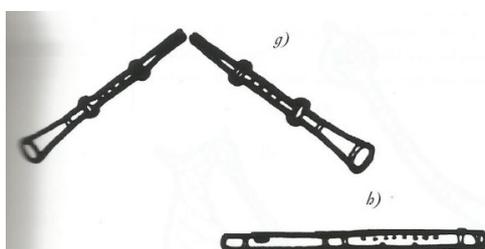
²⁴ Vid Romero de Lecea, Carlos. *Trompetas y Cítaras en los códices de Beato de Liébana*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1977.

²⁵ Curt Sachs pertenece al grupo de etnomusicólogos que defienden que el arco fue un instrumento empleado por el hombre primitivo de forma artística para su solaz y recreación mucho antes de ser usado como elemento de defensa o de caza, y que la forma arqueada del primer monocordio de la historia todavía conserva su perfil en las arpas modernas.

admirablemente como representación simbólica del *Antiguo* y *Nuevo Testamento*, figurando al *Antiguo Testamento* con un arpa angular rectangular y al *Nuevo Testamento* con un arpa más moderna de forma triangular, que primero fue igualmente rectangular y poco a poco fue transformando sus formas y medidas intentando adaptar a su clavijero las formas de los arcos de medio punto de la Arquitectura Románica, pero siempre respetando en la encordadura múltiplos de siete o de diez.

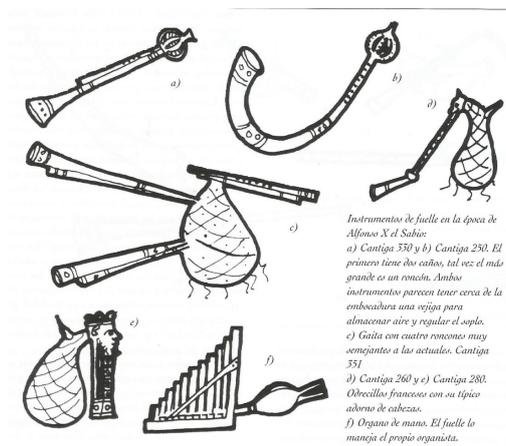


Modelos de arpas angular y triangular



Instrumentos de viento en la época de Alfonso X el Sabio:

- a) *Albogon. Cantiga 50*
- b) *Albogues cortesano. Cantiga 540*
- c) *Albogues pastoril. Cantiga 200*
- d) *Dulzaina ¿...?. Cantiga 590*
- e) *Añafil. Cantiga 320*
- f) *Triple Clarinete. Cantiga 60*
- g) *Flauta para un solo tañedor. Cantiga 560*
- h) *Flauta travesera morisca. Cantiga 240*



Conjunto de instrumentos de diversas familias de aerófonos representado en las Cantigas

El arpa gozó enseguida de una consideración especial por ser un instrumento eminentemente bíblico²⁶. El Rey David cantaba sus himnos de alabanza al Señor acompañándose del arpa y así fue como este instrumento empezó a gozar de un reconocimiento muy singular²⁷. Con estos símbolos y representando infinidad de veces al Rey David²⁸, el salmista por antonomasia, el arpa fue abriéndose un camino de representatividad y simbolismos de gran consideración en el mundo cristiano.

Los peregrinos que llegaban a Compostela portaban arpas de diferentes formas y tamaños según sus tierras de procedencia y a través de las melodías que ellos mismos tañían, velaban sus sueños para no distraerse y hacer oración devotamente, como relata el Codex Calixtinus²⁹. Sin duda esta experiencia de escuchar cantos de distintas latitudes que llegaban a Galicia en boca de los peregrinos de las más diversas latitudes, tuvo que influir en el Rey Alfonso X el Sabio que se había educado en tierras gallegas.

El mundo simbólico medieval era una forma de informar al pueblo inculto y analfabeto utilizando muy tempranamente los códices miniados como medio de formación moral-religiosa. En tiempos de Alfonso X el Sabio ya había una larga tradición del uso simbólico de los instrumentos para revelaciones y visiones teológicas, así como de figuras reales e imaginarias (legiones de santos, ángeles, arcángeles), además de un amplio bestiario figurativo que unidos y misturados unos y otros sirvieron para adornar los instrumentos

²⁶ El arpa aparece citada cuarenta y dos veces en la *Biblia*.

²⁷ Vid Calvo-Manzano, M. R. *El Arpa en la Biblia*. ARLU ed. Madrid, 2000.

²⁸ El auge de las representaciones y citas literarias del David salmista se mueve entre el siglo XIII y el Renacimiento, época en la que el Humanismo desacralizó el espíritu religioso e impuso una simbología laica, reviviendo la mitología precristiana.

²⁹ Nomenclatura que hace referencia al Papa Calixto II, máximo benefactor de la ciudad de *Compostela*. El *Códice Calixtino*, manuscrito iluminado de mediados del siglo XII, contiene el más antiguo texto del *Liber Sancti Iacobi*. Reúne sermones, himnos, milagros y relatos de la traslación del Apóstol, textos litúrgicos y piezas musicales relacionados con el Apóstol Santiago.

musicales. Las arpas fueron muy pródigamente decoradas con todo tipo de símbolos tanto piadosos como profanos, cuya influencia tiene sus antecedentes en Oriente. Este formato representado originalmente en los códices no tardó en servir para adornar la piedra. Archivoltas y capiteles de columnarios representaban simultáneamente personajes bíblicos y virtuosos mezclados con variedad de monstruos con el fin de explicar al pueblo inculto y analfabeto las virtudes y las faltas. Pero no se ciñe el empleo del arpa al ámbito religioso, en el profano la hallamos en infinidad de alegorías plásticas y literarias, habiendo sido utilizada por los más prestigiosos pintores, escultores y escritores de todos los tiempos.

La música es como armonía astral, atributo celestial, y en todas las épocas se ha respetado dicho atributo. San Agustín la cita con un sentimiento místico de esperanza: *“La música es antesala del cielo en la tierra”*. El padre Feijoo recrea a San Agustín con una frase poética en una carta a una señora devota y aficionada a la música: *“El deleyte de la música, acompañando la virtud, hacen en la tierra el noviciado del cielo”*. Y la otra frase agustiniana tan conocida: *“El que ora cantando, reza dos veces”*. Ya eran tiempos en los que la Iglesia reconocía a la música como un apoyo importante para la liturgia y el arpa había recuperado desde muy atrás su importancia como símbolo de instrumento bíblico.

El arpa se lleva el palmarés de ser de los instrumentos más poetizados, pintados y esculpidos desde las obras inmemoriales hasta nuestros días. La Biblia nos cuenta cómo David calmaba la tensión nerviosa de Saúl con los dulces sonidos del arpa: *“El espíritu de Yahvé se había apoderado de Saul y un espíritu malo que volvía de Yahvé, le infundía espanto... Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saul, tomaba David el arpa y la tocaba. Saul encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él”³⁰*.



“David tocando el arpa para Saúl”. Tabla de Rembrandt

³⁰ Samuel I, 16; 14-23.

Del David salmista representado maravillosamente por Rembrandt³¹, pasamos al Orfeo tañedor de liras, quien “con las melodías más dulces que jamás los humanos hubieran escuchado, trata de sacar del inframundo a su esposa Euridice”. No es casualidad que en la Primera ópera que se emplea arpa en la orquesta teatral es en la obra de Monteverdi, *Orfeo*³², naturalmente para simbolizar mejor a su personaje, y lo hace con un extenso solo de arpa a modo de recitativo improvisado.

El arpa, además de enriquecer los dibujos de múltiples personajes en los códices medievales, es referida en paralelo en infinidad de textos literarios y en muchos de ellos se atestigua que era un instrumento trovadoresco. Guiraud de Caisson en la obra *Fadet Joglar*, escrita hacia 1200, dice que entre las muchas destrezas que ha de poseer un buen trovador, debe saber “arpar”. En el *Poema de Alfonso XI*³³ se habla del arpa tañida por Don Tristán cuando dice: “... la farpa de don Tristán/ que da los puntos doblados/ con que falaga el lozano/ a todos los enamorados/ en tiempos veranados...”. Este poema ha dado lugar a la interpretación de la existencia de un arpa de doble encordadura en plena Baja Edad Media, al referir los “puntos doblados”. También queda algún testimonio de la existencia de organología arpística con dos órdenes de cuerdas (doble encordadura, una diatónica y otra cromática) en instrumentos anteriores al Bajo Renacimiento que históricamente es el momento de su aparición. Un arpa de doble encordadura aparece en el *Tríptico Relicario del Monasterio de Piedra*³⁴.



Una de las múltiples representaciones de Orfeo músico, tañedor de lira.

³¹ La tabla de Rembrandt “David tocando el arpa para Saúl” se expone en Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt am main.

³² Leyenda compuesta de un prólogo y cinco actos. Se estrenó en 1607.

³³ El *Poema de Alfonso Onceno* o *Crónica rimada* es un poema cronístico incompleto acerca del rey de Castilla Alfonso XI. Obra escrita en cuartetos en 1348 por Rodrigo Yáñez con rasgos *lingüísticos asturleonese*s. Se conservan un manuscrito de unas 2450 cuartetos copiados en el siglo XV, y lo custodia la Real Academia Española.

³⁴ Tríptico gótico de 1390 en madera policromada que custodia la Real Academia de la Historia de Madrid.

Fragmento de *Orfeo y Eurídice* de Rembrandt³⁵

La visión apocalíptica de San Juan, rehabilitada en los primeros códices por sus defensores y propagadores desde el siglo VIII, es representada con una importante colección de instrumentos musicales que aparte del sentido simbólico, evidencian su rico uso práctico por músicos cultos, además de un uso de carácter popular que coincidió con el auge de los estudios del *Apocalipsis*. El arpa va ganando protagonismo en lo que podríamos llamar, “primeras capillas plásticas musicales hispanas” inmortalizadas en infinidad de pórticos y retablos de los siglos XI y XII. Una muestra de la fuerza que tuvieron las capillas plásticas y como se persistió en su estilo, la hallamos en una representación tardía en el Retablo Mayor de la Catedral de Santa María o Catedral Vieja de Salamanca³⁶, que se empezó a construir en el primer tercio del siglo XII y se finalizó a finales del siglo XIV, mixturando el estilo románico con el gótico. Es tan impresionante su representación, el colorido y el reparto de la estructura arquitectónica, pictórica y escultórica que la primera sensación es estar contemplando una ilustración miniada de un códice de tamaño gigantesco. Y una muestra más de retablo conteniendo otra excepcional representación de capilla plástica es el Retablo Mayor de la Iglesia del Monasterio de El Paular, en Rascafría, en alabastro y de estilo gótico tardío, terminado en el siglo XV. Impresionantes estas dos obras, una en madera y la otra en alabastro. El estofado y la policromía de una y otra las otorgan un color de fuerza inigualable.



Arpa de dos órdenes de cuerdas paralelas del Tríptico Relicario del Monasterio de Piedra

³⁵ Museo Nacional del Prado de Madrid.

³⁶ Fundada por el obispo Jerónimo de Perigord, fue en principio una obra de Dello Delli, hermano de Nicolás, que inició la obra hacia 1439. Se ve obligado a abandonarla por falta de tiempo y la continúan sus hermanos Nicolás y Sansón, que trabajaron en colaboración con otros artistas.

Es sabido que en los Textos Sagrados el arpa representa al Rey David, pero el cordófono simbólico del *Apocalipsis* fue la cítara. No sabemos si el arpa fue añadida por razones estéticas a los conjuntos instrumentales representados en la piedra o por imitación de los dibujos iluminados de los códices. Es cierto que el arpa empezó muy tempranamente a ser muy popular entre trovadores y peregrinos, pero resulta difícil hacer un estudio de la naturaleza de los instrumentos y también difícil el estudio del uso y simbologías. Tanto la organología como la tipología y terminología son bastante confusas en el largo período histórico de oscurantismo que se vivió durante todo el Medievo.

Durante el período románico existieron tres cordófonos rectangulares que fueron identificados como uno solo y la representación gráfica, a veces no demasiado clara, contribuyó a agrandar las dudas clasificatorias. La cítara, el salterio y decachordum triangulare (que simbolizaba los Diez Mandamientos de la Ley de Dios entregados a Moisés) también han sido confundidos en la terminología bíblica como el mismo instrumento según qué traductores. Y los tres instrumentos, además, tenían indistintamente modelos angulares y triangulares, apoyándose todos ellos sobre las rodillas, reclinados sobre el pecho del tañedor y dejando libres las manos para pulsar las cuerdas.

La terminología medieval fue tan confusa que organologías y tipologías de diferentes instrumentos musicales fueron denominadas de forma indiscriminada como canon, medio canon, salterio latino, salterio gótico, santrín y salterio tipo santrín, rota y rota tipo arpa, lira, lira cítara, dulcema, dulcemer y hasta algún monocordio y clavicordio, además de ciertas gigas que llegaron a confundirse como un solo instrumento. La confusión era tanta, que estudios posteriores en el afán de aclarar la organología, determinaron que arpas solo eran los instrumentos que tenían un bastidor en el que las cuerdas estaban dispuestas de forma vertical y al aire entre el clavijero y el cuerpo sonoro, contra los que tenían las cuerdas extendidas sobre el cuerpo sonoro y formando una sola parte el dicho cuerpo y el clavijero, quedaron clasificadas como cítaras, de las que también, empero, existen infinidad de formas y tamaños. Para conocer la diferencia organológica entre tantos cordófonos de formas y tamaños diferentes, hay un estudio de María del Rosario Álvarez que clarifica con rigor esta diversidad y sus funciones tanto prácticas, organológicas, funcionales y simbólicas³⁷.

Las liras, aunque también tenían las cuerdas al aire, su forma era vertical y alargada, lo que las diferenciaba de las arpas que eran de forma angular o triangular.

Centrándonos en las arpas existe una bonita curiosidad digna de conocer. Podemos observar que sus formas fueron siguiendo los cánones de la arquitectura desde el Románico

³⁷ Álvarez Martínez, María del Rosario. Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad media. Los cordófonos. 3 volúmenes. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Sección de Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid, 1987.

hasta el Renacimiento. En el primer Románico, las arpas eran triangulares, pequeñas y con la columna recta. Fueron creciendo y transformándose para adoptar en la columna la forma arqueada del arco románico de medio punto. En la transición al gótico las arpas se estilizaron, enderezaron la columna hasta formar un lado casi recto y apuntaron los encuentros de sus tres lados clavijero con columna y por el lado opuesto con el cuerpo sonoro y éste a su vez, con la base, con un ángulo ojival que cada vez se fue haciendo más ostensible en imitación a la arquitectura. En el Renacimiento las arpas aumentaron notoriamente el número de cuerdas, hasta cuatro octavas, adquiriendo una forma horizontal, mucho más ostensible cuando aparecen las primeras arpas cromáticas o de dos órdenes de cuerdas (aumentando su encordadura de 7 más 5) que simbolizaba la idea Humanista de la horizontalidad: “El hombre como centro de la Creación”. No obstante, también en la organología arpística siguieron construyéndose arpas muy caprichosas que escapaban a la clasificación de arpas prerrománicas, románicas, transición, góticas, prerrenacentistas y renacentistas y exhibían una decoración por lo general rica y variada. A pesar de las clasificaciones organológicas, es frecuente observar desde los códices alfonsíes hasta las aplicaciones en la piedra la mixtura de estilos empleados en la representación instrumental al margen de las fechas de aparición y de vigencia.

Todos los instrumentos referidos adornan la plástica de los siglos XI-XV, siendo una imitación o continuación de los aparecidos en las viñetas ilustrativas desde los más antiguos, como el *Beato de Liébana*, a los contemporáneos conjuntos musicales de los códices de las *Cantigas*. Todos ellos son una fuente excepcional de estudio, aunque haya que prescindir de aclarar la ordenación de formas estilísticas por épocas y períodos porque con frecuencia no son reales y aparecen representados instrumentos con formas caprichosas. Por ejemplo, un arpa de forma románica la hallamos con frecuencia en representaciones pictóricas y escultóricas del gótico tardío.

Con todo este recorrido tan exuberante en el uso de instrumentos para simbolizar y representar imágenes, tradiciones y costumbres, Alfonso X encuentra un campo tan abonado que él con su espíritu humanista y afán de cultivar al pueblo aprovecha a niveles excepcionales.

5.- UN PREHUMANISMO IBÉRICO EN PLENA EDAD MEDIA

Ya he esbozado esta idea, pero deseo revitalizarla en un acorde “perfecto” de cadencia conclusiva y contundente tonalidad mayor. No esperó nuestro solar patrio a que llegara de forma oficial la Edad Moderna. El Humanismo se vive en los reinos hispanos de forma prematura. Desde el ecuador de la Edad Media, la Península Ibérica se adentra en un mundo de signos culturales de talante renacentista. Toledo que ya arrastraba una larga tradición

culta, encuentra con la llegada de Alfonso X un rey mecenas que la convierte en verdadero emporio artístico-cultural. Allí confluye la urdimbre mágica del sabio proceder que ilumina una filosofía de tolerancia, facilitando la convivencia de corrientes orientales y occidentales a la par que hilvana la recreación del mundo heleno gracias a los tratadistas y traductores árabes. Esta manera inteligente de saber vivir con respeto, comprensión y flexibilidad propició una riqueza de culturas, estéticas y corrientes que amalgamaron influencias del Oeste y del Este, a la par que así se pudieron infiltrar de manera natural las músicas del Próximo Oriente inundando con su fuerza toda Europa, como las que heredamos de Grecia que a su vez habían sido enriquecidas con las influencias de Mesopotamia, Egipto y Asia menor, sin olvidar, que en Iberia teorizamos, practicamos y adsorbimos a Roma. El crisol de extraordinario valor y riqueza cultural inteligentemente aceptado y aprovechado en el Toletum romano; la Tolaitola musulmana -tras la Batalla de Guadalete (en el año 711) cuando los árabes derrotaron al último rey visigodo Don Rodrigo, y así denominaron a la ciudad del Tajo- y el Toledo cristiano desde el año 1085, que al seguir la estela reconquistadora de sus ancestros, el rey de León Alfonso VI, “el Bravo”³⁸, rindió la ciudad musulmana de Toledo³⁹ convirtiéndola en punto neurálgico conciliador de razas, vivencias y movimientos culturales. Así fue como la ciudad de Toledo mereció alcanzar el privilegio de ser llamada “La Ciudad de las Tres Culturas”, centro de arte, de pensadores y de traductores, con una convivencia ejemplar de razas e ideologías.

El Humanismo Ibérico se fragua gracias al inmenso abanico de culturas fomentado en la península ibérica favorecido por el respeto y la consideración. Cuando se estudia el movimiento andalusí aparecen inseparablemente unidos los dos grandes pensadores de la época a pesar de su opuesto origen racial e ideológico, Moisés ben Maimón, Maimónides⁴⁰, judío sefardí, y Averroes⁴¹, andalusí musulmán. No puede haber un signo mayor de convivencia respetuosa.

El proceso de la “Escuela de Traductores de Toledo” es un ejemplo del buen hacer inteligente al permitir el trabajo multicultural de traducción e interpretación de textos clásicos greco-latinos alejandrinos, vertidos del árabe o del hebreo a la lengua latina sirviéndose del romance castellano o español como lengua intermedia o directamente a las emergentes lenguas vulgares, principalmente al castellano, con lo que el “Scriptorium” se va

³⁸ Santiago de Compostela, 1040- Toledo, 1109.

³⁹ 1085. Tengo escrita una obra *TOLETUM*, para recitador, y arpa, que se estrenó para conmemorar la efeméride en La Sinagoga del Tránsito.

⁴⁰ 1138, Córdoba-1204, Fustat, Egipto. Considerado uno de los mayores estudiosos de la Toráh en época medieval. Conocido en el mundo hebreo, por el acrónimo “Rambam”. Hombre polifacético ejerció de médico, filósofo, astrónomo y rabino en al-Ándalus, en Marruecos y en Egipto.

⁴¹ 1126, Córdoba- 1198, Marrakech (Marruecos).

revitalizando con fuerza día a día y el castellano empieza a oficializarse como lengua común de la Península Ibérica.

La tolerancia de los reyes leoneses y castellanos cristianos con musulmanes y judíos facilita el emporio cultural promoviendo el renacimiento filosófico, teológico y científico primero de España y luego de todo el Occidente Cristiano. En el siglo XII la Escuela de traductores de Toledo vertió textos filosóficos y teológicos que Domingo Gundisalvo⁴² interpreta y escribe en latín comentarios de Aristóteles, escritos en árabe y que el judío converso Juan Hispano traducía al castellano, idioma que servía de intermediario. Durante el reinado de Fernando III, Rey de Castilla y de León, compuso el *Libro de los Doce Sabios* (1237), resumen de sabiduría política y moral clásica pasada por manos “orientales”; y en la segunda mitad del siglo XIII Alfonso X promueve la primera *Crónica General de España*, institucionalizando la antigua “Escuela de Traductores de Toledo” especializada en la traducción y preparación de textos de todo tipo y muy especialmente en textos astronómicos, médicos y científicos.

Son muchos los testimonios que nos han quedado de los grandes poetas y músicos andalusíes que se fusionaron entre árabes y cristianos durante toda la Edad Media. Tifasi⁴³ recoge varios poemas del Al-Andalus de gran riqueza lírica que se cantaban sobre la base poética y a veces melódica del compositor Ibn Bajjah de Zaragoza -poeta, músico y teórico que muere hacia el año 1139- y que fue el gran impulsor de Ziryab⁴⁴, el extraordinario músico, compositor, gran intérprete y poeta, además de riguroso teórico de finales del siglo IX. Ziryab alcanzó un extraordinario renombre y fue reconocido como el creador del estilo poético musical. Como músico irakí, tañía con verdadero arte el laúd mesopotámico que importó a España y de cuya organología surgirían los laúdes medievales y renacentistas españoles. El concepto de orquesta, que no de conjuntos de voz acompañada de instrumentos, ya aparece con Ibn Mardanis⁴⁵. Hombre impulsor de la cultura y del arte y célebre por contar con una de las orquestas más espectaculares de la época en la que incluía los *sitarat* de influencia india, semejantes al *sitar* y considerado como instrumento nacional de la India. De estos instrumentos derivarían los laúdes españoles de mango largo.

⁴² Dominicus Gundisalvi o Domingo Gundisalvo. Uno de los más importantes filósofos y traductores toledanos del siglo XII. Formado en Francia, fue arcediano de Cuéllar, aunque su actividad filosófica la llevó a cabo en Toledo a partir de 1162.

⁴³ Ahmad al-*Tifasi*, en el siglo XIII se refería a términos como “*cancioncillas que circulaban de forma libre en boca del pueblo*”.

⁴⁴ Abu l-Hasan Ali ibn Nafi`, más conocido como Ziryab, extraordinario poeta, además de Astrónomo, Músico (compositor, cantante e instrumentista), Restaurador y Lingüista musulmán, nacido en 789, Mosul, Irak, y muerto 857, Córdoba, transmisor de las culturas musulmanas orientales.

⁴⁵ Abu ‘Abd Allah Muhammad b. Sa’d b. Muhammad b. Ahmad al- Yudami o al-Tuyibi?. *Rey Lobo*. Peñíscola (Castellón), 1124-1125 – ¿Murcia?, 1172. Político y gobernante de familia cristiana convertida al Islam. Gran impulsor de las artes.

Cuántas preguntas surgen al contemplar miniados de la época. La imagen que aparece en la obra de Alfonso X *Libro de los Juegos* o *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas*⁴⁶ de una mora tocando el arpa, contrapuesta a la de otra imagen cercana a la primera en el mismo libro que muestra un cortesano ataviado con ropaje occidental tañendo el mismo instrumento de organología muy similar a la de la Cantiga 380 del código de los Músicos, nos hace pensar:

¿Será el arte trovadoresco una corriente heredada del mundo árabe? ¿Eran las féminas arpistas hispanoárabes damas al servicio de los hombres como lo eran las poetisas-recitadoras del fascinante y refinado mundo oriental del “arte de amar”? O, ¿era el arpa un instrumento cristiano adoptado por el mundo musulmán? Otra posibilidad más para analizar surge del mestizaje de los instrumentos orientales introducidos en la Península Ibérica por los musulmanes con los que llegaban por todo el norte peninsular de manos de los peregrinos. No puede haber un signo más simbólico de misturas que la aceptación de belleza allá donde se halle, sin reparar en orígenes ni en ideologías.

El pueblo árabe durante los siete largos siglos que vivió en la península ibérica desarrolló un enorme grado de cultura, alcanzando una verdadera época dorada en plena Edad Media y conviviendo e intercambiando riquezas culturales con los reinos cristianos. La tolerancia fue mutua: el mundo musulmán toleró y se benefició de la cultura cristiana, de la misma manera que la cristiana lo hizo de la musulmana. Han quedado plasmados estos beneficios mutuos en dos movimientos artísticos de gran belleza e importancia: el Arte Mozárabe con sus técnicas arquitectónicas bien definidas -además de dar nombre a una consolidada liturgia, aunque la denominada *Liturgia* Hispánica o Rito *Mozárabe* es el conjunto de oficios de la Iglesia Católica consolidados en la península en torno al siglo VI, dado que los godos habían importado una liturgia griega propia de Constantinopla y del Asia Menor- y el Arte Mudéjar, rico e igualmente con personalidad artística propia y definida.

Las pruebas de influencia mutua árabe-cristiana tanto artístico-cultural como social, son numerosas. En el campo de la música, los musulmanes aportaron a través de los Omeyas y como descendientes del Califato de Damasco, fervientes religiosos de La Meca, instrumentos musicales y tradiciones poéticas que se desarrollaron brillantemente en el suelo peninsular, además de que por otra parte, los descendientes del Califato Abásida⁴⁷, herederos de cultura mesopotámica e iraní, nos enriquecieron igualmente con culturas orientales, fruto de las influencias que de Egipto habían llegado hasta la India por diversas vías y que unos y otros importaron hasta nuestro suelo. De todo un largo proceso cultural de enriquecimiento

⁴⁶ Su transcripción original es *Juegos diversos de Axedrez, Dados, y Tablas con sus explicaciones, ordenados por mandado del Rey don Alfonso el Sabio*. Se trata de un manuscrito de 98 folios de pergamino con 150 miniaturas ilustradas a color y está escrito en el año 1283.

⁴⁷ El califa *omeya*, Marwán II, huyó a Egipto y Abul-Abbas se convirtió en Califa, inaugurando así el Califato *Abasí*. Todos los *omeyas* fueron asesinados.

mutuo a través del trasiego de idas y retornos fue beneficiario el mundo árabe, y de éste se benefició, a su vez, la Península Ibérica a través de la invasión musulmana. Poetas, danzarines, compositores y músicos instrumentistas provenían de tierras cultas, impregnando nuestro arte musical de trovas, melodías, giros, ritmos e instrumentos de una riqueza indescriptible.

Arpas mesopotámicas, iraníes y egipcias, mixturadas en la península ibérica, formaban orquestas vivas de cordófonos. Estos instrumentos, a veces, eran curiosamente, solo arpas o familias muy íntimas de éstas, aunque de distintas formas y tamaño, como ya se había utilizado el arpa y sus parientes más próximos en las antiguas culturas egipcia y griega.

El mundo cristiano, por su parte, lucía numerosos instrumentos bíblicos de origen hebreo de larga y elaborada tradición antes de llegar a la Península Ibérica como el salterio, el kinnor⁴⁸, el arpa de diez cuerdas o la sambuca⁴⁹, pues eran reminiscencias de la cultura judeocristiana que se conservaban desde los primeros años del Cristianismo.

He hablado de la convivencia social que enriqueció el arte y la cultura de nuestro solar patrio, pero es importante recordar que la convivencia era tan excepcional entre cristianos, judíos y musulmanes que superaba el mero trato ciudadano, a veces problemático, pues era inevitable el confrontamiento doméstico cotidiano de costumbres y tradiciones entre culturas e ideologías tan dispares que producían enfrentamientos y altercados a nivel de vecindario. Pero la convivencia se negociaba políticamente al más alto nivel. Hay un hecho que describe admirablemente esta armonía que es de infinito mayor valor que la simple convivencia diaria y de habitabilidad. Tiene Alfonso VIII a sus órdenes en la batalla de Malagón en su camino hacia Las Navas de Tolosa a guerreros transmontanos que tras la contienda masacran a los soldados musulmanes contra la voluntad del monarca cristiano. Éste les increpa porque la tónica cristiano-musulmana era de piedad: “perdonar la vida al enemigo en las batallas victoriosas con una especie de negociación política”. Estas negociaciones tenían su recompensa con las parias que se pagaban al vencedor. En Malagón, los soldados franceses no comprenden este acuerdo y se retiran decepcionados. Abandonan al monarca hispano-cristiano al considerar que su carácter débil no es apto para la empresa a la que habían sido convocados.

⁴⁸ Según algunos autores el Kinnor es el nombre en hebreo de un antiguo instrumento de cuerda traducido como "arpa", con forma de lira portátil de 5 a 9 cuerdas, similar a las de Asiria. Era el instrumento predilecto para acompañar el canto en el Templo durante la época de los reyes. Según otros autores era un arpa grande en cuyo cuerpo sonoro cabía un hombre.

⁴⁹ La sambuca (en griego σαμβύκη sambuque) era un antiguo instrumento hebreo, cordófono similar al arpa egipcia con su conocida forma de medialuna, pero de menor tamaño, con forma de triángulo rectángulo, cuyo bastidor era una curva desde la cual se colocaban cuerdas verticales en el filo horizontal del instrumento.

7.- CONCLUSIONES

La práctica social de los reyes cristianos de defender a ultranza la plena realización del hombre y de lo humano como el Mandamiento Nuevo dado por Jesucristo de “*amarnos los unos a los otros...*”⁵⁰ fue de un valor irrefutable, viviéndose en nuestro suelo patrio de forma excepcional desde los primeros triunfos de la respuesta a la invasión musulmana de la Península Ibérica tras la destrucción del Reino Visigodo. Alfonso X el Sabio encuentra el terreno muy abonado y vive el Humanismo Cristiano con pasión y sagacidad. No olvidemos que es hijo de un rey cristiano que alcanza la santidad y sobrino de otro rey santo, San Luis de Francia⁵¹. El ejemplo familiar y el largo poso cultural que se había ido tramando en los reinos conquistados para el Cristianismo desde Alfonso VI, el Rey Sabio se sirvió de su densa estela y tuvo el acierto de poner en funcionamiento todos los recursos a su alcance para alcanzar uno de los momentos de máximo esplendor artístico-cultural de nuestra Edad Media. Un pre-Humanismo sin precedentes que hizo que los reinos peninsulares vivieran de forma anticipada el Renacimiento.

Acabo este trabajo como homenaje a Alfonso X el Sabio que se adelantó al Humanismo del Renacimiento, el 23 de noviembre de 2021 en la conmemoración de su nacimiento hace ochocientos años.

8.- BIBLIOGRAFÍA

1. Alfonso X El Sabio. *Cantigas de Santa María*. Códices B12 y T.I. 1 de El Escorial y de Florencia.
2. *-Libro de Ajedrez, Dados e Tablas*. T.I.6 de la Biblioteca de El Escorial.
3. ALVAREZ MARTÍNEZ, M^a Rosario. “El arpa cromática en la España medieval”, en *Revista Española de Musicología*. N^o VI. Madrid, 1983.
4. *-Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. Tesis Doctoral-101/82. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982.

⁵⁰ Juan 13:34-35. “*Os doy un mandamiento nuevo: Amaos unos a otros como yo os he amado. Vuestro amor mutuo será el distintivo por el que todo el mundo os reconocerá como discípulos míos*”.

⁵¹ Luis IX de Francia, también conocido como Ludovico Nono, San Luis Rey o San Luis de Francia. Poissy, 1214-Túnez, 1270. Fue Rey de Francia desde 1226 hasta su muerte en 1270. Hijo de Luis VIII el León y de la infanta castellana Blanca de Castilla, hija de Alfonso VIII y hermana de Berenguela de Castilla, ambas, como todos sus numerosos hermanos, educados de manera exquisita en valores del Humanismo Cristiano y de forma extremadamente culta.

5. ANGLÉS, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Facsímil, transcripción y estudio crítico del código J.B.2 (b.I.2) de El Escorial. 2 vols. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona, 1964.
6. ANÓNIMO. *Códez de Alzira*. Siglo XV. Excmo. Ayuntamiento de Alzira (Valencia).
7. BENITO GARCÍA, Pilar. “Instrumentos de cuerda en el Libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio”, en *Reales Sitios. P.N.* Año XXIII, Nº 90. 1986.
8. CALVO-MANZANO, María Rosa. *El Arpa en Valencia*. ARLU, ediciones. Madrid, 2002.
9. -*El arpa en la Biblia*. ARLU, ediciones. Madrid, 2000.
10. FEIJOO, BENITO. *Cartas eruditas y curiosas*. Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro. Madrid, 1742.
11. FILGUERIA VALVERDE, José. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, ms, escurialense J.I.1 (T.I.1). Introducción histórico-crítica, transcripción, versión castellana y comentarios*. Edilán. Madrid, 1978.
12. FOX, SALLY. *La mujer medieval, Libro de horas iluminado*. Mondadori España. Madrid, 1987.
13. GIRONÉS, GONZALO. *Los orígenes del Misterio de Elche*. Ediciones Montañana. Valencia, 1983.
14. GÓMEZ MUNTANÉ, M^a del Carmen. *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa. 1336-1442*. Vol. I. *Historia y Documentos*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1979.
15. JANER, Florencio. “Los libros del Ajedrez, de los Dados y de las Tablas” en Marco Español de Antigüedades. Tomo III. Año, 1874.
16. LÓPEZ CALO, José. *La Música medieval en Galicia*. Fundación Berrie de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña, 1982.
17. MARTÍNEZ BASCO, Tomás y Manuel. *La arquitectura como escenario de “El Misterio de Elche”*. CAM. Alicante, 1990.
18. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Aldus. Santander, 1947.
19. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.
20. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresa y juglares*. Centro de estudios históricos. Madrid, 1924.
21. - *Primera crónica general: estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Bailly-Bailliére. Madrid, 1906.
22. NASARRE. Pablo. *Escuela Música*. Zaragoza, 1742.

23. PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos*. 3. Vols. Ediciones Istmo. Col. Fundamentos. Madrid, 1985
24. QUEROL, Miguel. “Las teorías musicales en el Renacimiento”, en *Saber Leer*. Madrid. 1988. Nº 25.
25. ROMERO DE LECEA, Carlos. *Trompetas y Cítaras en los códices de Beato de Liébana*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1977.
26. -*Privilegios Reales y Viejos Documentos de Córdoba*. Madrid, 1972. Artículo introductorio de Emilio García Gómez. “Córdoba y su mezquita. Humo y mármol”.
27. RIBERA, Julián. *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*. Reprod. facs. de la ed. de la Real Academia Española. C.M. 1990.
28. RIBERA Y TARRAGÓ, Julián. “Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española” en *Boletín de la Real Academia de Historia*. Madrid, 1927.
29. RUBIERA MATA, M^a Jesús. *Poesía femenina hispanoárabe*. Editorial Castalia. Madrid, 1989.
30. *Ibn al Yayyah. El otro poeta de la Alhambra*. Patronato de la Alhambra. Instituto Hispanoárabe de Cultura. Granada, 1982.
31. RUIZ, Juan. ARCIPRESTE DE HITTA. *El Libro de Buen amor*. Ed. Aguilar. Madrid, 1962.
32. VV.AA. *Alfonso X el Sabio Impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*. ARLU, ed. Madrid, 1997.
33. VV.AA. *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, Madrid, 1989.
34. VV.AA. *Estudio correspondiente al facsímile de las Cantigas de Santa María, códice Rico de El Escorial*. Edilán. Madrid, 1979.