

LOS SIETE SABERES MUSICALES DE ALFONSO EL SABIO

PEPE REY

Exdirector del Seminario de Estudios de
la Música Antigua (SEMA)

El volumen que reúne los números 10 y 11 de la revista *Toletum* (enero-junio de 1922) se abre con tres artículos que versan sobre la persona y la obra de Alfonso X el Sabio. Dos de ellos recogen sendas conferencias pronunciadas en la sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo en la antigua sala capitular del Ayuntamiento toledano, a las cinco de la tarde del 23 de noviembre de 1921, para conmemorar el VII centenario del nacimiento de quien sería rey Alfonso X de Castilla¹. Fue aquella una sesión académica diferente a las habituales, porque entre una y otra conferencias un grupo de músicos de la capilla de la catedral dirigidos por el organista titular, Felipe Rubio Piqueiras, y acompañados al piano por el académico Francisco de Borja de San Román, interpretaron dos cantigas marianas de la famosa colección alfonsí, la número 10 *-Rosa das rosas*, la más conocida- y la número 270, transcritas y armonizadas

¹ J. de Moraleda y Esteban, «Don Alfonso X el Sabio. Su nacimiento. Palacio en que acaeciera. Juicios sobre el mismo Rey», pp. 5-15, y T. de San Román, «Examen crítico del reinado de Alfonso X el Sabio», pp. 16-34.

por Luis Villalba². Según la prensa, «fue muy aplaudido el grupo musical por su esmeradísimo trabajo»³. Aquella velada literario-musical se inscribía en las fiestas que tuvieron lugar en la ciudad que, a propuesta de la propia Academia, había conseguido del Gobierno central la declaración de festivo para aquel día. Otras ciudades -Madrid, Sevilla o Ciudad Real- también organizaron actos institucionales por el mismo motivo, pero Toledo quiso singularizarse por haber sido el lugar de nacimiento de Alfonso siete siglos antes⁴.

El papel desempeñado por la música en aquella sesión académica respondía a un criterio que suele presidir las conmemoraciones alfonsíes tanto de entonces como de ahora: la música de las cantigas constituye la parte espectacular de los actos programados y sirve de complemento artístico a las disertaciones académicas que versan sobre la vida y el legado político y cultural del rey Sabio⁵. Se concede así a la música un papel relevante en el recuerdo de la figura del rey Alfonso, como no podía ser menos dada la indiscutida importancia de las *Cantigas de Santa María (CSM)* en el total de su obra, pero no se la integra en el conjunto de saberes que llevaron a otorgarle ya en vida el epíteto de *Sabio*, como si en la obra alfonsí la música fuera una mera *praxis* ajena a la *theoria* plasmada en los escritos científicos, históricos o ju-

² L. Villalba Muñoz, *Cantigas a la Inmaculada Virgen María: cántiga X de el rey D. Alfonso el Sabio, armonizada por el P. L. V.*, Madrid, Ildefonso Alier, [1915].

³ *El Castellano*, n.º 3726 (24 de noviembre de 1921), p. 2.

⁴ Tanto los festejos toledanos como los de otras ciudades y su reflejo en la prensa diaria están detalladamente recogidos en el excelente trabajo de J. L. Carriazo Rubio, *Alfonso X. 1921. Crónica del VII centenario del nacimiento del rey Sabio*, Universidad de Huelva - Sociedad Española de Estudios Medievales - Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural - Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC - Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2021. Los actos de Toledo se recogen en las pp. 35-40.

⁵ En el último medio siglo se han ido añadiendo como elemento sonoro y también visual las reproducciones de los instrumentos pintados en las miniaturas de los códices escorialenses.

rídicos. Con frecuencia las *CSM* son, por supuesto, objeto de estudio desde cualquiera de los muchos puntos de vista que permiten la riqueza y complejidad de lo que contienen los códices que las han transmitido: biográficos, literarios, artísticos, etc., incluso musicales⁶, pero rara vez se abre el campo de visión para analizar el papel que juega la música en lo que Francisco Márquez Villanueva denominó con certera expresión «el concepto cultural alfonsí»⁷. Ampliando el sentido de un conocido refrán, podría decirse que el espeso bosque de las *CSM* no deja ver el suelo musical en el que crecen.

Este enfoque de los estudiosos e intérpretes de la música alfonsí centrado exclusivamente en las *CSM* y, particularmente, en su proyección práctica y sonora -«no hay más cera que la que arde ni más música que la que suena», dice otro proverbio- ha tenido varias consecuencias negativas y alguna, incluso, perversa. La primera es que han quedado ignoradas o relegadas otras producciones musicales de Alfonso o del entorno más cercano. Me refiero, por ejemplo, al completo olvido del pequeño pero interesante código musical que contiene la *Vida y oficio de santa Isabel de Hungría o de Turingia*, producido en el *scriptorium* real y conservado

⁶ Precisamente el primer discurso pronunciado en el acto conmemorativo de mayor solemnidad en 1921, el celebrado en la Real Academia de la Lengua, que estuvo presidido por Alfonso XIII y la familia real, corrió a cargo del académico Julián Ribera y versó sobre la música de las *Cantigas*. Ribera expuso sus teorías sobre la notación musical y otros aspectos técnicos de difícil comprensión para un público no especializado. A continuación sonaron varias cantigas en una versión para coro y orquesta realizada por Tomás Bretón, que también dirigió el conjunto, sobre las melodías transcritas por Ribera. El discurso de este constituyó un avance de su voluminosa obra *La música de las Cantigas*, que aparecería al año siguiente. Según algunos, fue J. Ribera quien tuvo la iniciativa de proponer a la RAE la conmemoración del centenario alfonsí. J. L. Carriazo Rubio, *op. cit.*, pp. 17 y 22. El discurso íntegro es reproducido en las pp. 99-109. La partitura de Bretón -o, al menos, una parte- se conserva en la BNE.

⁷ F. Márquez Villanueva, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre, 1994. (Edición revisada y aumentada: Manresa, Bellaterra, 2004).

en la *Bibliothèque Nationale* de París desde hace más de un siglo, sin que ningún musicólogo haya hablado de él hasta fechas muy recientes. En el otro extremo, han sido ignoradas igualmente por los estudiosos de la música las ‘otras’ cantigas, las impropriamente llamadas ‘profanas’, que son más personales aún que las marianas y también tienen su componente musical, aunque las fuentes hayan transmitido solo el texto y haya, incluso, quien pone en duda que alguna vez tuvieran música⁸. Seguramente el carácter grotesco o abiertamente grosero de algunos escarnios reales no casaba bien con la lírica mariana de las *CSM*, que proporcionaba a Alfonso una aureola de rey exquisito y devoto, además de sabio, muy acorde con ciertas mentalidades e intereses ideológicos. Ambas ignorancias, tan opuestas, han empobrecido bastante la imagen musical del rey Alfonso, haciéndola casi unidimensional, pero no son las únicas. En los cientos de estudios sobre la música alfonsí publicados en el último siglo el lector interesado tampoco encontrará hasta fechas muy actuales alusión alguna a textos sobre la música tan pertinentes y personales como los contenidos en el *Setenario* o en otras obras salidas de los talleres reales⁹. De rebote, el resultado de esta miope visión de los músicos ha sido que en los ensayos de carácter general sobre el legado cultural de Alfonso X -me refiero a algunos muy valiosos, como los escritos por E. S. Procter, F. Márquez Villanueva, J. Snow, J. Montoya,

⁸ M. Gómez, «La lírica medieval», en M. Gómez (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Volumen 1. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid – México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 171.

⁹ P. Rey, «Una teoría de la música en el *Setenario* de Alfonso el Sabio», en E. Carrero Santamaría y S. Zauner Espinosa (coord.), *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Barcelona, UAB – Institut d’Estudis Medievals, 2020, pp. 215-227. Se trata del trabajo que da origen al presente ensayo, con el que comparte varios puntos. En él expresé una crítica más detallada de la «falta de diligencia» de la musicología sobre la música alfonsí.

J. O'Callaghan, I. Fernández-Ordóñez, etc.- la valoración del lugar de la música en el conjunto de los saberes suele ocupar muy poco espacio, quizá porque los historiadores no se atreven a extenderse en una materia que exige cierta especialización, pero tampoco encuentran trabajos de referencia en los que poder apoyarse. Urge, por tanto, restaurar la imagen del rey Sabio en sus rasgos musicales, repintando los huecos que por una razón u otra ha ido dejando borrosos la historiografía musicológica.

El *Setenario* es, junto a las cantigas -religiosas y 'profanas'-, uno de los textos más personales del rey Alfonso¹⁰. Según la valoración más ampliamente compartida en la actualidad, se trata de «una refundición de los prólogos y de los primeros cuatro títulos de la versión última de la *Primera Partida*» elaborada «en la época del final del reinado alfonsí, en la que el rey se encuentra aislado en Sevilla»¹¹. Tiene, por tanto, el valor de ser un producto de madurez, frente a la errónea creencia que lo consideraba un escrito de juventud. A pesar de tratarse de un texto jurídico, contiene reflexiones interesantes que exceden ese terreno concreto. La Ley XI explica que el nombre *Setenario* se debe a que «todas las cosas que en él son van ordenadas por cuento de siete». Por ejemplo, las «siete hedades del omne»¹²: «ninnez,

¹⁰ J. L. Pérez López, «Los prólogos del *Libro de las Leyes* y el fragmento llamado *Setenario* en la obra jurídica alfonsí», *Revista de Literatura Medieval*, n° 14/1, 2002, pp. 109-143. El autor distingue entre el término *Setenario* usado en el testamento del 21-I-1284, que Alfonso aplica a la obra completa de las *Siete Partidas*, y su uso más restringido como título del texto fragmentario transmitido por sendos manuscritos conservados en la catedral de Toledo y en El Escorial. A este segundo uso me refiero aquí. Vid. Alfonso el Sabio, *Setenario*, K. H. Vanderford (edición e introducción), Buenos Aires, Instituto de Filología - Facultad de Filosofía y Letras, 1945. El mismo texto fue reeditado con un estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1984. Para los aspectos musicales, véase P. Rey, *op. cit.*, pp. 219 y ss.

¹¹ Pérez López, J. L., *op. cit.*, p. 125.

¹² Alfonso el Sabio, *Setenario*, p. 28.

moçedat, mançebía, omne con seso, flaqueza, veiedat, fallesçimiento». «Veiedat» -a partir de los 60 años, el momento vital en el que se encontraba Alfonso cuando escribía esto- «es quando ha visto e prouado todas las cosas e las conoce çiertamente, quáles son e cómmo deue obrar dellas. Pero ua baxando en su vida e en su fuerça, e segunt aquesto torna a auer en sí aseogamiento e a ser sabio de guisa por que pueda mostrar a otro». Es decir, la vejez es la edad de la sabiduría y en ella el viejo transmite a la siguiente generación lo que ha aprendido en la vida¹³. «Sabiduría, segunt dixieron los sabios, faze venir a omne a acabamiento de todas las cosas que ha sabor de fazer e de acabar. Et por ende ordenaron los sabios los siete saberes, a que llaman artes» de esta manera: «De coraçón, de cuento, de medida, de acordança, de vista, de proeua, de entendimiento». Son, como es obvio, las tradicionales siete artes liberales (*trivio* y *quadrivio*), con la música entre ellas, nombradas aquí con términos casi poéticos. De este modo se atestigua que para el rey Alfonso, en principio, la música no se reduce a la práctica de componer melodías y cantarlas, sino que también ocupa un lugar entre los saberes científicos de un modo semejante a lo que ocurría en las universidades o las escuelas monásticas coetáneas, aunque con las particularidades que iré detallando¹⁴. Al abordar el análisis de los saberes musicales en el programa alfonso, seguiré la pauta del número siete, tan querido por el rey Alfonso «porque es más noble que todos los otros». Serán apuntes breves necesitados de mayor ampliación, pero anclados en los propios textos salidos del *scriptorium* real.

¹³ J. Montoya Martínez, «El sabio autor Alfonso X, rey de Castilla y de León», *Hesperia. Culturas del Mediterráneo*, nº 2, 2005, pp. 174-195, estudia detenidamente el valor de los términos ‘sabio’, ‘sabiduría’ y ‘autor’ en la época y la obra de Alfonso X.

¹⁴ «Alfonso se adhiere a la opinión común del medievo [...] de que las artes del trivio son la *ratio* y las artes restantes son la *sapientia*», *Ibidem*, p. 179.

I. SABER DE ACORDANÇA

Comienza el *Setenario* su explicación del cuarto saber o arte con este significativo párrafo:

La quarta arte, que es de acordança, llaman música en griego. Et ésta, como quier que los omnes vsen della en sones e en cantares e en estrumentos, tal es en sí que en todas las cosas cae e sin ella non se podrían fazer; porque conpone e acuerda todo¹⁵.

La referencia a los griegos no es gratuita, porque a continuación se expone una idea característica de la filosofía pitagórica: la música *en todas las cosas cae y conpone y acuerda todo*¹⁶. Además, el propio término *música* tiene origen en la lengua griega, según se explica en la *General Estoria* (VII-XXXVII), recogiendo posiblemente ideas del *Li-ber derivationum*, de Huguccio de Pisa (c. 1140-1210)¹⁷:

[...] ca esta palabra moys tanto quiere dezir en la fabla de los griegos como agua en el nuestro language de Castiella, e sicox en el suyo tanto como viento en el nuestro. Onde este nombre música, que es compuesto d'estas dos palabras griegas moys e

¹⁵ Alfonso el Sabio, *Setenario*, p. 34.

¹⁶ «Tal vez sea la primera explicación castellana del concierto de armonías reconocido por los pitagóricos». F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino, 2005 [1ª ed. 1970], p. 64.

¹⁷ El pasaje sobre la etimología de la palabra *musica* viene precedido de otro semejante en el capítulo anterior (XVI) sobre el término *aritmética*, en el que se menciona como fuente a Huguccio: «E d'estas palabras griegas aris e metos de parte Hugucio que es compuesto este nombre arismética». Después enlaza con la explicación sobre la música: «E segund que lo leemos en su libro que fabla d'esta estoria...». Sin embargo, J. R. Lodaes, «El mundo en palabras (Sobre las motivaciones del escritorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces)», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n.º 21, 1996, p. 106, sugiere que la fuente puede ser el *Graecismus* de Eberardo de Béthune, escrito hacia 1212, y comenta cómo debe entenderse la etimología que da Alfonso X. La misma etimología, entre otras, es propuesta por Juan Gil de Zamora en su *Ars Musica*. Cfr. M. Páez, *Ars musica, de Juan Gil de Zamora. Edición crítica y traducción española*, Murcia, Real Academia de Santa María de la Arrixaca, 2010, p. 33.

sicox tanto quier mostrar como arte de son fallada por agua e por viento. E es música ell arte que enseña todas las maneras de los sones e las cuantías de los puntos, assí como dixiemos. E esta arte es carrera pora aprender acordar las voces e fazer sonar los estrumentos.

El concepto *saber de acordança* remite a un planteamiento especulativo y analítico de la música, que desmiente el supuesto desinterés del rey Alfonso por los aspectos musicales no prácticos, como se ha opinado en ocasiones¹⁸. En la versión de la *Primera Partida* conservada en la *British Library* la definición de música como tercera de las artes del *quadrivio* es muy cercana a la del *Setenario*: «Música es saber de acordança de los sones & de las otras cosas»¹⁹. La *General Estoria* (VII- XXXVI) coloca a la música como segunda de las artes del *quadrivio* y parece incluir a la polifonía (*bozes acordadas*) en su definición:

E ésta es ell art que enseña todas las maneras del cantar tan bien de los estrumentos como de las voces e de cualquier manera que sean de son, e muestran las cuantías de los puntos en que ell un son á mester all otro e tórnase a la cuantía d'él pora fazer canto cumplido por bozes acordadas, lo que ell un canto non podrié fazer por sí, assí como en diatesserón e diapente e diapasón, e en todas las otras maneras que á en el canto²⁰.

¹⁸ «Para Gil de Zamora la Música es aquello que estudia el *musicus*, es decir, aquel teórico de la música cuyo interés se dirige a averiguar las leyes que gobiernan el sonido y sus efectos, dejando a un lado cualquier aspecto práctico que, en cambio, es justo lo que le interesa a Alfonso el Sabio». M. C. Gómez Muntané, «Juan Gil de Zamora versus Alfonso X el Sabio», en M. Páez Martínez, *Ars Musica, de Juan Gil de Zamora*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes Santa Maria de la Arrixaca, p. XLVI.

¹⁹ Alfonso X, *Primera Partida*. *British Library Ms. Add. 20787*, Ll. A. Kasten y J. J. Nitti (eds.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, f. 27r.

²⁰ Alfonso X, *General Estoria*, P. Sánchez-Prieto, R. Díaz y E. Trujillo (eds.), Real Academia Española, (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*,

El capítulo trata «De las conveniencias e de los departamentos de los saberes del cuadrivio entre sí», y sitúa a la música en el contexto de las demás artes liberales. En otro capítulo posterior de la *General Estoria* se vuelve a definir la música usando los mismos términos: *boz, son, punto, estrumento...* El *Setenario*, con un estilo más analítico, se dedica en definir esos términos que constituyen, en definitiva, las partes en que se divide este arte, y son siete, como cabía esperar. Se trata de un verdadero análisis fenomenológico del hecho musical:

Boz es cosa que sal por aspiración que enbía el espíritu de la vida, que es dentro en el cuerpo del omne.

E enbiándol, faz Son alto o baxo segunt la boz es fuerte o flaca.

Punto es llamado allí do queda aquella boz de todo o se camia.

Tueno es quando la boz es formada e asentada en el logar o conuiene. Concordança es otrosí lo que faze las uozes que son de muchas maneras concordar en vno e fazer vn canto.

Estrumento es logar en que sse conpone la uoz naturalmente, así commo en los pechos o en la garganta o en la boca del omne, o en otras cosas artificialmente en que remedan a los omnes, contrafaziendo aquel son que ellos fazen.

Et esto es Contenente que conuyene mucho que se faga en la música para acordarse la manera del omne con el son.

Aunque no sea ahora el momento oportuno para comentar con detalle el valor de cada uno de estos elementos que conforman el hecho musical²¹, no puedo pasar por alto el último, que muestra la originalidad del concepto alfonsí comparado con lo que se puede encontrar en cualquier tratado musical coetáneo, en latín, por supuesto. El *contenente* es el gesto, la expresión corporal que el músico -cantor sobre to-

www.rae.es [1-5-2022] Existe edición en papel (Madrid, Biblioteca Castro, 2009), pero utilizo la versión digital en línea, sin paginación.

²¹ Véase P. Rey, «Una teoría», pp. 222-224.

do, aunque no se diga explícitamente- debe adoptar al interpretar una canción. El *contenente* contribuye a mover los sentimientos (afectos) del oyente, por eso según el *Setenario* también forma parte de la retórica, el arte de persuadir a los oyentes. Algo así no aparecerá en los escritos de teoría musical hasta varios siglos más tarde. En la época de Alfonso X, por el contrario, todo lo que se puede encontrar al respecto son severas prohibiciones dirigidas a los cantores para que no gesticulen ni teatralicen la interpretación²².

El *Setenario* finaliza su exposición del *saber de acordanza* declarando «onde en estas siete maneras desta arte se muestra otrosí Dios», es decir, el valor simbólico o alegórico religioso de cada elemento o parte de la música. Es la primera vez que vemos algo así expresado en lengua castellana -como tantas otras ideas contenidas en los pioneros escritos alfonsíes-, pero no será la última. Volveremos a encontrar durante siglos alegorías musicales semejantes en sermones, tratados, poemas, emblemas, etc., en una tradición que hunde sus raíces en san Agustín y otros santos padres²³.

II. SABER DE ESTORIA

En la organización alfonsí de los conocimientos y, consecuentemente, de las tareas encomendadas a su *scriptorium*, la historia ocupa un lugar primordial: el conocimiento del pasado resulta muy provechoso para acertar en el presente. Como han sugerido varios estudiosos, la *General Estoria*, el proyecto más extenso emprendido -e inacabado- por el taller alfonsí, es, en cierto sentido, un enorme tratado *de regimine principum*, en el que el rey Alfonso tenía un interés muy per-

²² P. Gutiérrez del Arroyo y P. Rey, «Cantar con la mente y con el cuerpo», *Scherzo*, n.º 331, 2017 (julio-agosto), pp. 82-85.

²³ L. Robledo Estaire, «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín», *Studia Aurea*, n.º 1, 2007 (web <https://studiaaurea.com/article/view/v1-robledo>, 1-5-2022).

sonal, y la *Estoria de España* participa del mismo carácter²⁴. Además de la Biblia, se emplearon en ambas obras todas las fuentes latinas y árabes que pudieron reunirse, y en su redacción participaron colaboradores guiados siempre muy directamente por el propio rey, como explica con claridad el famoso párrafo «el rey faze un libro, non porquel él escriba con sus manos, mas porque compone las razones d'él...» (XVI-XIII), que tantas veces se ha entendido de modo equivocado para restar importancia a la intervención de Alfonso en sus obras y en particular, sorprendentemente, en las *CSM*, una de sus producciones más personales²⁵.

La *General Estoria* (I-XVI) narra así la invención de la música, tomando como base el relato bíblico ampliado por los exégetas:

Jubal, ell otro fijo de Adda, hermano de padre e de madre d'este Jabel, sallió omne de natura de pagarse de sonos e de las concordanças e de las dulcedumbres d'ellos más que de otra cosa. Onde le llama Moisés en el cuarto capítulo del Génesis padre de los cantadores. Ca éste falló primeramente la maestría de la música, que es ell arte del cantar e de fazer sonos.

Continúa con la invención de los instrumentos, de la que trataré más adelante, y en el cap. XVII habla «De los pilares de la música de Jubal [...] segund lo cuenta maestro Pedro en la *Estoria escolástica*» (Petrus Comestor, c. 1100-1179, *chan-*

²⁴ F. Rico, *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 100. También I. Fernández-Ordóñez, «El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General Estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio», en J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (coord.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, p. 115: «Cumpliendo el papel de *magister principum*, la Historia enseña al futuro príncipe, con el ejemplo de grandes señores como Hércules, Alejandro...».

²⁵ F. Rico, *Alfonso el Sabio*, p. 98.

cellier de la universidad de París). El problema se plantea cuando en el libro VII, debido al planteamiento enciclopédico, la *Estoria* se sale de las fuentes bíblicas y utiliza otras -de nuevo el *Liber derivationum*, de Huguccio de Pisa- que atribuyen la invención de la música a los griegos²⁶:

E maguer que dixiemos ante d'esto que Jubal, fijo de Lamec el de Caín e de Adda su muger, assacara primeramente los instrumentos del cantar e ell arte de la música, però leemos que la música que los griegos la fallaron después más complidamente. E segund que lo leemos en su libro que fabla d'esta estoria, conteció assí como contaremos aquí.

La narración que sigue, «De cómo fallaron los griegos la natura de la música», constituye un bello ejemplo, de lectura muy recomendable, del naciente «lenguaje de Castilla» promovido por el rey Alfonso. Del manejo de Ovidio y otras fuentes clásicas proceden otras alusiones más o menos extensas a asuntos y personajes mitológicos como Orfeo, las musas, las sirenas, etc.²⁷. También en la *Estoria de España* se contienen interesantes observaciones sobre la música a propósito del emperador Adriano y, sobre todo, de Nerón, describiendo las técnicas que empleaba este para mejorar su voz, algunas bastante sorprendentes:

Apriso ell arte de la música marauillosa mientras & de todas las cosas que los musicos prouaron para mantener las uozes & las auer mas altas & mas claras, numqua el dexo ninguna que las todas no prouasse & las no usasse cada día, ca muchas uezes tomava una grand taula de plomo & echauasse tendudo en tie-

²⁶ Sobre los criterios seguidos por los redactores del taller alfonsí al toparse con las versiones contradictorias de distintas fuentes véase I. Fernández-Ordóñez, «El taller historiográfico», p. 116.

²⁷ Cfr. V. Cristóbal, «Orfeo y otros mitos eróticos en la *General estoria*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n.º 38, 2015/1, pp. 65-89.

rr(r)a & poniela sobre sus pechos & suffriela alli muy grand pieça. E con sabor de cantar alimpiaua ell estomago mas uezes & de mas maneras que no conuinie. Dexaua de comer las maçanas & todos los otros maniares que enpeecien ala uoz²⁸.

III. SABER TROBAR

El canto es, precisamente, el género de música que interesaba en especial a Alfonso. La música tiene en el canto una presencia inseparable de la palabra y de la conjunción de ambas resulta el arte de trobar. En el «Prologo das Cantigas de Santa María» el rey Alfonso menciona «as cousas que á mes-ter eno trobar», que solo son dos: *entendimiento* y *razón*²⁹.

Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de rason assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
ca ben trobar assí s'á de ffazer³⁰.

Al trovador le basta, pues, conocer el asunto que va a tratar (*entendimento*) y saber decirlo (*razon*). Pero la aparente simplicidad de este arte se complica si ahondamos en el significado de ambos términos en el lenguaje alfonsí. *Entender* es conocer, percibir, pero también cortejar: «Quen entender quiser, entendedor / seja da Madre de Nostro Sennor» (CSM 130). Por otra parte, si el trovador pretende hacer una cantiga *de miragre*, por ejemplo, tiene que conocer a fondo la historia que

²⁸ Alfonso X, *Estoria de España*, I, Ll. A. Hasten, J. J. Nitti (eds.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. f. 75v.

²⁹ J. Montoya, «O Prólogo das Cantigas de Santa María. Implicaciones retóricas del mismo», en N. Extremera Tapia (ed.), *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad, 1980, pp. 272-291. En el lenguaje de la retórica clásica 'entendimiento' equivale a 'intellectio', 'razon' a 'dispositio' y 'ben trobar' a 'inventio'.

³⁰ Cito las CSM por la edición de W. Mettmann, Madrid, Castalia, 1986, 3 vols.

va a narrar. Para ello podrá servirse de *ajudadores* humanos o materiales... o incluso divinos, como la propia Santa María (CSM 202). Muchas cantigas de Alfonso se refieren a sucesos personales, por lo que puede decirse que su *entendimento* de esas historias es completo³¹. Después el trovador tendrá que escoger la mejor manera de «decir lo que sabe y pretende decir», y eso implica elegir una lengua -para el rey Alfonso la galaica, claramente-, una melodía, una forma estrófica, etc., y usar de todos los artificios retóricos y sutilezas de lenguaje que adornan una bella trova y la singularizan entre las otras. Todo eso va incluido en la *razón*³². Los versos de presentación del rey Alfonso en las CSM -lo que W. Mettmann llama Prólogo A- finalizan con esta significativa cuarteta:

Fezo cantares e sões
 saborosos de cantar,
 todos de sennas razões,
 com' y podedes achar.

Aquí el trovador real se muestra orgulloso de que cada cantiga tenga su propia *razón*, distinta de las demás, demostrando así su maestría. *Entendimiento* y *razón* tienen en los escritos alfonsíes un uso continuo, que los convierte en conceptos centrales de su pensamiento. El *Setenario* los considera elementos constitutivos de varias *artes* y son mencionados y definidos a propósito de muchos asuntos, como el propio libro. Sobre la *razón*, en particular, dice cosas tan bonitas como estas, que casi podrían aplicarse a la *razón* poética:

³¹ J. F. O'Callaghan, *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A Poetic Biography*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 1998.

³² J. Montoya, «'Razon', 'refrán' y 'estribillo' en las Cantigas de Santa María», *Cantigueiros* 1/1 (1987), pp. 61-70.

Et algunos de los sabios fueron que dixieron que la razón era espíritu de Dios que ordena todas las cosas [...] Et dixo otrosí que por el vierbo de Dios fueran los cielos criados, e por su espíritu de la su boca, que se entiende por razón, recibieron todos virtud.

En 1274 el trovador occitano Guiraut Riquier de Narbona, que residió varios años en la corte castellana, dirigió al rey Alfonso una larga *Supplicatio* [...] *per lo nom dels joglars* pidiéndole que estableciera distinciones claras entre quienes se dedicaban a los diversos menesteres de la juglaría y los auténticos trovadores³³. La respuesta del rey Alfonso fue una *Declaratio*, elaborada por el propio Riquier -basándose, cabe suponer, en ideas expresadas por el monarca-, que explica quién puede ser llamado trovador³⁴:

So son aquel que'l cors
 sabon de faire coblas
 e de far danças doblas
 e sirventes valens,
 albas e partimens
 e trobar motz e sos [...]
 Aquist per dreg dever
 sian dig trobador,
 e sian dig doctor
 de trobar li valen
 c'ab saber et ab sen
 fan verses e cansos...³⁵.

³³ M. Gómez, «la lírica medieval», pp. 164-166.

³⁴ C. Alvar, *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 178-193. Cfr. G. Vallín, «Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos», en M. I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, tomo II, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 1115-1120. M. P. Ferreira, «Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa María», *Alcanate*, n.º 8, 2012-2013, pp. 43-53.

³⁵ «Son solo aquellos que de corazón saben hacer *coblas* y *dansas doblas*, atrevidos sirventeses, albas y *partimens* y saben trovar versos y melodías [...] Estos

IV. SABER FAZER SONES

Entre las siete partes que constituyen el *saber de acordança*, vimos que el *Setenario* incluye el *son* con el significado simple de ‘sonido’ *alto o baxo segunt la boz es fuerte o flaca*, pero en otros contextos el mismo término tiene el sentido de ‘melodía’: [...] *como quier que los omnes vsen della en sones e en cantares e en estrumentos (Setenario, Ley XI), fezo cantares e sões saborosos de cantar (Prólogo A de las CSM), fiz cobras e son (CSM 64), cantan ant’el doços sões (CSM 85), a que fix bon son e cobras (CSM 188), onde fiz cobras e son (CSM 293), segund’ as paraulas lle fez o son (CSM 307), Macar poucos cantares acabei e con son (CSM 401).*

La CSM 347 nos dice algo más: *fiz cantiga nova con son meu ca non allëo*. Es decir, nos descubre que el trovador tiene dos posibilidades para poner música a sus versos: creando una melodía nueva o reutilizando la melodía de una canción ajena. Este segundo procedimiento *-contrafactum*, en terminología posterior³⁶ - tiene la ventaja de que cualquiera que conozca la canción previa podrá cantar la nueva trova inmediatamente, sin necesidad de ensayo o aprendizaje, lo cual facilita mucho la difusión de una obra, aunque ojos más modernos verán carencia de originalidad e, incluso, plagio. No hay tal, porque se trata de una práctica común mantenida hasta varios siglos después.

En la colección de cantigas marianas los estudiosos han encontrado unos cuantos *sones* procedentes de repertorios litúrgicos y trovadorescos³⁷. Las ‘contrahechuras’ detecta-

con justicia deben ser llamados trovadores y sean llamados ‘doctores de trovar’ los valientes que con sabiduría y sentido hacen versos y canciones...».

³⁶ Resulta peligrosamente equívoco usar con este sentido los términos ‘contrafactum’ y ‘contrahacer’ en la época alfonsí, porque entonces significaban con frecuencia ‘imitar burlescamente’, como se explica en la *Declaratio* de Alfonso X y G. Riquier.

³⁷ M. Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 180-181. M. P. Ferreira, *op. cit.*, pp. 45-46. A. Rossell, «La composi-

das, sin embargo, no obedecen a simple capricho, sino que suelen presentar algún motivo que relaciona ambas trovas. La CSM 422, por ejemplo, *Madre de Deus, ora por nos teu Fill' esa ora*, que pide ayuda a Santa María en el día del juicio final, toma como modelo melódico el famoso *Canto de la Sibila*, que se interpretaba en las iglesias de los reinos hispánicos la noche de Navidad con el texto latino *Judicii signum tellus sudore madescet*, o el vulgar *Juicio fuerte será dado y muy cruel de muerte*.

Durante mucho tiempo la tendencia de los musicólogos -dejándose influir en esto excesivamente por los filólogos- fue negar al rey Alfonso la autoría de casi todas las cantigas mariales, salvo una decena más o menos, que ocupan lugares señalados (Prólogo, 1, 10, 100, 200, 401) y dejan oír muy claramente la voz del autor. En contraste, es notable que nadie haya expresado dudas respecto a las cuatro decenas de cantigas 'profanas'. Pero hace unos años el musicólogo portugués Manuel P. Ferreira abordó el problema de la autoría por medio de un análisis exclusivamente musical de las melodías y encontró ciertas constantes estructurales que «permiten caracterizar parcialmente el estilo musical de Alfonso X»³⁸. Ese estilo o, mejor, ese complejo estilístico es identificable con mayor o menor claridad en un buen puñado de cantigas, con lo que parece abrirse paso con progresiva fuerza el reconocimiento de la intervención directa del rey Sabio en la composición de las trovas.

Por otra parte, gracias al uso alfonsí de *contrafacta* podemos atisbar también la melodía de algunas cantigas 'profa-

ción de las *Cantigas de Santa María*: modelos e imitaciones», en H. González Fernández y M. X. Lama López (coord.), *Actas do VII Congreso Internacional do Estudos Galegos, Barcelona, 28-31 de maio de 2003*, Sada Edición do Castro, 2007, pp. 1233-1243. M. I. Colantuono, *El canto litúrgico en las Cantigas de Santa María*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2022.

³⁸ M. P. Ferreira, «Alfonso X, compositor», *Alcanate*, n.º 5, 2006-2007, pp. 117-137.

nas', omitida en las fuentes documentales. La doctora Gema Vallín, especialista en la lírica medieval, señaló en 1999 las extraordinarias semejanzas entre una cantiga de escarnio del rey Alfonso y una canción popular de baile conocidísima desde el siglo XVI³⁹. Veamos en paralelo ambos textos:

Penhoremos o dayã
na cadela polo cam,
poys que me ffoy el ffurtar
meu podengu' e mh o negar;
et, quant' é a meu cuydar,
estes penhos pesar-lh' an,
ca o quer'eu penhorar
na cadela polo cam.

Alfonso X⁴⁰

Al villano ¿qué le dan?
La çebolla con el pan.
Al villano testa rrudo
danle pan y açote crudo.
No le davan otra cosa
sino la mujer hermosa,
pero pobre y virtuosa
para vivir con afán.

Luis de Briçeño (1626)⁴¹

El escarnio real está dedicado al deán de Cádiz y propone tomar en prenda a la perra de este -alusión a su barragana, Mayor García- por el podenco que le ha prestado Alfonso. La estructura zejelesca con estribillo (*refram*) -casi general en las cantigas marianas, pero menos frecuente en las 'profanas'- invita a todos los circunstantes a participar en la burla. El asunto es bastante grotesco y por eso para ponerle música el trovador toma como modelo una canción popular

³⁹ G. Vallín: «El deán y el villano: un poema de Alfonso el Sabio y una canción tradicional», *Madrygal*, n.º 2, 1999, pp. 133-138.

⁴⁰ Copiado en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, n.º 459. Reproduzco la edición de G. Vallín, que ofrece esta traducción: «Tomemos prenda al deán, en la perra, por el can, pues robó mi podenco y me lo niega, y, en lo que a mí concierne, estas prendas le han de pesar, que le quiero yo prender la perra por el can». Siguen dos estrofas más.

⁴¹ L. de Briçeño, *Método mui facilíssimo para aprender a tañer la Guitarra a lo Español*, París, Pedro Ballard, 1626. Cfr. asimismo M. Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, 2003, vol. I, pp. 1070 y ss.

res desdeñadas habitualmente por la cultura de la élite, si resultan más efectivas para su objetivo de escarnio y maldecir⁴⁴.

V. SABER DE JUGLARÍA

La atención prestada por el rey Alfonso a músicas tan alejadas del entorno cortesano como la canción del *villano* demuestra que sus intereses, al menos de un modo informativo, trascendían los límites marcados por la jerarquización social. Por otra parte, además, su condición de rey y sus intenciones legislativas le obligaban a conocer aspectos de la realidad en los que él, en principio, no podía o no debía participar, pero que preocupaban y ocupaban a sus súbditos. Así lo reconoce el rey Sabio en los primeros versos de la *Declaratio* con que respondió en 1275 a la *Suplicatio* que Guiraut Riquier le había dirigido *per lo nom de jogar*⁴⁵.

A un rey no solo le está permitido, sino que le honra ser trovador y componer *trobas* y *sones*, de lo cual alardea Alfonso continuamente. Las *Partidas* (2, 5.21) explican

de que alegrías deve el rey usar a las vegadas para tomar conorte en los pesares & en las cuytas» y entre esas alegrías se incluye «oyr cantares & sones & estormentes [...] Ca los cantares non fueron fechos sinon por alegría de manera que res-

⁴⁴ En una publicación anterior planteé la hipótesis de que la utilización alfonsí de la melodía del *villano* para canciones de estilo grosero tuvo continuidad en las *coplas cazurras* del Arcipreste de Hita y los *estribotes* de Alfonso Álvarez de Villasandino. Cfr. P. Rey, «Seducir de oídas: Notas sobre la lírica musical amorosa en la Edad Media», en M. E. Varela y G. Boto (eds.), *El amor en la Edad Media. Experiencias e invenciones*, Gerona, Documenta universitaria, 2013, pp. 129-154. Para el CD *Las cantigas de Alfonso el Sabio*, Grupo SEMA, P. Rey (dir.), Madrid, Discos Oblicuos, 2000, realicé una adaptación de la melodía de la CSM 406, *cantiga das Mayas*, al texto de la cantiga de escarnio *O que da guerra levou cavaleiros*. Las semejanzas métricas y textuales (*Ben vennas, Mayo y Non ven al maio*) sugieren un fuerte parentesco entre ambas.

⁴⁵ Cfr. los trabajos mencionados en las notas 33 y 34.

çiban dellos plazer & pierdan los cuydados [...] E eso mismo dezimos de los sones & de los estormentes.

Es decir, al rey se le recomienda solazarse *escuchando* cantares e instrumentos, pero en ningún lugar se plantea, por obvio, si también le está permitido cantar o tañer⁴⁶. Esas son tareas propias de juglar. Sin embargo, eso no le impide conocer al detalle las actividades juglarescas hasta el punto de poder ser consultado por el trovador Guiraut Riquier, interesado en establecer distinciones terminológicas y sociales en el mundillo de la farándula. En eso consiste el *saber de juglaría*, muy distinto del *mester*, la práctica del oficio de juglar⁴⁷.

La *Declaratio* es un documento interesante para conocer el estado de la juglaría en los reinos ibéricos⁴⁸. Resumiendo sus ideas, en España se llama *juglares* a quienes tañen instrumentos, *remendadores* a quienes contrahacen o imitan, *segrriers* a los trovadores y *cazurros* a los histriones callejeros de baja condición. Finalmente dictamina:

E tut silh que de re
d'azaut sabon uzar

⁴⁶ Las dudas sobre la conveniencia de la actividad musical de los reyes recorren varios siglos de la historia española. Felipe II afirmaba que nunca había cantado. Todavía en el XVII representaba un problema grave que el rey dedicase tiempo a la práctica musical. Diego Saavedra Fajardo llega a afirmar en la edición de Milán (1642) de su *Idea de un Príncipe Político Christiano* que «en los demás causa desprecio el ver ocupada con el plectro o el pincel la mano que empuña el ceptro y gobierna un reino». En la primera edición de la obra (Munich, 1640) había escrito algo muy distinto en sentido totalmente opuesto. Véase D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, S. López Poza (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 97, 110, y 235-241.

⁴⁷ Sobre la presencia en la corte alfonsí de juglares y trovadores de diversa procedencia véase el capítulo 5, «Su corte musical», del clásico trabajo de H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III-I, Barcelona, Diputación provincial - Biblioteca Central, 1958, pp. 119-129.

⁴⁸ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6.^a ed., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 10-12. M. Gómez Muntané, «La lírica medieval», pp. 164-166.

o d'esturmens tocar
 o de cantar o d'als,
 on befag es ben sals,
 gent nourit e cortes,
 qu'entre bonas gens es
 d'estar lurs voluntatz,
 cort seguen, es assatz
 razos leus per proar
 que sian dig joglar,
 estiers dels trobadors⁴⁹.

VI. SABER DE ESTRUMENTOS

Los instrumentos, según el *Setenario*, forman parte también del *saber de acordança*. A este respecto el legado alfonso no contiene tanto información verbal, cuanto visual, figurativa: las famosas cuarenta miniaturas del *códice de los músicos* de las CSM (códice E, Biblioteca de El Escorial, Ms. B-I-2), a las que hay que añadir las pintadas en otros volúmenes producidos en el *scriptorium* real, sobre todo el *Libro de axedrez, dados e tablas* (Ms. T-I-6). Como muchas otras fuentes documentales de la música española, su existencia fue dada a conocer por Francisco A. Barbieri, que no las había visto directamente, sino gracias a las reproducciones en color publicadas en un libro de historia del traje⁵⁰. Desde entonces son consideradas como documento imprescindible para el conocimiento del instrumentario europeo medieval y la bibliografía generada a partir de ellas es inmensa, además de las re-

⁴⁹ «Todos los que saben usar algo con habilidad o saben tocar instrumentos o cantar u otra cosa en que la honradez esté a salvo, gente educada y cortés que voluntariamente vive entre buenas gentes, es razón suficiente para aprobar que sean llamados *juglares*, que es distinto de *trovadores*».

⁵⁰ F. Aznar y García, *Indumentaria española. Documentos para su estudio desde la época visigótica hasta nuestros días, dibujados y publicados por F. A.*, Madrid, [s. n.], 1881. Entre los *papeles Barbieri* conservados en la BNE se conservan 52 fichas, Mss. 14068/3 (1-52), con dibujos de instrumentos y anotaciones tomadas del «Manuscrito pequeño del siglo XIII de las Cantigas del Rey Sabio».

construcciones más o menos hipotéticas a las que han dado pie. A diferencia de las numerosas representaciones coetáneas que pintan o esculpen instrumentos musicales en manos de los 24 ancianos del Apocalipsis o de figuras bíblicas, alegóricas o mitológicas, las miniaturas alfonsíes presentan con realismo casi retratístico a juglares y juglaresas ejerciendo su ministerio, aunque en escenarios abstractos, salvo excepciones.

Uno de los problemas que plantean estas representaciones es el del nombre con que podemos llamar a bastantes instrumentos, unos porque son ejemplos únicos sin paralelo en aquella época ni posteriormente -auténticos *hápax* organológicos-, otros porque han cambiado mucho a lo largo de la historia, como es el caso de la guitarra, que en aquella época tenía forma de media pera. El particular mundo de los constructores de instrumentos se movía en la cultura ágrafa que apenas genera documentos escritos, de modo que los refinados conocimientos de los violeros y fabricantes de instrumentos de viento se transmitían oralmente en círculos familiares o gremiales. Por eso se hace muy necesaria una lectura particularmente atenta de textos literarios o documentos de otro tipo que ayuden a resolver el problema.

En la *General Estoria* (I-XVI. *De los fechos de la música*) se narra la invención de los instrumentos musicales según el relato bíblico ampliado por sus comentadores:

Jubal, ell otro fijo de Adda, [...] fue ell primero que assacó cítolas e viyuelas e farpas e muchos otros estrumentos pora esto. E primeramente guarniólos con sedas de bestias, fasta que buscando más en este saber falló la manera de las cuerdas de los ganados, que se tiran más e mejor que las sedas de las bestias e non criaban tan aína como ellas, e fazen mayores voces e mejores sones. Desí los que vinieron después trabajáronse ya más e assacaron las maneras de las cuerdas de la seda, que son la flor de las voces e de los sones en los estrumentos que con

cuerdas de ganados se tañen. E después por esta razón fueron fallados el salterio e los órganos e otros estrumentos muchos. E Jabel [...] rogó a su hermano quel fiziesse algunos estrumentos dende aquellos pora sos pastores [...] e Jubal prometiógelo e cumplióllo, e fizol pora ellos albogues e albogones e mandurrias. Desí los pastores que vinieron después assacaron las pipas e otras cosas que fizieron de las cosas que los sos ganados criavan en las cabeças, que tañen e suenan muy bien por los montes, e esto assí lo fazen aún agora.

Los dos primeros instrumentos mencionados en este texto, *cítolas* y *viyuelas*, eran los más usados por los juglares palaciegos especializados en la lírica, de ahí que sean los únicos que aparecen en las dos miniaturas de los códices escurialenses que presentan al rey Alfonso rodeado de sus músicos, trovadores y copistas.



Alfonso X rodeado de cortesanos y juglares: vihuelas de arco (izq.) y cítolas (dcha.). *Códice de los músicos*. Biblioteca de El Escorial, B-I-2, fol. 29r.

La *cítola* es mencionada en varios poemas de la lírica galaico-portuguesa y el propio Alfonso dedica uno de sus escarnios a un juglar llamado Cítola, «que tenía sueldo fijo en la casa del rey sabio»⁵¹. Lourenço, otro juglar tañedor de cíto-

⁵¹ H. Anglés, *La música*, 126.

la, es objeto de las burlas de varios trovadores⁵². La comprobación de la importancia de la cítola en la corte alfonsí está en una escena del *Libro de axedrez* (fol. 31v), en la que un personaje sostiene una cítola que lleva decoración de castillos y leones en su tapa armónica, lo cual dota de carácter institucional al instrumento. Sin embargo, la musicología del pasado siglo rebautizó erróneamente este instrumento como *guitarra latina*, *guitarra morisca*, *cedra* y otros nombres improbables, creando una notable confusión que todavía perdura⁵³.

En situación social muy distinta están los instrumentos pastoriles: *albuges*, *albugones*, *mandurrias* y *pipas*, según el texto citado.

En la CSM 340 del *códice de los músicos* se representa a dos personajes en un entorno campestre. A juzgar por su indumentaria, son pastores. El de la izquierda sopla un instrumento que actualmente llamamos albugue y tiene los carrillos inflados por la particular técnica de soplo continuo, que los tañedores de este instrumento mantienen todavía hoy. Sin embargo, la *General Estoria* en otro pasaje describe un albugue construido con siete cañas, es decir, lo que ahora llamamos *siringa* o *flauta de Pan*. ¿Será quizá lo mismo que esas *pipas* pastoriles citadas más arriba? En este caso tenemos un nombre, pero no sabemos con qué imagen podemos ponerlo en relación. Así pues, queda bastante trabajo para poner orden en el poblado mundo de los instrumentos alfonsíes.

⁵² Cfr. J. J. Rey y A. Navarro, *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y «laúdes españoles»*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 35-42.

⁵³ J. J. Rey Marcos, «Un instrumento punteado del siglo XIII en España», *Música y Arte*, 2, 1975, pp. 35-41, 3, pp. 46-53 y 4, pp. 34-38. L. Wright, «The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity», *The Galpin Society Journal*, 30, mayo de 1977, pp. 8-42.



Izquierda, personaje cortesano con una cítola adornada con castillos y leones. *Libro de axedrez* (Biblioteca de El Escorial, T-I-6, fol. 31v.). Arriba, dos pastores tañendo albugue (izq.) y caramillo (dcha). *Códice de los músicos* (Biblioteca de El Escorial, B-I-2, fol. 304v.).

VII. SABER DE ASTROLOGÍA

En la organización alfonsí de los saberes, la historia propone los modelos del pasado, el derecho organiza el presente y la astrología permite atisbar el futuro⁵⁴. Según el *Setenario*, la astrología es el quinto de «los siete saberes a que llaman artes», tras la música. Se define como «saber que se alcanza por catamiento e por vista [...] e fabla de los çielos» y entre sus partes figura la *acordança*, que es «cómo se acuerdan los çielos en tenerse los unos con los otros, otrosí en sus movimientos»⁵⁵. Resulta evidente, por tanto, su conexión

⁵⁴ «Astronomía-astrología (término este más frecuente) eran en realidad conceptos indistintos y por lo mismo carece de sentido el intento de diferenciarlos conforme al uso moderno en la obra alfonsí». F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁵ Alfonso X, *Setenario*, p. 35.

con la música que, no olvidemos, es el *saber de acordança* «que conpone y acuerda todo». Sin embargo, puede decirse que en cuanto a la relación entre música y astrología en la obra alfonsí está todo por hacer⁵⁶. Las dificultades para la tarea son grandes -por la pérdida de algunas fuentes importantes, por la azarosa transmisión de otras, por la variedad de lenguas, etc.- pero quizá los beneficios podrían compensar el esfuerzo. Con esa intención van escritas las siguientes notas.

En 1256 Alfonso el Sabio encargó la traducción al castellano del tratado árabe de magia astral *Ghāyat al-hakīm* (*El objetivo del sabio*), escrito por el cordobés Abū l-Qāsim Maslama ibn Qāsim al-Qurtubī (m. 964)⁵⁷. Aquella traducción castellana se ha perdido, pero fue trasladada al latín poco después y esta versión sí se ha conservado con el título de *Liber Picatrix*, para el que no se conoce explicación clara. En su versión latina, la obra conoció una enorme difusión durante varios siglos. A diferencia de otros productos astro-lógicos salidos del *scriptorium* alfonsí, no constan los responsables de ninguna de las dos traducciones. Por suerte, sin embargo, se han publicado modernamente ediciones científicas tanto de la versión árabe como de la latina⁵⁸, además de traducciones del original árabe a varios idiomas, entre ellos

⁵⁶ Apenas cabe citar el trabajo de D. Grégorio, «Du mythe à la pratique, la musique dans l'astromagie alphonsine», *Bulletin hispanique*, 112-2, 2010, pp. 743-761, cuyo título, en mi opinión, promete más de lo que el artículo contiene.

⁵⁷ Cfr. J.-P. Boudet y J.-Ch. Coulon, «La version arabe (*Ghāyat al-hakīm*) et la version latine du *Picatrix*. Points communs et divergences», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33, 2017, pp. 67-101 (a disposición en la página web <http://journals.openedition.org/crm/14695>, 1-5-2022), de donde tomo y resumo los datos generales de la obra.

⁵⁸ Pseudo-Majrītī [Maslama al-Qurtubī], *Das Ziel des Weisen*, H. Ritter (ed.), Leipzig-Berlín, B. G. Teubner, 1933. *Picatrix. The Latin Version of the Ghāyat al-hakīm*, D. Pingree (ed.), London, The Warburg Institute, 1986.

el castellano⁵⁹. Al evidente problema de la pérdida de la traducción castellana alfonsí se suma el hecho de que ningún códice con el texto árabe manuscrito es anterior al siglo XIV, por lo que no tenemos la certeza de que el traductor o traductores alfonsíes utilizasen precisamente esta versión. Las copias de la traducción latina son, incluso, más tardías.

El *Liber Picatrix* está dividido en cuatro tratados que constan de varios capítulos. Se trata, fundamentalmente, de un libro de magia talismánica que enseña cómo se manifiesta la influencia de los astros, sobre todo los planetas, y cómo podemos canalizar esa influencia en nuestro provecho construyendo objetos –talismanes- o realizando rituales. A lo largo de su discurso se incluyen referencias musicales de diverso tipo. Seleccione algunas en la versión latina, confrontándolas con la castellana de M. Villegas, que me sirve de espejo documental del original árabe.

Indi [...] habent instrumentum musice artis compositum, quod nominant *alquelquella*, et cordam armoniarum habens solam, quo faciunt sonos et omnes eius subtilitates quemadmodum cupiunt et optant (2.5)⁶⁰.

En este caso ambas versiones coinciden bastante, salvo en el nombre del instrumento: *alquelquella* - *alcáncela*. ¿Cómo lo nombraría la traducción castellana alfonsí?

Venus est minera fortitudinis saporum. Et habet aspectum ad grammaticam. artem metrorum et sonorum et cantilenarum. [...] et pulsare instrumenta boni auditus. cantare, saltare et cor-

⁵⁹ M. Villegas, *Picatrix, el fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*, Madrid, Editora Nacional, 1982. Me sirvo de esta traducción para reflejo útil del original árabe.

⁶⁰ «Los hindúes [...] tienen, entre los géneros musicales, un instrumento al que llaman alcáncela que consiste en una única cuerda sobre un cuerpo plano con el que pueden producirse cuantos sonidos se quiera y toda la escala de ritmos».

das instrumentorum facere; [...] et ex locis loca viciosa, et loca in quibus homines solent quietare et in quibus homines tripudiant, et loca hilaritatis in quibus cantatur et sonatur (3.1)⁶¹.

La versión latina omite el *laúd*, que quizá a mediados de siglo todavía era un instrumento de reciente importación en los medios cristianos, por lo que no tenía un nombre definido en castellano y menos aún en latín. De hecho, en la versión árabe-castellana es mencionado cinco veces, pero ninguna en la latina. La única vez que aparece citado este instrumento en textos alfonsíes ocurre en otro tratado astrológico traducido del árabe, *El Libro conplido de los iudizios de las estrellas*, con la forma *alod*⁶².

Si volueris ut fons aque vive, cum eidem minuerit aqua, ipsam recuperet, facias ut infra. Puella enim virgo, parva et formosa, pergat ad dictum fontem secum trumbam deferens, stansque supra conductum aque incipiat suaviter pulsare trumbam; et ita pulsando vadat per tres horas. In principio vero quarte hore alia virgo pulchra et formosa ibidem veniens [et] secum deferat tamburum, quod pulsando primam vadat sequendo et eciam sonum trumbe cum suo tamburo similem faciendo. Et hoc per spacium vi horarum faciant; erunt enim novem hore in summa, in quarum fine in fonte illo augmentabitur aqua. Et sic in eodem die vel saltem tercio die fons aptabitur ille. Et iterum subdit: Puella vero virgines et formose pannis diversorum colorum indute diversaque instrumenta deferentes (et quelibet cum suo instrumen-

⁶¹ «Venus es fuente de la fuerza sensual; suya es la visión en la ciencia gramatical, la poesía, las letras y la composición musical; [...] de los oficios los delicados: la pintura, el comercio de perfumes, tocar el laúd, y otros instrumentos de cuerda; [...] de los lugares los sitios de placeres, los huertos, los jardines, los sitios de disipación, de espectáculo».

⁶² «Si Mercurio fuere. & venus & Mars amos le cataren; di que es estrumente de ioglerias. assi como alod. o rota. o trompas. o atamores». *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, P. Sánchez-Prieto, R. Díaz Moreno y E. Trujillo Belso (eds.), RAE, Banco de datos (CORDE) [en línea], 2006 (<http://www.rae.es>, 1-5-2022).

to) ante oculum cantando vadant et pulsando. Postea circa fontis oculum per cubitos duo vadant similiter faciendo. Deinde per xxi cubitorum spacium, una sequens aliam, pulsando pergant et cantando retrocedant. Postea ad circumcirca fontis oculum revertantur ut prius. Et ita retrocedendo et antecedendo ad fontem, videlicet pulsando et cantando ut dictum est, operentur. Cum vero ista sic peracta fuerint, eiusdem fontis aqua illo aut sequenti die augmentabitur ibidem (4.6)⁶³.

El *Libro de las formas y de las ymágenes* es otro manual de magia astral para la construcción de talismanes.⁶⁴ Fue elaborado en el *scriptorium* real por mandato de Alfonso entre los años 1276 y 1279, reuniendo informaciones «de los libros de los filósofos antiguos». Solo se conservan 14 folios en la Biblioteca de El Escorial (Ms. h-I-16) con el índice detallado de lo que contenía el libro. Entresaco algunos epígrafes que se relacionan con la música:

⁶³ «Por ejemplo, cuando escasea el agua en las fuentes, se toma a una esclava hermosa y joven, se la hace sentar en algo alto frente al manantial, luego se le manda que toque la flauta mucho rato seguido dirigiéndola hacia la salida del agua; esto se hace por espacio de tres horas durante la jornada. Luego se manda a otra esclava de la misma hermosura y edad más o menos que coja un tambor que lo toque y que cante algo muy bonito mientras la otra sigue tocando la flauta a compás con el tambor, que con eso el agua se multiplica y aumenta, en el mismo momento, a las catorce horas o a la misma hora el día siguiente. La primera debe estar tocando sola tres horas y la otra cantando con el tambor y a compás de la flauta seis horas, nueve horas en total. Es un procedimiento poderoso para aumentar el agua. Por ejemplo, otra posibilidad. Se toman varias esclavas hermosas, vírgenes y jóvenes, se las manda que se vistan cada una de un color, que dos cojan laúdes y los tañan, una un tambor, otra un instrumento de cuerda, otra un guitarrillo y otra una flauta, que se pongan de cara al manantial, de pie y a dos brazas de él, que toquen y canten y que se vayan alejando poco a poco del manantial una tras otra hasta ponerse todas a veintiuna brazas de él. Luego, que avancen tocando como ya hemos descrito hasta ponerse a una brazza de él; después que se retiren y así hasta siete veces que el agua aumenta mucho y notoriamente en el mismo momento o algo después».

⁶⁴ Alfonso X el Sabio, *Lapidario. Libro de las formas e imágenes que son en los cielos*, P. Sánchez-Prieto Borja (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 2014.

pora que algun palacio semeie que esta lleno de tromperos; & de ioglares.

pora fazer quebrar qualquier estrument.

pora fazer el estrument fremoso son por si.

pora seer sabidor en la arte de musica; & seer bienandant en ella.

pora tener bien uoz que non le uenzca ninguno.

pora fazer sonar annafil non le tanniendo ninguno.

pora enderesçar los estrumentos de tanner & de cantar.

pora seer amador de solaz. & de estrumentos. & de todas cosas que pertenecen a alegria.

por fazer fornicios suzios & cantar & alegrar.

Basten estos ejemplos para mostrar la presencia de la música en los tratados astrológicos salidos del escritorio alfonsí. En ellos el planeta más influyente en asuntos musicales es Venus, aunque su imagen tañendo un laúd -con larga tradición en fuentes orientales- no parece haber llegado todavía en esta época a la península ibérica⁶⁵.

A manera de conclusión, enlacemos con la idea del comienzo: dentro del conjunto de saberes del rey Alfonso X, la música o *arte de acordança en todas las cosas cae e sin ella non se podrían fazer, porque compone e acuerda todo*. Relegarla a mero ejercicio práctico es olvidar que, sin ella, nuestro homenajeado rey habría sido menos Sabio.

⁶⁵ Cfr. Z. Blažeković, *Music in Medieval and Renaissance Astrological Imagery* (tesis doctoral), City University of New York, 1997.