

“Allí sale gritando la guitarra morisca”: Nueva aproximación a una enumeración de instrumentos en el *Libro de buen amor*

Daniel Rodrigo BENITO SANZ
Universidad Complutense de Madrid
danibenito82@gmail.com

Las obras maestras suelen deleitar a los lectores y martirizar a los críticos que intentan aprehender desde su perspectiva histórica e ideológica la pluralidad de sentidos que, al parecer, yacen ocultos tras la corteza de la literalidad¹.

La alegría y el buen humor triunfan en este libro vario, rico, colorido e ingenioso, que parece negarse a brindarnos sus últimos secretos y que entendería en su profunda esencia el público castellano que se congregaba en torno de los juglares que lo recitarían ora con dicción maliciosa, ora con solemnidad doctrinal...²

RESUMEN

A la luz de varios ejemplos de iconografía musical de la época y de estudios musicológicos modernos, podemos demostrar que el Arcipreste de Hita era conocedor de la música instrumental de su tiempo, su puesta en escena, convenciones y ejecución, tal como la entendían los juglares. Para ello someteremos un mismo pasaje de siete estrofas a distintos tipos de análisis filológico y musicológico. Partiremos del enfoque tradicional, que enfatiza la identificación y descripción de instrumentos, enriqueciéndolo con el que se ocupa de sus agrupaciones, para demostrar que: algunos instrumentos se mencionan y describen de forma

¹ A. Blecua (2010), p. XIII.

² M. Riquer (2009), p. 347.

distinta en función de su importancia relativa y la jerarquía existente entre ellos; que el pasaje presenta una distinción entre instrumentos altos y bajos; que los instrumentos no están elegidos al azar, sino agrupados de manera que empasten adecuadamente unos con otros y respondan a las convenciones de un conjunto coherente en época del Arcipreste.

Palabras clave: Arcipreste, instrumentos musicales, jerarquía, agrupación de instrumentos, contrapunto.

ABSTRACT

Through the study of medieval iconography in Europe and modern studies on musicology, we can demonstrate that the Archpriest of Hita was aware of the music of his time, its circumstances, conventions and performance, particularly as it was understood by the jongleurs. We will focus on a section of seven stanzas subjected to different kinds of literary and musicological analysis. We will go beyond the traditional approach, which emphasizes the description and comparison between instruments, enriching it with that of their combinations within instrumental groups, the hierarchy that existed among them, and how they were conceived in the Middle Ages.

Keywords: Archpriest, musical instruments, hierarchy, grouping of musical instruments, counterpoint.

Sumario: 1. Introducción 2. Jerarquía relativa de los instrumentos 3. Instrumentos "altos" y "bajos" en la mentalidad del Arcipreste 4. Agrupaciones instrumentales 5. Conclusiones

1. Introducción

En el presente estudio analizamos un pasaje del *Libro de buen amor*³ desde el punto de vista del fenómeno musical en la obra, a la luz de algunos ejemplos iconográficos europeos de la época y algunos estudios musicológicos modernos.

³ Seguimos, en todo, el texto fijado por Gybbon-Monypenny en la edición que corre a su cargo (Gybbon-Monypenny, G. B: *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia, 2003). También conviene revisar la tesis doctoral de Rosario Álvarez Martínez, en que para el estudio del pasaje que proponemos ha contemplado todas las variantes textuales posibles de los tres manuscritos del *Libro de buen amor*. Los nombres de los instrumentos en las lecturas por las que ella se decanta coinciden esencialmente con los de la edición de Gybbon-Monypenny. Para la identificación y descripción de los instrumentos, que requeriría un estudio y un espacio aparte, debemos remitir en primer lugar a Felipe Pedrell (1901), pp. 45-63) de quien se hacen eco en gran medida Rosario Álvarez Martínez en el trabajo aludido R. Álvarez Martínez (1982) pp. 68-79 y Juan José Rey J. Rey (2002), excepto en lo tocante a la cítola, instrumento cuya descripción y evolución se traza en el libro del mismo autor J. Rey y A. Navarro (1993). También es aconsejable acudir al más moderno artículo de Faustino Porras, excepto en la descripción que hace de la "flauta", que no es un instrumento "con bisel y sopro indirecto", sino que se trata de un aerófono con bisel y de insuflación directa F. Porras Robles (2008), p. 124. Hay que decir con Maricarmen Gómez Muntané que existen dos instrumentos desconocidos en la enumeración que nos ocupa M. Gómez Muntané (2001), p. 211; aunque no es esencial para el desarrollo de nuestra materia, nos decantamos por la

Los musicólogos Felipe Pedrell y Juan José Rey, entre otros, convienen en que el autor del *Libro de buen amor*⁴ tuvo que tener amplias nociones musicales⁵. Han analizado aspectos musicales en la obra Daniel Devoto y David G. Lanoue⁶, en tanto que una de las obras que dan más pautas para el estudio de la música en el *LBA* es la titulada *Poesía juglaresca y juglares*, de don Ramón Menéndez Pidal⁷.

Si bien existen muchos estudios que analizan aspectos concretos del fenómeno musical en el *LBA*, no contamos todavía con uno abarcador y sistemático que, en virtud de las muchas perspectivas posibles, esclarezca la concepción de la música que tenía el Arcipreste. Esta aproximación pretende ser la primera dentro de una serie de trabajos que aborden, cada uno desde un punto de vista, el estudio del fenómeno musical en el *LBA*, y que vengan a completar este vacío.

El propósito de este artículo es demostrar, desde diferentes enfoques, que el autor del *LBA* es, claramente, conocedor de la música instrumental de su tiempo, sus circunstancias y puesta en escena, sus convenciones y ejecución (términos preferibles a otro ya enquistado, "*performance*") tal como los entendían los juglares. Para ello partiremos del enfoque tradicional, que estudia los instrumentos, pero lo enriqueceremos con el de sus combinaciones en agrupaciones instrumentales, la jerarquía existente entre ellos y la forma en que se agrupaban⁸ y concebían en época del Arcipreste.

opción que toma Rosario Álvarez Martínez en el caso del "galipe francés" (c. 1230b), ya que el término guarda similitud con el que designa el aerófono "agaripe", "un instrumento de viento francés", que aparece "en el poema de Juan de Sevilla 'Una Coronación de Nuestra Señora'?" R. Álvarez Martínez (1982), p.77. En el caso de la "hadedura alvardana" (c. 1232d), también pensamos con Rosario Álvarez que se trata de la letra de alguna de las "chançones e motete" (c. 1232c), y creemos con ella que "es muy extraño que esta palabra señale un instrumento músico y no haya aparecido alguna vez en las fuentes escritas, tanto literarias como históricas" (1982) p. 78.

⁴ En adelante *LBA*, en nuestro texto.

⁵ Lo hacen en los trabajos siguientes: F. Pedrell (1901), y J. Rey (2002).

⁶ Respectivamente, en D. Devoto (1958), pp. 211-222, y D. Lanoue (1981).

⁷ Vid. R. Menéndez Pidal (1990).

⁸ Efectivamente, debía existir una forma más apropiada de combinarse ciertos instrumentos en época del Arcipreste, y lo que es más importante, debía ser conocida de forma generalizada y aceptada de modo natural por las personas prácticas en la música, al igual que en nuestros días.

2. Jerarquía relativa de los instrumentos

Son siete cuadernas completas las que el Arcipreste dedica a su enumeración de instrumentos (cs. 1228-1234)⁹. De forma análoga, las siguientes siete cuadernas las dedicará a la enumeración de órdenes monásticas con sus correspondientes cantos (cs. 1235-1241)¹⁰. Las dos series de cuadernas presentan un punto común que contribuye a asociarlas: describen una comitiva de juglares y una procesión, respectivamente, que vienen a recibir al mismo personaje alegórico¹¹. Tratándose de este evento concreto, hallamos la simétrica y sugerente estructura de 7+7¹², para aludir en las primeras siete cuadernas a manifestaciones musicales juglarescas y profanas, y en el siguiente grupo de siete a usos musicales clericales y de contexto sacro¹³. Reproducimos a continuación el primer grupo de siete cuadernas y una parte necesaria del segundo:

⁹ Comienzan a aparecer los instrumentos de la presente enumeración ya en el verso anterior (c. 1227d), donde el Arcipreste anuncia que "con muchos instrumentos salen los atanbores", telón que preludia la aparición de la "guitarra morisca", cordófono pulsado que aparecerá "gritando" en el verso siguiente, pero tampoco a Armando López Castro le parece seguramente muy significativo; ambos reproducimos y analizamos para nuestros respectivos estudios las siete cuadernas aludidas, y nosotros añadiremos el verso anterior, por razones que veremos. Vid. A. López Castro (2011), p. 47.

¹⁰ De forma análoga, hemos de entender, y repetida a lo largo del *LBA*, puesto que algunas festividades que retrata la obra están amenizadas por juglares pero también por clérigos; y así, en los versos de la cuaderna 1315 (la negrita es nuestra): "Día de Quasimodo, iglesias e altares/ vi llenos de alegrías, de bodas e cantares;/ todos avién grand fiesta, fazién grandes yantares;/ **andan de boda en boda clérigos e juglares**". Para conocer las implicaciones de esta dualidad, ver también nota 13. La negrita es nuestra.

¹¹ El pasaje refiere "COMO CLÉRIGOS E LEGOS E FLAYRES E MONJAS E DUEÑAS E JOGLARES SALIERON A RREÇEBIR A DON AMOR". G. B. Gybbon-Monypenny (2003), p. 363.

¹² Sobre la simbología de este número en la literatura puede verse E. Tejero Robledo (2003), pp. 221-253.

¹³ Este contraste en el significado de ambos grupos de siete cuadernas puede deberse a un intento de acercamiento a lo popular y festivo en aras de una posterior enseñanza moral, y remitir también al gusto por la variación en la repetición. Sobre el contrapunto en el *LBA* pueden verse J. Mendivil (2007), pp. 75-77, y A. López Castro (2011), pp. 45-46; el primero defiende el acercamiento a lo popular por parte del Arcipreste llevando la mira puesta a una enseñanza moral, lo cual (aunque podemos considerar que las primeras siete cuadernas, aludiendo a la danza y la alegría juglaresca, van encaminadas a atraer la atención hacia el segundo grupo de siete, de contenido sacro), si bien merecería la pena relacionarlo con lo que podríamos llamar "contrapunto semántico" en otros estudios, no es objeto del presente; de Armando López Castro nos parece muy oportuno citar, dentro de su trabajo, y para la inteligencia de este pasaje de catorce cuadernas, que "La voluntad de contraste, que obedece al ritmo dual del pensamiento y determina la estructura del *Libro de Buen Amor*, tiene su reflejo musical en el contrapunto, que combina la competencia rítmica con la métrica y

1º) Enumeración de instrumentos en siete cuadernas:

[...]

- 1227 con muchos instrumentos salen los atanbores.
 1228 Allí sale **gritando** la guitarra morisca,
de las bozes aguda e de los puntos arisca;
 el corpudo laúd, *que tiene punto a la trisca*;
 la guitarra latina con éstos se aprisca.
- 1229 El rrabé **gritador, con la su alta nota**,
 cab'él el orabín taniendo la su rrota;
 el salterio con ellos, **más alto que *La Mota***;
 la viuela de péndola *con aquestos y sota*.
- 1230 Medio canón e harpa, con el rrabé morisco;
 entrellos *alegrança*, el galipe françisco;
 la flauta diz con ellos, **más alta que un rrisco**;
 con ella el tanborete; sin él non vale un prisco.
- 1231** La viuela de arco faz **dulçes** devailadas:
adormiendo a vezes, muy alto a las vegas;
 bozes **dulzes**, saborosas, claras e bien *puntadas*;
 a las gentes alegre, todas las tiene pagadas.
- 1232 **Dulçe** canón entero sal con el panderete:
 con sonajas de azófar fazen **dulçe** sonete;
los órganos y dizen chançones e motete;
 la hadadura alvardana entre ellos se entremete.
- 1233 Dulçema e axabeba, el finchado albogón;
 çinfonía e baldosa en esta fiesta son;
 el francés odreçillo con estos se conpón;
 la neçiacha vandurria allí faze su son.
- 1234** Tronpas e añafiles salen con atanbales;
 non fueron, tienpo ha, plazenterías tales,
 tan grandes alegrías, nin atán comunales;
 de juglares van llenas cuestas e eriales.

2º) Enumeración de órdenes monásticas en siete cuadernas:

- 1235 Las carreras van llenas de grandes proçesiones:
 [...]

articula el principio medieval de la repetición en la variación". A. López Castro (2011), p. 45.

- 1241** Todas dueñas del orden, las blancas e las prietas:
de Çistel predicaderas e muchas menoretas;
todas salen cantando, diziendo chançonetas:
"MANE NOBISCUM, DOMINE, que tañe a completas."

Advertida esta analogía y afán de ordenación en cuanto al número de cuadernas y este contraste en su contenido, surge la siguiente cuestión: ¿quería el Arcipreste establecer una jerarquía entre los instrumentos reservando un lugar marcado para alguno de los mismos? Trataremos entonces de desentrañar una posible jerarquía entre las cuadernas, en virtud de los instrumentos que suenan en cada una. Tras un examen de la composición de los elementos en las siete estrofas, nosotros encontramos que la posición central la ocupa la vihuela de arco (descrita en la cuarta cuaderna tomando las siete primeras, es decir, la número 1231), a la que por demás el Arcipreste dedica los cuatro versos de la cuaderna vía, fenómeno excepcional, cuando todos los demás instrumentos comparten cuaderna o incluso verso en este pasaje¹⁴. No es casual que el autor otorgue esta posición central y dedique mayor número de versos a un cordófono frotado que por derecho propio gozaba en la época de un estatus superior sobre todos los demás, condición preeminente de la vihuela ya advertida tempranamente por Menéndez Pidal¹⁵.

Más recientemente, Arturo Tello Ruiz-Pérez también ha llamado la atención sobre la condición superior de los músicos de vihuela frente a otros juglares, como

¹⁴ Este mayor desarrollo en la descripción de la vihuela, que abarca una estrofa entera, y sus implicaciones, han sido advertidos por parte de Maricarmen Gómez Muntané: "De entre todos los instrumentos que enumera el Arcipreste destaca la viola (vihuela) de arco, **el único al que dedica una estrofa completa**" (2009), p. 185. También lo observa Armando López Castro: "En el canto melódico de la vihuela, que es el instrumento más nombrado por los juglares en los poemas de clerecía, **por eso aquí el Arcipreste le dedica una estrofa entera**, subsiste el viejo sueño de la música para despertar los afectos en virtud de la armonía percibida en la inmediatez de su audición" (2011), p. 48. En ambos casos la negrita es nuestra. Según las fuentes que estudia Donald Gill, "*viuela* was a flat-backed musical instrument 'commonly of six courses of Springs'"; el mismo autor también alude a la alta estima en que se tenía al instrumento y los excelentes músicos que lo tañían vid. D. Gill (1981), p. 455. La "vihuela de arco" de que hablamos es un cordófono frotado, tocado con arco, y que posee "caja plana o ligeramente abombada" y mango, según la definición de Faustino Porras (2008), pp. 132-133.

¹⁵ "La clasificación más corriente de los juglares se funda en el instrumento de que son especialistas, y en primer lugar hay que poner los violeros, mencionados como principales juglares por los poemas de clerecía. Es la vihuela el instrumento más nombrado, más descrito y más reproducido en libros y obras de arte medievales; [...] comúnmente se tocaba con arco, aunque también lo había que se punteaba con pluma". R. Menéndez Pidal (1990), pp. 71-72.

son los instrumentistas de tambor y viento, basándose en el *Dit des taboueurs*¹⁶, en este caso atendiendo al repertorio que abordan¹⁷.

Buscando la analogía en la composición, referida a la distribución de elementos en el espacio (en la iconografía de algunas obras del occidente medieval europeo de los siglos XIII y XIV), en el *Codex Manesse*¹⁸ encontramos al músico de vihuela de arco en un tamaño algo mayor que los demás músicos y en el centro de la composición, donde al igual que en nuestro pasaje aparecen otros instrumentos ocupando lugares periféricos. Dos tañedores de tambor y gaita, inclinados a ambos lados de este músico de vihuela, parecen rendirle pleitesía. También la vihuela de arco ocupa el lugar central de los instrumentos en la miniatura referente a la "cencerrada" en el *Roman de Fauvel*¹⁹ y en tres miniaturas del *Cancioneiro da Ajuda*²⁰, de nuevo con posiciones periféricas de otros instrumentos, en los tres casos en que aparece el músico de vihuela de arco en el *Cancioneiro*, y con un tamaño mayor del músico central en las tres ocasiones.

¹⁶ A. Jubinal (1835), pp. 168-169. Citamos el texto oportuno y la traducción de Arturo Tello Ruiz-Pérez: "Mès qui bien set chanter du Borgoin Auberi,/ de Girart de Viane, de l'Ardenois Tierri,/ de Guillaume au cort nez, de son père Aimeri,/ doivent par tout le monde bien estre seignori. [Mas quien(es) bien sabe(n) cantar del Auberi le Bourgoing,/ de Girart de Vienne, de Thierry l'Ardenois,/ de Guillaume au Court Nez, de su padre Aimeri [de Narbonne],/ son los que por todo el mundo deben ser bien honrados]". *Dit des taboueurs*, vv. 97-100.

¹⁷ "[...] la vihuela es habitual en los cantares de gesta; los cantares de gesta son principalmente transmitidos por los juglares; ergo, la vihuela es propia del mester de juglaría. Con un carácter abiertamente apologético, el *Dit des taboueurs* hace bueno nuestro silogismo al montar en cólera contra los menesterels [ministriles] diletantes de tambor y viento, y reclamar orgullosamente para los verdaderos jougleors [juglares], que tocan la vihuela, un cupo considerable de dignidad y respeto por el repertorio heroico que abordan". A. Tello Ruiz-Pérez (2010), p. 12.

¹⁸ *Codex Manesse*, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg. Cod. Pal. germ. 848, f. 399r. Consultado en *Heidelberg Historische Bestände – digital*, Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0793> [02/09/2012].

¹⁹ *Roman de Fauvel*, Paris, Bibliothèque Nationale, MS fr. 146, f. 34r. Consultado en *Gallica, Bibliothèque Numérique, Bibliothèque Nationale de France*: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83.image.r=fran%C3%A7ais+146.langES> [02/09/2012].

²⁰ *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Biblioteca do Palácio Real da Ajuda, f. 21r. Consultado en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, Universidade Nova de Lisboa (UNL)*: http://cantigas.fctsh.unl.pt/cancioneiro.asp?imgc=A_119_21&cdcanc=1 [02/09/2012].

Ibidem, f. 33r. http://cantigas.fctsh.unl.pt/cancioneiro.asp?imgc=A_143_33&cdcanc=1 [02/09/2012].

Ibidem, f. 37r. http://cantigas.fctsh.unl.pt/cancioneiro.asp?imgc=A_151_37&cdcanc=1 [02/09/2012].

En las *Cantigas de Santa María*, en una imagen que también decide describir e interpretar Menéndez Pidal²¹, por representativa, vemos a los violeros de arco en pie, a la derecha del Rey Sabio, en tanto que los músicos de otros instrumentos se sitúan a su izquierda²². Este lugar central o a la diestra del Rey hace pensar en una posición marcada también dentro de la composición de la miniatura, en la disposición de los instrumentistas.

El lugar de la vihuela de arco en la cuaderna central, viene, como arriba dijimos, determinado por su superioridad jerárquica, superioridad que a nuestro entender también encontramos en un tercer elemento: el mismo significado de los versos, pues se presenta como instrumento versátil ("adormiendo a veces, muy alto a las vegadas", c. 1231b) y formidable, del agrado de todo el mundo, que "a las gentes alegra, todas las tiene pagadas" (c. 1231d).

Continuando con las relaciones entre cuadernas y la jerarquía relativa de cada instrumento en relación con otros, tampoco es casual que, en la última de las siete que nos ocupan, y en el último verso que habla de instrumentos en la enumeración, las "Tronpas e añafiles salen con atanbales" (c. 1234a), pues el mismo Menéndez Pidal se refiere a la clase inferior de "los tromperos y los tamboreros"²³. Una lectura del contexto posterior nos permite comprobar que, en virtud de una analogía, en la última de las siguientes siete cuadernas (las siete que hacen referencia a órdenes religiosas, cs. 1235-1241) aparecen las "dueñas del orden", las monjas²⁴, la mujer medieval relegada al último lugar²⁵. Merecería la

²¹ "En medio de una cámara de arcos ojivales, encortinada con lujo, aparece el rey sentado en su escaño: tiene en la mano un libro abierto, y dicta una poesía dirigiéndose con dedo imperativo a los escribas [...] y aparte a otro lado, están los juglares templando sus vihuelas o tañéndolas con el arco y con la pluma". R. Menéndez Pidal (1990), p. 244.

²² H. Anglés (1943-64), MS j.b.2, f. 29r. "Alfonso X con sus trovadores y músicos"; vid. el facsímil y transcripción completa del MS j.b.2 de El Escorial.

²³ "Como juglares especialistas debemos mencionar también, los *tromperos* y los *tamboreros*, muy comunes, pero ya de clase muy inferior [...]. El fuerte sonido de los tambores y de las trompas hacía que, en los grandes concursos de juglares que se reunían para las fiestas, triunfase el orgullo de clase y no se mezclasen los instrumentos como se mezclan hoy en una orquesta, sino que los tamboreros y tromperos fuesen relegados a un lugar alejado, para que su ruido no ensordeciese a los instrumentos más delicados: [...] al dar una alborada en el palacio de Jaén al condestable Miguel Lucas de Iranzo (1458-71), colocábanse "las trompetas y atavales en el corredor de la sala de arriba, y las chirimías y cantores y otros instrumentos más suaves y dulces, dentro de la dicha sala a la puerta de la cámara donde el dicho señor condestable dormía". R. Menéndez Pidal (1990), p. 75-77.

²⁴ "La única orden religiosa que nació en Inglaterra fue fundada en 1131 por San Gilberto, rector de Sempringham, Lincolnshire. La Orden era para hombres, y también para mujeres. Las monjas seguían la regla de San Benito; los hombres eran canónigos agustinianos y actuaban como capellanes de las monjas. Los hermanos legos seguían la disciplina

pena un estudio pormenorizado de estas otras siete cuadernas, así de los fragmentos de los cantos como de las órdenes que los pronuncian, en todas sus implicaciones.

Tratando de hallar cierta simetría en el texto, hay que decir con Felipe Pedrell que "llama la atención que abran el desfile instrumental los atambores y que lo cierren trompas, añafiles y atambales"²⁶, pues en otro nivel distinto, dejando aparte las cuadernas y centrando nuestra atención en los versos, constatamos que, aproximadamente en el verso central de la composición, tenemos la vihuela de arco²⁷, enmarcada por los "atanbores" (que la preceden, encontrándose trece versos por delante de ella), y por los "atanbales" (que la siguen, pues se hallan doce versos por detrás), ambos instrumentos de percusión membranófonos terminando verso. La vihuela de arco se encuentra, así, prácticamente en el punto medio (en el configurado por la proporción 1/2 con respecto al total de versos del pasaje) de la composición, comparada con los instrumentos menos importantes y más periféricos. Si seguimos buscando la simetría con respecto al verso que contiene la vihuela de arco, encontramos que el "Medio cánon"²⁸ y el "Dulçe cánon" se encuentran, respectivamente, cuatro versos por delante y cuatro versos por detrás del eje central, que configura una curiosa suerte de díptico, el verso que contiene la vihuela. Ambos cordófonos pulsados se encuentran precisamente comenzando verso esta vez, anteceditos por sendos adjetivos bisílabos. Se trata de instrumentos importantes en

cisterciense. [...] En España, a principios de la Edad Media, existían doscientos monasterios dobles". G. Zarnecki (1993), p. 73.

²⁵ "Era un mundo de hombres, lo cual es muy propio de un mundo cristiano, pese a toda la devoción debida y mostrada a la Virgen y las santas. Las armas, la administración, la justicia, la cultura, todo estaba en manos de los hombres. Hubo abadesas muy capacitadas, pero, puesto que no podían formar parte del servicio civil real o ducal, como los abades, no ocupan un lugar destacado en la escena medieval. [...] Las mujeres eran objetos –a la disposición de sus padres y guardianes- en cuanto al matrimonio, como también para todo lo demás". J. Evans (1993), pp. 329-330.

²⁶ F. Pedrell (1901), p. 123

²⁷ "Al encontrar un centro de simetría se encuentra el camino, la orientación, la racionalidad. [...] La estética de la *proportio* era verdaderamente la estética de la Edad Media por excelencia". U. Eco (2012), pp. 70-71.

²⁸ "El meo canon del rey de Aragón y el medio canno del Archipreste de Hita designan sencillamente el instrumento-tipo antiguo llamado kanon, kanuum, kanum, qánon, kanoun [...] El canon árabe de que se trata aquí[...] á pesar de las 75 cuerdas que tienen los canon mayores es tan ligero como una guitarra. Los canon menores ó medio-canon tienen 36 cuerdas y menos aún los que no son tan completos. La caja armónica es de madera ligera [...] Las cuerdas [...] puntéanse, como las del salterio, por medio de dos plectros de ballena ó de cañón de pluma sostenidos por una sortija colocada en el índice y el medius de cada mano. Tal es la descripción del medio canno de que habla aquí el Archipreste de Hita y del canno entero que viene después". F. Pedrell (1901), p. 55.

ambos casos²⁹, y no es casual que se encuentren, dentro del cómputo total de versos del pasaje, a distancia de 1/3 aproximado con respecto al punto central y más importante, el verso que contiene la vihuela de arco (a cuatro versos de distancia cada uno, como arriba dijimos), y a aproximadamente 2/3 de los instrumentos menos importantes y por tanto más periféricos, los "atanbores" (c. 1227d) y los "atanbales" (c. 1234a).

3. Instrumentos "altos" y "bajos" en la mentalidad del Arcipreste

Pero no solo por su jerarquía relativa (entendida como diferente preeminencia o prestigio) podían describirse los instrumentos según la mentalidad de Juan Ruiz; también por su sonido. Existía una largamente aludida ordenación general que (en virtud de su intensidad o potencia, tono o altura, y timbre) establecía una dicotomía entre dos grandes grupos: instrumentos "altos" y "bajos"³⁰.

Esta gran ordenación en dos grupos instrumentales estaba basada sobre todo en la intensidad o potencia de sonido, pero también en su altura de tono y en su timbre³¹.

Abre el Arcipreste su gran enumeración de instrumentos (en las cuadernas que nos ocupan) con adjetivos y comparaciones que hacen pensar en una gran potencia de sonido y gran altura de tono, es decir, los instrumentos que a su juicio serían "altos", como podemos ver en la cuaderna 1228³²: "Allí sale **gritando** la guitarra

²⁹ "Este instrumento va a ser uno de los más apreciados en la época medieval debido a varias causas: su carácter refinado (noble), su sonido armonioso y, además, el hecho de que, desde la temprana Edad Media, se buscasen símiles alegórico-simbólicos entre las cítaras... y la figura de Cristo redentor crucificado". F. Porras Robles (2008), p. 120.

³⁰ "It was this esthetic tendency to think of instruments in terms of volume that led to the dual grouping according to sonority; those instruments with a loud, shrill tone color (haut), and those whose sound was soft, or low (bas)". E. A. Bowles (1954), pp. 118-119.

³¹ La gran intensidad (potencia), altura de tono, o brillantez (en cuanto al timbre del sonido) era característica de instrumentos "altos", en tanto que el sonido de poca intensidad (atendiendo a la potencia), de menor altura de tono, y suave o dulce (en cuanto al timbre), era la marca de los instrumentos "bajos". Vid. nota anterior. Para la necesaria identificación de los instrumentos, de nuevo remitimos a Felipe Pedrell (1901), pp. 45-63, de quien se hacen eco Rosario Álvarez Martínez (1982) pp. 68-79 y Juan José Rey (2002), excepto en lo tocante a la cítola, instrumento para cuyo conocimiento es oportuno revisar sobre todo el trabajo de J. Rey y A. Navarro (1993). Vid. nota 3.

³² Reproducimos a continuación los versos, aunque posteriormente el lector puede constatar nuestras afirmaciones en el pasaje completo que se encuentra más arriba. Para resaltar los adjetivos y comparaciones que denotan que el instrumento es considerado alto o bajo, la negrita es nuestra. Conviene conocer la definición de "guitarra morisca" que da Felipe Pedrell, "la guitarra morisca, según el modo en que debía cantarse, templábase en re-sol-re-la ó bien en vii-la-si-mi, templado que tenía relación con los modos del sistema pitagórico. Esta clase de guitarra, con la tabla inferior en forma de caparazón, úsase todavía en Argelia

morisca/ **de las bozes aguda...**" y en la 1229: "El rrabé **gritador, con la su alta nota/ [...]** el salterio con ellos, **más alto que la mota...**" y en la cuaderna siguiente, por voluntad del Arcipreste de mantenernos a la misma altura mediante otra estructura de comparación, la música de la flauta no podría ser sino "**más alta que un rrisco...**" (c. 1230c). No tendría sentido repetir tales comparaciones o el adjetivo "alto" con un propósito embellecedor o lírico, eligiendo siempre el mismo epíteto de entre todos los posibles; más bien hay que pensar en una descripción técnica y una etiqueta taxonómica que atañe a la praxis instrumental³³.

En cambio, como arriba dijimos, la vihuela de arco se presenta como instrumento más versátil. Después de esta serie de instrumentos de gran potencia de sonido o altura de tono, aparece este, ya adormeciendo, ya en calidad de instrumento "alto": "**adormiendo a vezes, muy alto a las vegadas**" (c. 1231b). Después de este punto de inflexión, el Arcipreste cambia de sonoridad en su gran composición juglaresca (quizá debido a la necesidad psicológica de variación, como en piezas musicales largas, o, al menos, de contraste o contrapunto³⁴) y de la vihuela de arco saldrán "**bozes dulzes, saborosas, claras...**" (c. 1231c). En la cuaderna siguiente, el "**Dulçe** canón entero sal con el panderete:" (c. 1232a), y, habida cuenta del adjetivo que se otorga al cordófono, no es de extrañar la calidad del sonido o "sonete" empastando con el membranófono y los idiófonos, ya que: "con sonajas de azófar fazen **dulçe** sonete" (c. 1232b). De nuevo, la repetición del adjetivo, en este caso "dulçe", elegido varias veces de entre todos los demás posibles, no aporta información diferente en cada caso, sino que se reduce a una nota técnica descriptiva, taxonómica, al igual que ocurría con los instrumentos "altos". Describiendo la vihuela de arco, aparecen por primera vez alusiones a la voz (c. 1231c)³⁵, en contraste con la guitarra morisca, que al comienzo sale

con el nombre dekouJtra..." y del resto de cordófonos pulsados de la cuaderna: "laúd" y "guitarra latina". F. Pedrell (1901), p. 51-52.

³³ Descripción y etiqueta que se avienen perfectamente bien con la personificación que el Arcipreste propone, ya que la inmensa mayoría de los instrumentos parecen actuar solos, recurso este que resalta y pone de relieve el instrumento, como presentado y descrito en una vitrina, antes que tocado en manos del músico. Tanto es así, que en un primer plano, "con muchos instrumentos salen los atanbores" (c. 1227d), es decir, los instrumentos (ya que no los músicos) aparecen en primer lugar, y no será hasta el verso final de la última de las siete cuadernas que el autor se preocupa de los músicos, donde dice que "de juglares van llenas cuestras e eriales" (c. 1234d).

³⁴ Vid. nota 13 sobre el contrapunto en el *LBA*.

³⁵ Nótese la importancia del adjetivo "dulce" referido a un instrumento, y su relación con la voz en la agrupación. Esta conexión entre la voz e instrumentos "suaves y dulces" podemos apreciarla en un pasaje ya citado, y estudiado por Menéndez Pidal: "... al dar una alborada en el palacio de Jaén al condestable Miguel Lucas de Iranzo... colocábanse "las trompetas y atavales en el corredor de la sala de arriba, y **las chirimías y cantores y otros instrumentos**

“gritando” (c. 1228a), al igual que el “rabé gritador” (c. 1229a). Encontramos, en definitiva, una variación dentro de la unidad del concurso de instrumentos, pues no se trata ya de instrumentos “gritando” (c. 1228a) sino produciendo un sonido dulce, íntimo, apto para interiores, un sonido de cámara, para los “órganos” que menciona, apropiado incluso para unas refinadas “chançones e motete” (c. 1232c)³⁶.

4. Agrupaciones instrumentales

Como hemos demostrado en puntos anteriores, una lectura de las cuadernas 1228 a la 1234³⁷ permite observar que no se trataba de una mera acumulación de instrumentos³⁸, así como que distaba de ser una enumeración azarosa o desordenada. Felipe Pedrell se refirió a una posible relación explícita entre instrumentos que aparecían agrupados en este pasaje del *LBA*, tal vez como reflejo de prácticas musicales de la época³⁹. También Daniel Devoto concede que no se trataba de una mera enumeración y que no sonarían juntos los treinta instrumentos que él contabiliza en el pasaje, pero que este sí refiere pequeñas agrupaciones que se suceden escalonadamente⁴⁰. Nosotros creemos que los instrumentos que aparecen

más suaves y dulces, dentro de la dicha sala a la puerta de la cámara donde el dicho señor condestable dormía””. R. Menéndez Pidal (1990), p.77.

³⁶ Remitimos al trabajo de Kimberly Marshall, donde se demuestra que, en la Castilla del siglo XIV, el repertorio de órgano estaba compuesto, entre otras piezas, precisamente por “chançones e motete” (c. 1232c). El Arcipreste estaba, por tanto, muy bien informado también del tipo de canción concreta que acompañaban los “órganos” que menciona (la negrita es nuestra): “...the organ was used to perform secular music, as documented in 14th-century literary and epistolary references. This evidence corroborates the existence in Spain of the four main types of early keyboard music that survive from other countries –plainsong settings, **motets**, **chansons** and estampies”. K. Marshall (1992), p. 549.

³⁷ G. B. Gybbon-Monypenny (2003), pp. 364-366.

³⁸ Recurso este empleado desde épocas anteriores y de cierto rendimiento en varias obras literarias, recreando fiestas e indicativo a menudo de la llegada de personajes notables; en este caso se trata de don Amor. Hay que decir con Menéndez Pidal que “...el tumulto musical es en las fiestas populares un gran recurso de la alegría. [...] El autor del *Libro de Alexandre* (a mediados del siglo XIII), describiendo la entrada del conquistador en Babilonia, dice: ‘El pleyto de joglares era fiera riota/ avie y *sinfonía*, *farpa*, *giga* e *rota*,/ *albugues* e *salteiro*, *çitola* que mas trota,/ *guitarra* e *viola* que las coytas enbota.’” R. Menéndez Pidal (1990), pp. 77-79.

³⁹ “Desde luego, llama la atención que abran el desfile instrumental los atambores y que lo cierren trompas, añafiles y atambales. Siguen á los atambales, la guitarra morisca, el laúd y la guitarra latina, formando un grupo curioso de instrumentos punteados. El rabé, la rota, el salterio y la bihuela de péndola no se acordarían mal, lo mismo que el medio canno, el rabé morisco, la rota y el tamborete...” F. Pedrell (1901), p. 123.

⁴⁰ “Es cierto que el pasaje de Juan Ruiz no es pura y secamente acumulativo [...], el pasaje refleja una experiencia directa de cada instrumento, o de muchos de ellos. [...] Recuérdese que la enumeración más rica de la literatura medieval castellana, la del *Libro de Buen Amor*,

asociados en la misma cuaderna o explícitamente vinculados entre sí en el *LBA* mediante ciertas expresiones (y no todos los instrumentos del pasaje a la vez), serían los que mejor empastasen sonando conjuntamente, a ojos de una persona práctica en el arte de la música.

Sin duda alguna, de la enumeración, de la recreación en el gran concurso de instrumentos tocados por juglares en una festividad, es presumible que podríamos llegar a recabar más información sobre la forma de combinarse los instrumentos que sobre el conocimiento pormenorizado de cada uno de ellos. Pensamos con Felipe Pedrell⁴¹ que el Arcipreste de Hita estaba proponiendo la asociación de ciertos instrumentos entre sí. Un argumento a nuestro favor son algunas expresiones repartidas en las siete cuadernas que el Arcipreste emplea para retratar su gran concurso de instrumentos, las cuales tienden a asociarlos. Se trata, entre otras menos explícitas y definitivas, de las expresiones contenidas en los siguientes versos, que cierran las tres primeras cuadernas objeto de nuestro estudio, en el último verso de cada una (la cursiva es nuestra): "la guitarra latina *con ésos se aprisca*" (c. 1228d), "la viuela de péndola *con aquéstos y sota*" (c. 1229d), "con ella el tanborete; *sin él non vale un prisco*" (c. 1230d), y más adelante, "el francés odreçillo *con estos se conpón*" (c. 1233c)⁴². Al igual que al perfilar una división

pretende ser la descripción de un cortejo, donde los instrumentos pueden irse escalonando sin mezclar demasiado sus diferentes músicas". (Vid. también nota 42). D. Devoto (1958), pp. 215-220.

⁴¹ Vid. nota 39.

⁴² Tres argumentos apoyan nuestra tesis de que los instrumentos se agrupan según las cuadernas, y de que no se tocaban como un mismo conjunto los treinta que contabiliza Devoto (1958), p. 215. El primero, las recién citadas expresiones que tienden a agruparlos por cuadernas, mediante el significado de los verbos y los deícticos que a los instrumentos se refieren. Nuestro segundo argumento para apoyar esta tesis es que aparecen diversos tipos de danzas o canciones relacionadas con ciertos instrumentos; uno es la "trisca" (c. 1228c), "un tipo de danza que también recogen las *Leys d'Amor* catalano-occitanas", que tañen las dos guitarras y el laúd, pues "su sonido era alegre y brillante, propio para la danza de la trisca". I. Fernández de la Cuesta (1988), pp. 327 y 353, y otro tipo son las "chançones e motete" (c. 1232c) que acompañan los "órganos" (1232c). No es verosímil que una animada danza se tocara al mismo tiempo que un motete en el mismo conjunto instrumental, y por el diferente carácter de cada pieza parece que el Arcipreste estaba asociando un instrumento concreto a la danza o canción para la que es idóneo (vid. nota 36). Por último, nuestro tercer argumento se apoya en que no es verosímil (y más representativo de la "orquesta literaria" que de la real, D. Devoto (1958), p. 211) que en una misma comitiva aparecieran los treinta instrumentos, dado que ni siquiera en la misma corte del Rey Sabio, en la Castilla menos de un siglo anterior, encontramos un solo conjunto instrumental que reúna tantos instrumentos ni tantos juglares o trovadores tocándolos, aunque este tercer argumento tiene menos peso, ya que el hecho de que las miniaturas representen una colección de instrumentos real de Alfonso X es opinable M. Gómez Muntané (2009), p.184, (vid. la iconografía en H. Anglés

entre instrumentos "altos" y "bajos", el Arcipreste demuestra una vez más un conocimiento técnico de los instrumentos, pero esta vez proponiendo unos más pequeños grupos instrumentales que a su juicio se acoplan bien. Mediante el cotejo de otras fuentes literarias o iconográficas podríamos dar un paso más en esta dirección y determinar qué agrupaciones instrumentales eran más apropiadas o mejor aceptadas de forma generalizada por el gusto de la época. No obstante esto, entre los dos tipos de fuentes que configuran dos vías de estudio, escogeremos la segunda, el estudio de la iconografía, para eludir una posible *contaminatio* intertextual⁴³.

También en fuentes iconográficas se evidencia la importancia de la apropiada combinación de instrumentos⁴⁴. Veamos como ejemplo la cuaderna 1228, la primera de las siete que el Arcipreste dedica completamente a su gran enumeración de instrumentos y que más arriba reproducimos.

(1943-64), facsímil y transcripción completa del MS j.b.2 de El Escorial). Así pues, todos los instrumentos del pasaje no debieron sonar como conjunto único; en ese sentido interpretamos el aserto de Devoto: "Sucede con estas enumeraciones de instrumentos – literatura, al fin– lo que con ciertos relatos fantásticos: son tanto más apasionantes cuanto menos verídicos" (1975), p. 36.

⁴³ Efectivamente, es claro que la aparición de este tipo de similitudes en varios textos literarios puede deberse a un afán de estilo o voluntad de adhesión a una tradición literaria por parte del autor. Daniel Devoto llamó la atención sobre la "orquesta literaria" frente a la real, "expresión fiel de una realidad musical" (1958), p. 211. Tendremos que tomar con mucha precaución la comparación entre textos literarios, en caso de ser necesario, conscientes de que la comparación entre verso y prosa o, mejor aún, entre obras de diferentes géneros, por ejemplo de carácter lírico e histórico, puede servir mejor a nuestro propósito. Para evitar cotejar un texto poético con otro anterior que podría ser su falsilla, optaremos nosotros por el método de la comparación con la iconografía. Este será nuestro método, que consideramos más preciso. Por citar un ejemplo a contrario, apunta Menéndez Pidal que "El *Poema de Alfonso XI*, escrito en 1348, contando la coronación de este rey (1332), refiere cómo, en el monasterio de las Huelgas de Burgos, tañían los juglares sus instrumentos: 'El *laud* ivan tañiendo,/ estromento falaguero,/ la *viuela* tañiendo/ el *rabé* con el *salterio*'". R. Menéndez Pidal (1990), p. 79. Curiosamente, en la segunda de las siete cuadernas que nos ocupan, es decir, también al principio de la enumeración, nuestro Arcipreste menciona el "*rrabé*", la "*rrota*", el "*salterio*" y la "*viuela de péndola*" (c. 1229; para evidenciar la correspondencia entre los instrumentos, la negrita es nuestra).

⁴⁴ En las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, "A veces sólo se representa un músico, pero por regla general son dos. Estas parejas de músicos tocan en unos casos instrumentos idénticos y en otros instrumentos distintos aparentemente relacionados. [...] Dado que las miniaturas sólo repiten como excepción aquellos instrumentos que podían combinarse con más de uno, bien fuese de su propia familia o de otra distinta, su conjunto está considerado como el catálogo ilustrado de instrumentos musicales más importante de la Edad Media". M. Gómez Muntané (2001), pp. 206-207.

Parece claro que donde dice que "la guitarra latina", el último cordófono pulsado de nuestro texto, "con ésos se aprisca", está asociando este instrumento con los dos que ha mencionado anteriormente, es decir, "la guitarra morisca" y "el corpudo laúd", como explicamos más arriba en nota, y lo hace tanto mediante la proximidad de los instrumentos que aparecen en la misma cuaderna como por la explicitud del verbo "apriscar". Buscando la analogía en fuentes iconográficas, una observación de las miniaturas con instrumentistas que aparecen en las *Cantigas de Santa María* nos permite darnos cuenta de que dos "Tañedores de guitarra y laúd de mástil largo"⁴⁵ no solo aparecen en la misma miniatura⁴⁶, sino que mediante la oportuna orientación de sus cabezas y las pupilas de sus ojos, el iluminador, conocedor de las prácticas de la Corte del Rey Sabio, consiguió evidenciar la mirada recíproca de ambas figuras, que mantienen un contacto visual tal como los instrumentistas de cámara actuales que han de tocar juntos.

Tanto en las *Cantigas de Santa María* como en el texto que analizamos, la "flauta" (c. 1230c) suena junto con el "tanborete" (c. 1230d) del verso siguiente, en la cuaderna 1230, hasta el punto de que "sin él non vale un prisco" (c. 1230d). Tanto es así que en la miniatura de la Cantiga 370 aparecen dos músicos, tocando cada uno de ellos una pequeña flauta con un tamboril⁴⁷.

En la última cuaderna vía de las siete que el Arcipreste refiere a su gran concurso de instrumentos, la 1234, leemos que "Tronpas e añafiles salen con atanbales" (c. 1234a). Es tanta la iconografía, no solo medieval sino posterior, en que aparecen estos instrumentos de viento junto a los tambores (en torneos, escenas bélicas, y celebraciones) que la enumeración de ejemplos iconográficos de semejantes instrumentos sonando juntos en estas circunstancias sería poco ilustrativa de alguna novedad. Menéndez Pidal alude a los "tromperos" y

⁴⁵ Como tal "laúd" se identifica al segundo cordófono pulsado, vid. I. Fernández de la Cuesta (1997), p. VIII. En cambio, para José María Lamaña y Gómez Muntané, los dos instrumentos de la miniatura de la cantiga 150, son, respectivamente, de izquierda a derecha, la guitarra latina y la guitarra morisca, vid. J. M. Lamaña (1989), p. 25 y M. Gómez Muntané (2001), p. 207, que también se encuentran asociados en nuestro texto. Ahora bien, en lugar de la "guitarra latina" como primer instrumento, Juan José Rey identifica en la "Miniatura de la Cantiga 150" la "cítola". Aunque el presente estudio se centra en la asociación entre instrumentos, y no en la descripción de cada uno, remitimos también a este trabajo. J. Rey y A. Navarro (1993), p. 39.

⁴⁶ La miniatura puede verse en H. Anglés (1943-64), facsímil y transcripción completa del MS j.b.2 de El Escorial, f. 147r. Cantiga 150.

⁴⁷ Efectivamente, en la miniatura de la Cantiga 370, aparecen "2 flautas pequeñas con 2 tamboriles" (M. Gómez Muntané (2001), p. 208) también identificados como "Flautilla y tamborete" (J. M. Lamaña (1989), p. 31). La imagen se puede ver en H. Anglés (1943-64), facsímil y transcripción completa del MS j.b.2 de El Escorial, f. 333r. Cantiga 370.

“tamboreros”, como juglares que en las fiestas solían ser relegados conjuntamente a un lugar alejado, donde su estruendo no fuera estorbo⁴⁸.

5. Conclusiones

La crítica musicológica siempre ha reconocido, en el gran concurso y enumeración de instrumentos que hemos analizado, la oportunidad de identificarlos, cotejar otras fuentes y completar la descripción de cada uno; ahora bien, la observación detenida de su distribución en los versos y cuadernas, la disposición de estas, el número de versos dedicados a cada instrumento, y los adjetivos y comparaciones mediante los que el autor los describe (en virtud de un conocimiento de los mismos), permiten obtener información sobre el papel que cumplían, la forma en que se combinaban, la jerarquía relativa que existía entre ellos, y los posibles conjuntos instrumentales que podían configurar.

Aparte de esto, no parece que el autor dejara muchos detalles al azar en la composición del pasaje que analizamos, al igual que, análogamente, no parece azarosa la disposición de un instrumento como la vihuela de arco en la composición de ciertas miniaturas propuestas en este trabajo⁴⁹. Cabe pensar que existía una motivación para elegir la composición de los elementos en la miniatura, al igual que los colores, los trajes de los músicos y el gesto de las manos, en tanto que hasta el más nimio elemento (como en nuestro objeto de estudio el mismo orden y colocación de las cuadernas), podía remitir a una convención de la época, a un código cerrado, al símbolo o a la alegoría⁵⁰.

Hoy es cada vez más apreciado el carácter de estos trabajos, y el péndulo ha vuelto a su origen; llamamos interdisciplinariedad a la característica de ciertos estudios que resultan del conocimiento integral e integrado de disciplinas, un hecho habitual en época del Arcipreste: el conocimiento a un tiempo de la música, la historia, la tradición y el sustrato latino del propio texto, los códices y el sentido

⁴⁸ Vid. nota 23, referida a R. Menéndez Pidal (1990), pp. 76-77.

⁴⁹ Creemos que hay que pensar en una disposición consciente y ordenada de los instrumentos, como hemos defendido, y más aún: una ordenación fruto de la observación de la realidad de la puesta en escena. Así como en el texto que nos ocupa, en la miniatura de los siglos XIII y XIV “la Edad Media de occidente ha visto surgir en este momento su carácter fuertemente visual[...] El miniaturista ha transmitido toda su emoción y amor ante la avecilla que recorta su vuelo policromo en el azul del cielo; ha contado con toda minuciosidad las hojas de los árboles y las florecillas del prado, y ha expresado[...] la seducción de una fuente, la majestad de las montañas y de los ríos, registrando en éstos incluso el movimiento de las ondas”. J. Guerrero Lovillo (1989), p. 52.

⁵⁰ Lo mismo ocurre en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*: “Los ángeles, como en los poemas de Berceo, visten generalmente de blanco, si bien otras veces visten túnicas de brillantes colores e incluso dalmáticas al uso de los diáconos, cual si fuesen acólitos divinos”. J. Guerrero Lovillo (1989), p. 52.

intrínseco de las miniaturas. Este ejemplo pone de manifiesto la necesidad perentoria de colaboración entre el filólogo, el musicólogo, y también el historiador del arte, o bien el trabajo con sus respectivas herramientas, si es que se quieren sentar las bases para aprehender el sentido de un texto medieval como este.

Del estudio de este ejemplo se desprende que la lectura de textos poéticos medievales de autor culto (con contenidos musicales, alegóricos, astronómicos, políticos o morales, etc.), a la luz del estudio cuidadoso de la iconografía medieval (así como de textos de autor culto, en que se puedan contener, entre otros, los conocimientos que ofrecen el *trivium* y el *quadrivium*⁵¹), puede enriquecer una óptica parcial debida a nuestra condición de lectores del siglo XXI. Tomando como herramienta la iconografía en este caso, obtenemos que, en poemas medievales de autor culto, en ocasiones el orden, distribución y agrupación de los versos y estrofas en la composición, sí que alteran el resultado final, y pocos elementos importantes se dejan al azar. Cabe preguntarse ahora con qué grado de libertad o de determinismo el hombre y la mujer medievales, en cada uno de los períodos y regiones de la Edad Media que escojamos, se recreaban en desviaciones estilísticas dentro de la norma, y en qué medida su horizonte de posibilidades estaba limitado por convenciones estéticas o por las pautas de un código.

En el presente trabajo, en definitiva, hemos vislumbrado unos caminos trazados y señalizados, pero no recorridos, que hacen necesarios el empleo de nuevas herramientas para la inteligencia de ciertos textos, una nueva mirada sobre textos poéticos medievales de autor culto (atenta también a la analogía con algunas imágenes, y a la jerarquía, simetría, proporción, composición y agrupación en varios niveles, como estrofas y versos), una revisión de las herramientas de análisis que proporciona la iconografía y su posible analogía con el texto, y la colaboración entre el filólogo, el musicólogo, el historiador y el historiador del arte, aunando esfuerzos y recursos para asumir la mentalidad de otra época. "Las del buen amor son rrazones encubiertas" (c. 68a)⁵².

⁵¹ "El plan de estudios... lo constituían las siete artes liberales[...] ciclo estatuido en la época carolingia: el *trivium*, que comprendía gramática, retórica y lógica, y el *quadrivium*, que comprendía aritmética, geometría, música y astronomía". R. Hunt (1993), p. 196. "Escuelas episcopales existieron en la mayor parte de las sedes catedralicias[...] funcionaban, entre otras, las de Astorga, León, Lugo, Palencia[...] Salamanca, Segovia y Toledo. En todas ellas se enseñaban las "siete artes liberales", el *trivium* (gramática, retórica, y dialéctica o lógica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía), como en la mayor parte de las escuelas del occidente europeo". M. Riu Riu (1989), p. 324.

⁵² Al igual que en investigación, tenemos que saber cómo hemos llegado al punto donde nos encontramos; y así, debo agradecer mis estudios sobre la música en el *LBA* a un elenco interdisciplinar de personas que, desinteresadamente pero con interés, han permitido la culminación de este trabajo. Gracias a Álvaro Alonso Miguel, Ana Vian Herrero, Víctor de Lama y Álvaro Bustos por su asesoramiento en la parte de Filología; a Arturo Tello Ruiz-

Obras citadas

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, Vol. 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- ANGLÉS, Higinio: *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1943-64.
- BLECUA, Alberto: *Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BOWLES, Edmund A: "The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, GmbHStable, Musica Disciplina*, Vol. 8 (1954), pp. 115-140.
- DEVOTO, Daniel: "La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana", en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, I, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, pp. 211-222.
- DEVOTO, Daniel: "Los instrumentos de la coronación de Nuestra Señora, de Fernán Ruiz según un nuevo texto", *Anuario musical*, 30 (1975), pp. 30-47.
- ECO, Umberto: *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- EVANS, Joan: "El legado final. Epílogo de la Edad Media", en Evans, Joan (Dir.), *La baja Edad Media. El florecimiento de la Europa medieval*, Vitoria, Labor, 1993, pp. 315-340.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la música española 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Madrid, Alianza Música, 1988.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la música I*, Madrid, Historia 16, 1997.
- GILL, Donald: "Vihuelas, Violas and the Spanish guitar", *Early Music*, 9.4 (1981), pp. 455-462.

Pérez, Cristina Bordas Ibáñez, Carmen Julia Gutiérrez y María del Rosario Álvarez Martínez por ser su correlato en la de Musicología; al investigador y presidente del Grupo SEMA, Juan José Rey, "seguimos en ello"; a J. Antonio Alonso, de la Diputación provincial de Guadalajara, organizador de la exposición "Los sonidos de Buen Amor"; gracias a la profesora de conservatorio Eva Esteve, por su oportuna crítica; a los musicólogos Ana Gema Zúmel Llorente, Matías Compány Casas, Pablo Zamarrón Yuste, Elías Morado y Manuel Míguez; a la historiadora del arte de la Universidad de Valencia Candela Perpiñá; a los filólogos de la UCM Victoria Díaz García, Álvaro Feijoo Silva, Javier Montero, Guergana Tsenova, Mercedes Ainhoa, Estefanía Lavín, Valentina De Loof, Patrick T. Haman, Jean S. y Sara Russo, L. Redondo Albor, Eva Saiz y Thais Martín de Rossi; a los estudiosos no a su pesar e historiadores Sara Luisa Pedrosa, Francesco Cecchi, Pablo Taladrí Pintor, David Solera Asís y Mónica López; a la bibliotecaria de la UCM Gloria López, que con gran paciencia me asesoró y proporcionó los artículos de más difícil acceso, *et sic de caeteris*. Sin sus oportunas sugerencias, simplemente, no habría sido posible. De todos he cobrado ánimos para dedicarlos a una obra cartografiada por la crítica.

- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 1, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009.
- GUERRERO LOVILLO, José: "El testamento de un rey. Estudio sobre las miniaturas", en *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1989, pp. 43-52.
- GYBBON-MONYPENNY, G.B: *Libro de Buen Amor*, Madrid, Castalia, 2003.
- HUNT, Richard: "Suma de conocimientos. Universidades y cultura", en Evans, Joan (Dir.), *La baja Edad Media. El florecimiento de la Europa medieval*, Vitoria, Labor, 1993, pp. 179-202.
- JUBINAL, Achille: *Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des xiii^e et xiv^e siècles*, París, J. Albert Merklein, 1835.
- LAMAÑA, José María: "Los instrumentos musicales en los códices escurialenses", en *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1989, pp. 21-42.
- LANOUE, David G: *Musical Imagery in the Poetry of Juan Ruiz*, Universidad de Nebraska, 1981.
- LÓPEZ CASTRO, Armando: *Poetas españoles ante la música*, León, Universidad de León, 2011.
- MARSHALL, Kimberly: "The Organ in 14th-Century Spain", *Early Music*, 20.4 (1992), pp. 549-557.
- MENDÍVIL, Julio: "La música y los instrumentos en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita", *Lienzo*, 28 (2007), pp. 67-103.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- PEDRELL, Felipe: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Manuales enciclopédicos Gili, 1901.
- PORRAS ROBLES, Faustino: "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica", *Lemir*, 12 (2008), pp. 113-136.
- REY, Juan José: "Puntos y notas al músico Juan Ruiz", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor"*, I Congreso Internacional, Alcalá la Real, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2002. Consultado en: http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/rej.htm [1/09/2012].
- REY, Juan José, y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza Música, 1993.
- RIQUER, Martín de: *Historia de la literatura universal*, Vol. 1, Barcelona, RBA, 2009.
- RIU RIU, Manuel: *Edad Media (711-1500)*, Vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

TEJERO ROBLEDO, Eduardo: “El siete, número cósmico y sagrado. Su simbología en la cultura y rendimiento en el Romancero”, *Didáctica (Lengua y literatura)*, 15 (2003), pp. 221-253.

TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo: “Bagajes interpretativos en torno a Ma viele de Gautier de Coinci”, *ROSETA/ Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 5 (2010), pp. 6-23.

ZARNECKI, George: “El mundo monástico. La aportación de las órdenes”, en Evans, Joan (Dir.), *La baja Edad Media. El florecimiento de la Europa medieval*, Vitoria, Labor, 1993, pp. 41-80.

MANUSCRITOS

Cancioneiro da Ajuda, Lisboa, Biblioteca do Palácio Real da Ajuda (P-La).

Cantigas de Santa María, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS j.b.2.

Codex Manesse, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg. Cod. Pal. germ. 848.

Roman de Fauvel, París, Bibliothèque Nationale, MS fr. 146 (F Pn fr146).