

ESCRITURA MUSICAL Y RITMO EN LA EDAD MEDIA LAS CANTIGAS DE ALFONSO X Y LA INFLUENCIA DE SU MÚSICA

por

Pedro López Elum
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

Se suele decir que tanto la expresión oral como la musical son casi tan antiguas como el hombre, ya que resulta difícil fijar con exactitud el período histórico de su inicio. En general es más fácil señalar las etapas de la primera, aunque nadie duda de la antigüedad de ambas. Ahora bien, si tenemos en cuenta la remota presencia del hombre y ciframos en 5.000 años el conocimiento de los primeros signos de la escritura, podremos afirmar que ésta es un invento moderno ¹. Pero, en lo que concierne a la música, en el marco del occidente europeo la identificación de los sonidos en un «tetragrama» data del siglo XI, es decir, de hace 1.000 años. Y aún se tendrá que esperar 200 años —siglo XIII— para determinar gráficamente su duración mediante unos signos mensurados. De esta forma la escritura musical que plasma correctamente ambos aspectos -sonido y tiempo- es un invento que tiene tan sólo 700 años.

Hay, por lo tanto, que diferenciar entre expresión fonética y musical y concretar su fijación por escrito. Es más conocida la primera y menos la segunda. Escolar sintetiza aquélla de una forma clara señalando que, en un principio, los **pictogramas** —símbolos y dibujos— representaron los objetos deseados. Se pasó luego a su empleo como **ideogramas** en forma de jeroglíficos, permitiendo así una mayor riqueza expresiva. El paso siguiente fue la aparición del **fonograma** o asignación de un valor fonético al dibujo. Finalmente se llegó al alifato creado por los cananeos, y más tarde

¹ ESCOLAR, Hipólito, *Historia del libro*, Madrid, 1984, 27.

los griegos lo adaptaron a su lengua y dieron a conocer el alfabeto ². El proceso seguido cubre una cronología que, según Molinero ³, se extendería entre el 3.300 y el 800 a. de C.

Elisa Ruiz ⁴ sitúa su evolución entre el 3.200 y el 750 a. de C. y concluye diciendo que «prácticamente, desde entonces no se ha realizado ningún progreso en el terreno de la escritura alfabética. Esta es la mejor prueba de la eficacia del sistema» ⁵.

Sin embargo, el proceso en el que se vio inmersa la escritura musical fue más complejo y necesitó de más siglos para configurarse en el modo de representación actual. Por otra parte, desconocemos también su esquema evolutivo, ya que los testimonios son muy escasos. Los datos históricos de la actividad musical en las civilizaciones o pueblos antiguos están ligados casi siempre a representaciones pictóricas o a ritos religiosos, solemnes y familiares, como sucede en Sumer. Los instrumentos musicales que utilizaban es la faceta más conocida, dada su plasmación en escenas o en hallazgos arqueológicos. De esta forma se identifican flautas, arpas, liras, cítaras, que se sitúan entre el 2.500 y el 1.500 a. de C. En Egipto igualmente se puede ver el amplio desarrollo que había alcanzado la música gracias a dibujos e inscripciones. De los años 2.500 a 2.000 a. de C. hay representaciones en las que aparecen personas con arpas, flautas, trompetas, tambores... ⁶ y se empleaba para comunicarse con los dioses. Por el momento no hay testimonio alguno que confirme la existencia de algún sistema de notación escrita semejante al que existía para el lenguaje hablado.

La música hebrea se vio enriquecida por la influencia egipcia, dada la permanencia de aquel pueblo en este país hasta la salida de Moisés. Por otra parte, la Biblia es una fuente excepcional para conocer las funciones sociales que desempeñaba tanto en el ámbito religioso como en el popular. Pero en este caso, como en los anteriores, no hay datos para conocer el sistema escrito que practicaron. Tal vez para su representación utilizaran acentos o

² ESCOLAR, Hipólito, *Historia ...*, 27-31.

³ MOLINERO, Miguel Angel, *Así nació la escritura*, «Cuadernos Historia 16», 209, Madrid 1985, 26.

⁴ RUIZ, Elisa, *Escrítura y soportes en el mundo antiguo*, La aventura del libro. Historia de cinco mil años de escritura, «Historia» XIX, núm. 157, 32.

⁵ RUIZ, E., *Escrítura...*, 31.

⁶ CANDÉ, Roland de, *Historia universal de la música*, I, Madrid 1981, 51-59.

signos, cuya función habría sido semejante a la de los neumas medievales. El hebraico-babilónico contenía tres formas diversas de trazos y nueve letras.

Con los griegos se estudió por primera vez la música desde la perspectiva artística, ética y estética. Por tratados, escritos filosóficos, pinturas y esculturas sabemos que, para designar las notas, se empleaban letras del alfabeto. En cuanto a los instrumentos, destacan la cítara, lira, arpa, etc. En Roma la música no tuvo la misma importancia que en Grecia, pero a través de la romanización se filtró a occidente gran parte del saber antiguo y se difundieron teorías y doctrinas ya desarrolladas por los griegos. No obstante, ninguna aportación supuso un avance de los conocimientos sobre su representación escrita ⁷.

De las primeras centurias de la Edad Media tampoco se conocen novedades en este sentido; sin embargo, entre la creación del repertorio gregoriano, supuestamente atribuida a san Gregorio el Magno (590-604), y la primera mitad del siglo XI se va a fijar ya un primer sistema de escritura musical sobre una serie de líneas -tetragrama- que, con pequeñas modificaciones, conformarán el actual pentagrama. La música en este periodo tiene gran desarrollo dentro de la iglesia como manifestación de culto. La unificación de éste y la expansión del rito romano por el occidente europeo, que impuso el papa Gregorio VII (1073-1085), en sustitución de los locales -mozárabe en la Península-, dispuso de un texto que además podía ser cantado.

Durante gran parte de la Alta Edad Media, los músicos fueron incapaces de indicar de forma correcta la altura -intervalo- y duración -ritmo- de los sonidos ⁸, siendo necesario memorizar las melodías. La práctica se apoyaba en la tradición oral y nemotécnica, acompañada de algunos gestos con las manos y la ayuda de una complicada grafía llamada neumática. La música eclesiástica hacia el siglo VI utilizaba los signos en vez de las letras alfabéticas griegas. Cabe suponer que el código gregoriano en su redacción originaria habría fijado los cantos sagrados con ese tipo de escritura. Su transmisión se haría sobre el supuesto de que ya existían, pues no se podía

⁷ ABBIATI, Franco, *Historia de la música*, México 1958, I, 22-48.

⁸ Esto último estaría tal vez menos desarrollado, ya que su música no debía hacer mucho uso de valores de diferente tiempo.

haber llevado a cabo la codificación sin un sistema previo de notación. Según Reese, es imposible su total transmisión por vía oral ⁹.

Así pues, el canto litúrgico se desarrolló en un medio que no conocía su exacta representación escrita, y era necesario un gran esfuerzo memorístico. Esto justifica que los estudios durasen 9 ó 10 años con el fin de aprender las técnicas necesarias, ya que las melodías sagradas no podían ser alteradas. La notación neumática presentaba, además de los problemas ya aludidos de altura y duración de los sonidos, otros como los del cambio de tiempo, apoyos rítmicos, tratamiento de notas separadas, ligaduras, etc. Y a todos ellos se sumarían las variantes que cada región iba introduciendo y las soluciones distintas que se proponían. Para ayudar a los cantores se colocaban sobre las sílabas del texto signos que sugerían el aire de la melodía, derivados de los de la acentuación del lenguaje, siendo la **virga** -sonido agudo- y el **punctum** -sonido grave- los que evocaban la curva o línea melódica. Los neumas no indicaban sonidos de entonación determinada, solamente expresaban inflexiones de la voz. En el siglo IX, Ucbaldo ponía en evidencia los problemas que presentaba la representación neumática, y era partidario de la antigua notación alfabética griega ¹⁰. A partir del siglo X se aprecia una preocupación mayor en solucionar el problema diastemático, es decir, fijar la altura o intervalo de los sonidos, ya que, al no estar escritos sobre líneas, era imposible ejecutar su interpretación exacta. Los teóricos se dedicaron a buscar medios nuevos de expresión.

Las vías de solución de la escritura musical.

Los neumas o signos, por sí solos, no representaban de forma correcta los sonidos. De ahí la aparición de varios sistemas que, a la larga, confluyeron en la solución que finalmente propuso Guido de Arezzo.

1. La situación de los neumas en la parte superior del texto indicaba la línea melódica ascendente-descendente y precisaba el discurso melódico. Hermannus Contractus es autor de un experimento relativo a la fijación de

⁹ REESE, Gustave, *La música en la Edad Media*, Madrid 1989, 168.

¹⁰ ABBIATI, F., *Historia...*, 142-147.

los sonidos. Usó letras para expresar los intervalos de las progresiones melódicas como por ejemplo e -unísono-, s -semitono, t -tono, etc. El sistema reflejaba la altura del sonido, pero tenía un grave problema: si se cometía un error, éste se arrastraba y afectaba a todo lo que venía a continuación ¹¹.

2. Otra forma de representación fue separar los neumas por medio de puntos que indicaban la distancia o intervalo entre ellos.

3. Para fijar los sonidos se combinaron también los neumas con las letras. A partir del siglo X se emplearon siete letras (A-G, notas La a Sol) para los sonidos más graves y, conforme iban ascendiendo -octava superior-, se utilizaban las minúsculas (a-g, o letras dobles para la siguiente octava más aguda). En general, las letras del alfabeto, siguiendo el ejemplo de los griegos y de Boecio, tenían la ventaja de indicar la elevación de los sonidos, pero era demasiado abstracto y complicado para engendrar una escritura musical. Por ello san Isidoro afirmaba ya siglos antes, que la música no podía «escribirse» ¹². La altura diastemática del canto no se solucionó ni por la vía de los puntos ni por las indicaciones de altura de tono, semitono, etc., es decir, de los sistemas enunciados en los apartados 1 y 2.

A título de hipótesis vamos a establecer a continuación las distintas etapas de su evolución hasta que se consiguió la identificación sonora de los neumas sobre un tetragrama:

- En una primera fase se colocaron no sólo en la parte superior del texto, como era habitual, sino también a diferentes alturas para marcar aproximadamente la línea melódica. En una etapa posterior se asignó una letra a esos neumas que servía para identificar su sonido (véase ejemplo 1 A) ¹³.

- Situando ambos elementos a diferentes alturas se lograba una mejor visualización de las distancias o intervalos, que se vio favorecida cuando las letras **F** (nota Fa) se unieron a través de una línea en rojo (véase ejemplo 1 B). De esta manera quedaba marcado el sonido de esa letra.

- Es significativo, y nunca se ha puesto en ello especial énfasis a pesar de la importancia que tuvo, que la siguiente línea que se trazó en color amarillo uniera una nueva letra **C** y el sonido Do (véase ejemplo 1 C). De esta forma con la línea roja -**F**- en Fa y la amarilla -**C**- en Do, no sólo se

¹¹ REESE, G., *La música...*, 173.

¹² CANDÉ, R. de, *Historia universal...*, 207.

¹³ Agradecemos a Tono Herrero la plasmación en soporte informático de los textos musicales.

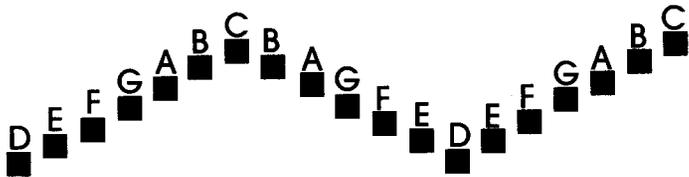
precisaban dos sonidos, sino que éstos, con sus respectivas letras-neumas, expresaban los dos semitonos naturales: mi-fa y si-do. De ahí que las primeras claves conocidas se sitúen en Fa y Do.

- Con la distancia de quinta justa (fa-do) y dos líneas de separación, se trazó entre ambas otra, en color negro, que enlazaba la letra A y el sonido La. Con ese nuevo sistema de terceras se lograba una continuidad de neumas por grados conjuntos que se prolongó con una nueva línea inferior a la roja, que también se realizó en color negro y que unía las letras D y el sonido Re (véase ejemplo 1 D). Con ello el tetragrama estaba conformado. Situar unas líneas adicionales llevaría al pentagrama o al hexagrama. De esta manera quedaban plasmados todos los signos musicales sobre las líneas, o dentro de los espacios interiores de aquéllas.

- Finalmente se colocó al principio del tetragrama y sobre la línea de las notas Fa o Do un signo -denominado posteriormente clave- y, a partir de él, y según su posición, todos los neumas recibían nombre y sonido dependiendo de la distancia que mantuvieran con respecto a la nota o clave de origen (véase ejemplo 1 E).

Ejemplo 1.

Presentamos a título de hipótesis, las fases finales que creemos que debió seguir el sistema de escritura musical hasta que quedó plasmado sobre un tetragrama. Para que resulte más fácil de representar y entender utilizaremos un solo signo de su sistema neumático: el **punctum** o punto cuadrado.



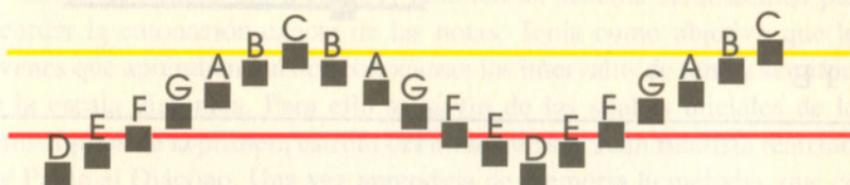
1 A

1 A. En esta primera fase, los neumas situados a distinta altura eran acompañados de una letra que expresaba su sonido.



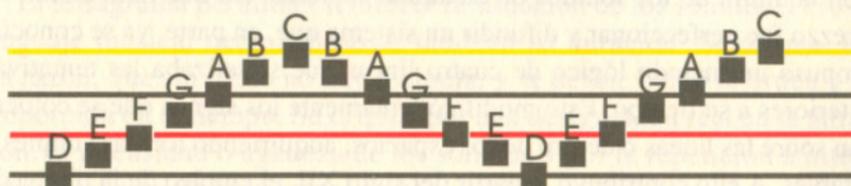
1 B

1 B. Posteriormente se trazó una línea en ROJO que unía las letras F y el sonido Fa. De esta manera se ubicaba el primer semitono natural.



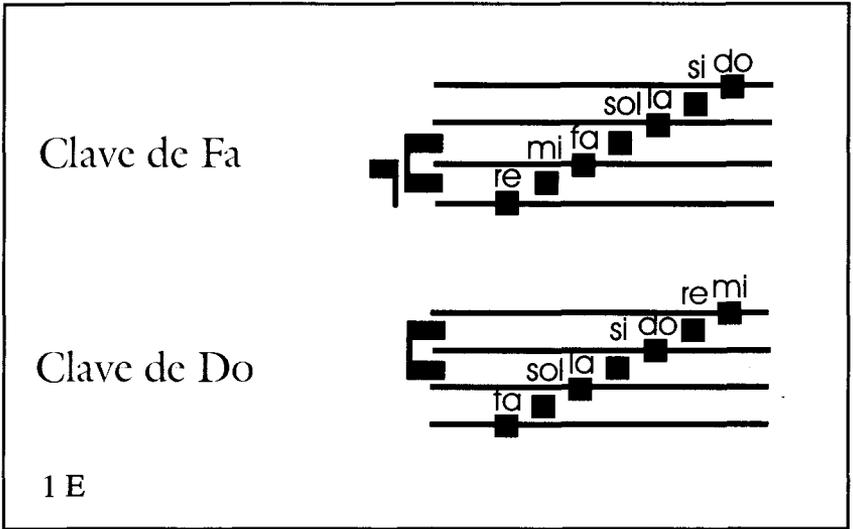
1 C

1 C. A continuación se añadió una segunda línea en AMARILLO, que unía las letras C y el sonido Do. De esta manera quedaron señalados los dos semitonos: mi-fa y si-do.



1 D

1 D. El siguiente paso fue formar el tetragrama trazando dos nuevas líneas en color NEGRO a la distancia de tercera ascendente y descendente con respecto a la línea roja o sonido Fa.



1 E. Finalmente se fijaba un signo al principio del tetragrama que marcaba la línea de la nota Fa o Do, dando origen a las dos primeras claves. Los neumas allí colocados representaban el resto de sonidos, dependiendo de la distancia que mantenían con respecto a la clave de origen.

De esta forma se plasmaron sobre cuatro líneas y sus respectivos espacios, las posiciones sucesivas de las notas, y se lograba indicar con precisión la altura de los sonidos de cualquier melodía. Lo que hizo Guido de Arezzo fue perfeccionar y difundir un sistema que, en parte, ya se conocía. Propuso un método lógico de cuatro líneas que sintetizaba las tentativas anteriores a su tiempo. Esto modificó lentamente los signos que se colocaban sobre las líneas o dentro de los espacios, adquiriendo formas simples y estables. A ello contribuyó, a partir del siglo XII, el empleo de la pluma de ganso con punta ancha, que ayudó, aún más, a unificar el grafismo, simplificándolo y haciendo que los neumas adoptasen el aspecto cuadrado o de rombo ¹⁴.

¹⁴ CANDÉ, R. de, *Historia universal...*, 210.

De la propuesta de Guido de Arezzo se ha dicho que fue un acontecimiento crucial para la historia de la música occidental, como anteriormente lo habría sido la invención de la escritura para la historia de la lengua ¹⁵. Se añade también que fueron muchas las ventajas obtenidas con ello, como, por ejemplo, no tener que memorizar las melodías, que la enseñanza fuera más rápida o que su difusión fuera mayor. No obstante, si bien el tetragrama fijaba los sonidos como la escritura lo hacía con las letras, existía aún otro problema importante por resolver, aunque tal vez la música de aquella época todavía no lo exigía de manera perentoria: fijar la diferente duración de los sonidos para lo que ya existían algunos signos que paliaban parte de esa cuestión. El tetragrama aportaba el sustento imprescindible para plasmar sobre él la solución adecuada.

Guido de Arezzo dio a conocer también un sistema nemotécnico para recordar la entonación exacta de las notas. Tenía como objetivo que los jóvenes que aprendían música conocieran los intervalos de tono y semitono de la escala diatónica. Para ello se sirvió de las sílabas iniciales de los hemistiquios de la primera estrofa del himno de san Juan Bautista realizado por Pablo el Diácono. Una vez aprendida de memoria la melodía, que comenzaba con la nota do -ut-, ésta ascendía por grados conjuntos -re, mi, fa, sol, la- y servía para fijar en la memoria la entonación de ese hexacordo o para pasar a otro.

Ritmo

El tetragrama permitía establecer la situación de los sonidos. Pero el lenguaje musical necesitaba fijar también su duración. Se afirma, no sin razón, que sin ritmo no hay melodía, y se define como el orden y la proporción en el tiempo. Se origina por una desigualdad real en la duración, la intensidad o agudeza de los sonidos y por la repetición a intervalos regulares de los tiempos fuertes y débiles. El ritmo es lo que hace que una serie de sonidos consecutivos se convierta en melodía. En definitiva, es la ordenación de las duraciones de los sonidos. Centrándonos

¹⁵ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, Madrid 1995, I, 93.

en esta última afirmación, pondremos un ejemplo al respecto: los cinco primeros compases de la melodía del primer tiempo de la quinta sinfonía de Beethoven tienen los siguientes valores, según la transcripción que para piano hiciera Listz:



Pero si cambiamos las duraciones de sus notas de tal forma que, por ejemplo, las fuertes se convierten en débiles, obtendremos una melodía que, aunque esté integrada por los mismos sonidos, diferirá de la originaria. Véase la modificación que sufre en estos dos ejemplos:



Si no hay ritmo no hay melodía. Otra cuestión es admitir que los cantos antiguos pudieran tener un ritmo libre ¹⁶. Para la interpretación rítmica, los compositores o intérpretes se inspiraban a veces en la métrica latina y en las reglas prosódicas del texto expresadas por los valores de la larga y de la breve. Con el desarrollo de la polifonía se hizo necesaria la introducción de otros elementos y normas que indicaran sus valores. Así pues, la lectura de la música medieval, desde el punto de vista de la duración de los sonidos, es una cuestión problemática. Según Caldwell, el problema del ritmo estará presente en toda la música anterior a 1225 ¹⁷. Para solucionarlo se arbitraron determinados signos que se añadían con finalidad rítmica. Eran trazos pequeños y letras minúsculas escritas por encima de los neumas. La línea que se unía a un neuma se llama **episema**, y de esta forma aumentaba su valor. Las letras se denominaban **romanillas** y se referían al ritmo (**t**= arrastrar, **x**= retardar, **c**= rápidamente, etc.), otras a la intensidad (**p**= presso, **f**= cum

¹⁶ REESE, G., *La música...*, 177-180.

¹⁷ CALDWELL, John, *La música medieval*, Madrid 1991, 80.

fragore) o a la melodía. En resumen, el episema **t, x, c**, indicaba duplicación de notas; la **c, m**, servían para recordar al cantor la exacta observancia del tono grave y largo, etc ¹⁸.

Muchos de los problemas que se planteaban eran resueltos previamente en la práctica antes de que lo fueran en el plano teórico. Comprobada su efectividad, eran luego difundidos a través de diferentes tratados. Así, Aubry dice que la doctrina cobró forma poco a poco y comenzó a aparecer en las obras musicales antes de que la codificasen los teóricos ¹⁹. Por lo tanto, no se creó de inmediato un sistema de figuras con un valor de tiempo fijo o proporcional. El proceso, según Reese ²⁰, siguió tres etapas:

- En la primera, los símbolos no indicaban los valores de los tiempos.
- En la segunda se insinuaron de manera indirecta.
- En la tercera se expresaban por medio de símbolos adecuados. A partir de este momento se puede hablar de notación mensural.

El ritmo y su relación con las necesidades de la monodia o polifonía.

El ritmo es parte esencial de la música. El canto medieval monódico no siempre estaba sujeto a pautas fijas de duración -ritmo libre-, pero esto no podía suceder en la interpretación polifónica. La conjunción de varias voces obligaba a que todos cantaran cuando correspondía. No era posible otro ritmo que el mensurado o medido. De ahí que, de cara a la composición de esas obras, se exigiera una rigidez en su construcción y se adaptaran a unas normas y figuras que determinaran la duración exacta de los sonidos para que su ejecución fuera simultánea. Los tratados se dirigían a las obras polifónicas y utilizaban la doble larga, la larga y la breve, a la que se unirá la semibreve. Cada una de ellas valía la mitad de su precedente. En cuanto a los neumas, tenían un valor fijo que se veía alterado según la conjunción que se efectuara entre ellos. Veamos el valor de la larga y breve:

¹⁸ REESE, G., *La música...*, 176-181.

¹⁹ Visto en REESE G., *La música...*, 328.

²⁰ REESE G., *La música...*, 328-351.

Larga = ♩ = 2 tiempos

Breve = ♪ = 1 tiempo

Pongamos ahora unos ejemplos elementales que según Franco de Colonia, debían tener en cuenta los compositores e intérpretes:

- Si dos largas iban seguidas y no se les añadía ninguna breve, su valor era de 3 tiempos -no 2 tiempos- y se llamaban largas perfectas.

- Si una larga iba seguida o precedida de una breve, su valor era de dos tiempos (larga imperfecta).

- Si dos breves se situaban entre dos largas, la primera valía un tiempo, pero la segunda dos (**brevis altera**).

Para explicar estas y otras normas más complejas se escribieron diversos tratados, que fueron conformando y delimitando el valor real de los sonidos. De todos ellos destaca el que redactó Franco de Colonia, pues supo resumir y sintetizar en la segunda mitad del siglo XIII todo lo concerniente a la ejecución de las obras polifónicas, especificando detalladamente las dificultades que se podían presentar, las acciones incorrectas que habitualmente se cometían y, finalmente, indicaba las pautas a seguir a la hora de componer.

Franco de Colonia comprendió mejor que nadie cuáles eran los problemas en aquella época, y propuso las soluciones más adecuadas. De esta forma surgió en la segunda mitad del siglo XIII su obra **Ars cantus mensurabilis**²¹. Tanto él como los tratadistas de su época escribían pensando en las obras polifónicas y, por lo tanto, en la simultaneidad que debía de existir en su ejecución. No iban dirigidas, en un primer momento, a la música monódica ya que ésta no presentaba los problemas de la polifónica. En cuanto a la primera, podemos pensar que se ejecutara con ritmo libre o que se sometiera ya, en la segunda mitad del siglo XIII, al mensural. Si esto ocurrió, debemos deducir que las normas de duración de las figuras pudieron ser las mismas que se describen para la polifonía.

En resumen, Franco de Colonia no fue el inventor o creador de un sistema nuevo, sino el recopilador que sintetizó todos los logros de su tiempo, como Guido de Arezzo hiciera en la primera mitad del siglo XI con relación al tetragrama. Podemos afirmar que, con las síntesis de

²¹ COLONIA, Franco de, *Tratado de canto mensural*, traducción, estudio preliminar y notas de Angel Medina, Oviedo 1988, 81 págs.

ambos, Europa occidental tuvo por primera vez un sistema de escritura musical que ya no había de ser memorizado. Para la ejecución de las partituras sólo era necesario conocer las reglas de su composición. A partir de ese momento, una vez definidos los sonidos sobre un pentagrama y expresada correctamente su duración mediante figuras, se inicia una nueva etapa en la historia de la música, como en su día lo había sido la escritura para la historia de la lengua. De esta forma concluye un periodo -**Ars antiquae**- y comienza otro, conocido como **Ars nova**, donde la música incrementará su capacidad de expresión.

Desde las primeras manifestaciones musicales hasta su plasmación escrita de forma completa transcurrieron varios miles de años, consiguiéndose esto último en la segunda mitad del siglo XIII. Así pues, el sistema de representación mensural apenas si tiene 700 años de existencia. No hay duda de que fue difícil fijar su plasmación. Pero, cuando se logró, tuvo un valor universal.

La monodia peninsular en el siglo XIII: Las Cantigas y la influencia de su música.

De todos los ejemplos de monodia del siglo XIII, las **Cantigas de Santa María** ocupan un lugar destacado dentro de la música occidental europea. El repertorio surge en el reinado de Alfonso X de Castilla dentro de la dinámica cultural que se vivió en la corte del monarca. Un primer **corpus** se inicia con la idea de recoger 100 canciones marianas, que luego se convirtieron en 128, para concluir con una amplia colección de 423. De las **Cantigas** se conservan tres manuscritos²². El primero, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid contiene las 128 canciones. Los otros dos pertenecen a la Biblioteca del Escorial. En uno de ellos se recopiló todo el **corpus**, 423 composiciones, mientras que en el otro se transcribió sólo la mitad, ya que casi todo él está ocupado por amplias y excelentes miniaturas, y su parte musical se vio de esta forma muy reducida. Esto hace pensar en un segundo volumen, actualmente desaparecido, que recogiera el resto de composiciones.

²² ANGLÈS, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, Barcelona 1943, II, 15-36; Barcelona 1958, III, 141-150.

La investigación que estamos llevando a cabo ha tomado como base las melodías que figuran en el primer repertorio -128 composiciones-, pero su transcripción la realizamos en primer lugar con el manuscrito escurialense más amplio -423 canciones- y se complementa -variantes- con el de la Biblioteca Nacional. Son muchos los problemas que presentan las grafías de sus notas. Especialmente importante es el de las ligaduras y coyunturas, sin olvidar el de su ritmo, ya puesto de manifiesto por muchos autores.

Para esta época no existe en Castilla documentación de Cancillería comparable a la conservada en la Corona de Aragón, lo que tal vez impida resolver ciertos problemas históricos sobre sus autores y las fuentes que utilizaron. La plasmación en pocos años de un repertorio de 423 melodías hace pensar que aquél se realizó a base de composiciones nuevas, pero utilizando también un material ya existente de temas marianos y de música popular que, a partir de ese momento, se plasmó sobre un pentagrama ²³.

Una vez fijado por escrito ese gran **corpus** musical, hay que pensar que **a posteriori** fuera fuente de inspiración de otros autores, que tomarían de la música o letra de sus estribillos o estrofas los temas de otras composiciones (aspecto muy habitual en la Edad Media). Esto es lo que ha detectado Dionisio Preciado en la composición polifónica número 311 del Cancionero Musical de Palacio ²⁴. En ella fluyen una serie de canciones tradicionales españolas con sus respectivos textos. Una de ellas contiene diez de las doce notas que conforman la primera parte del estribillo de la **Cantiga** número 79 ²⁵. Véase la correspondencia entre ambas:

Cantiga n° 79 1ª parte estribillo



Cancionero n° 311 (5ª voz)



²³ Abordaremos más ampliamente esta cuestión en un estudio que estamos realizando.

²⁴ PRECIADO, Dionisio, *Pervivencia de una melodía de Las Cantigas en el «Cancionero Musical de Palacio»*, «España en la música de Occidente», Madrid 1987, I, 95-99.

²⁵ PRECIADO, D., *Pervivencia...*, 97.

2ª parte estribillo

(a) No coinciden las notas en ambas melodías
(b) No consta esa nota en las Cantigas

Hay, pues, una pervivencia de la música de una de las **Cantigas** en una composición polifónica renacentista. Otro ejemplo en el que posiblemente se manifieste la influencia de las **Cantigas** es un fragmento del **Himno Nacional de España**. En 1922 Julián Ribera publicó su versión de las melodías marianas contenidas en el código de la Biblioteca Nacional ²⁶. Al concluirlo decía lo siguiente: «Daremos fin a la obra con ligeras observaciones acerca de cada una de las piezas transcritas en notación moderna, que hemos creído útiles» ²⁷. De la número 42 indicaba que: «Tiene una frase que ha quedado de uso popular en Asturias y entró en la Marcha Real española» ²⁸. Pese a su importancia, no indicaba a qué fragmento se refería. Ante esa ambigüedad no es de extrañar que Fernández de Latorre, al redactar en 1972 la introducción a su obra **Antología de la música militar de España**, aludiera a esa cuestión con un epígrafe que presentaba con interrogantes: **¿Antecedentes del Himno Nacional español en una Cantiga?** En él, siguiendo a Ribera, decía que quería «dejar constancia de esta curiosa relación...» ²⁹.

Higinio Anglès publicó en 1943 un primer volumen sobre las **Cantigas** recogiendo la transcripción de sus 423 melodías. En 1958 veía la luz otro de estudio y comentarios ³⁰. Al examinar la **Cantiga** que figura con el número 38 -que corresponde a la 42 de Ribera- no hacía alusión

²⁶ RIBERA, Julián, *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid 1922.

²⁷ RIBERA, J., *La música...*, 149.

²⁸ RIBERA, J., *La música...*, 150.

²⁹ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo, *Antología de la música militar de España. Nueve siglos de música para las armas de España. Comentario a una edición discográfica*. Ronda 1972, 33.

³⁰ ANGLÈS, H., *La música...*, II y III.

alguna a su influencia en el **Himno Nacional** y entre otras cosas decía: «Tonada popular. Cuando uno estudia esta cantiga parece ser que de dos melodías hicieron una, en el sentido de que la tomada del **R /estribillo/** ya existía y la de la estrofa también; da la impresión como si al adaptarlas a una cantiga se hubiera valido de tonadas preexistentes»³¹. Llegado a este punto es cuestión de constatar si existe o no esa posible relación y señalar sus correspondientes textos musicales.

Texto musical

Una de las partes más brillante del **Himno Nacional** está formada por un conjunto de tercetas descendetes que coinciden con las diez primeras notas de la estrofa de la **Cantiga** número 38 (Anglès) ó 42 (Ribera)³². Véase la correspondencia entre ambos a través de las transcripciones realizadas y publicadas por Ribera en 1922³³ y por Anglès en 1943³⁴:

Himno Nacional



Transcripción de J. Ribera (Cantiga nº 42)



Transcripción de H. Anglès (Cantiga nº 38)



³¹ Concluye diciendo que «la siguiente canción de juegos infantiles ofrece cierta semejanza con el incipit de la presente Cantiga». Véase ANGLÈS, H., *La música...*, III, 256.

³² Compruébese que en el caso anterior —Cancionero Musical de Palacio y *Cantigas*— el número de notas que se repetían era también de diez.

³³ RIBERA, J., *La música...*, 145, núm. 42.

³⁴ ANGLÈS, H., *La música...*, II, parte musical 45-46, núm. 38. Aunque no compartimos en todos los casos la transcripción y ritmo que propone, seguimos por el momento su versión, habida cuenta de que en la actualidad todavía no hemos concluido nuestra edición.

documental en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el reinado de Carlos III (1759-1788) y las reformas que se efectuaron en materia política, económica o militar. En este último aspecto, Manuel Espinosa recopiló o compuso en 1761 diversos temas musicales en su obra «**Libro de la Ordenanza de los Toques de Pifanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española**»³⁹, entre los cuales incluyó la **Marcha Granadera**, que es considerada como el precedente del actual **Himno Nacional**. No obstante, hay que precisar que la frase musical del **Himno Nacional** que supuestamente pasó a las **Cantigas** no presenta plena coincidencia con la que registra el texto de Espinosa, del que en 1769 se haría una edición impresa⁴⁰. Abordaremos más ampliamente esta cuestión en el estudio que estamos elaborando sobre las citadas **Cantigas**.

³⁸ «A decir verdad, no puede considerarse como tal más que la *Marcha Real*, aunque por su carácter solemne y por la carencia de letra, no ha llegado a popularizarse en absoluto, puesto que no puede cantarse, ni su ritmo grave y pausado se presta a expresiones de un entusiasmo alborotado y ruidoso, como el de los pueblos meridionales. Sin embargo la *Marcha Real* ha arraigado de tal modo entre nosotros y sus notas majestuosas y sencillas son tan adecuadas a la expresión de la realeza, que ni aun en las épocas de mayores turbulencias revolucionarias pudo ser desterrada por completo, ni menos sustituida... Y es que difícilmente podría hallarse un himno más apropiado para las ceremonias civiles y religiosas, y parece como el acompañamiento obligatorio e indiscutible de esos momentos solemnes, como el alzar a Dios, la bendición de la bandera, etc.». Véase: *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Barcelona 1923, T. 21, 681-683.

³⁹ BIBLIOTECA NACIONAL, *Sección música*, núms. 2791.

⁴⁰ BIBLIOTECA NACIONAL, *Sección música*. núm. 8684.