

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum II

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 11**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrés (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),
 Museu Municipal de l'Almod , X tiva
 Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum II): 84-608-0304-X

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicaci  no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electr nic, qu mic, mec nic,  ptic, de gravaci  o de fotoc pia, sense el perm s previ de l'editor.

SOBRE MÚSICA E INSTRUMENTOS EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, refiriéndose a la práctica común de música y canto, señala Rousseau: «Decir y cantar eran antaño la misma cosa, lo cual muestra que una y otra tuvieron la misma fuente». Y así, cuanto más nos remontamos en la historia, más difícil resulta separar ambos componentes. En la ordenación binaria de los salmos, el cantor recuerda la serie y sitúa lo que ha visto en el contexto de lo que ha oído. La música vocal exalta la palabra, la instrumental temple y acuerda los sonidos para convertirlos en alabanza («Alabad al Señor, que la música es buena, / nuestro Dios merece una alabanza armoniosa», Sal. 147, 1). En la Grecia arcaica, se da una estrecha solidaridad entre las Musas, hijas de la Memoria, y la palabra cantada, especificada como «Palabra de alabanza». Una lectura atenta de la *Ilíada* y la *Odisea*, que son resultado de una civilización oral que exige un alto desarrollo de las técnicas mnemotécnicas, revela un doble registro de la palabra cantada o poética: palabra que cuenta la historia de los dioses y celebra las hazañas guerreras. Durante la época de Quintiliano, la expresión *cantus obscurior*, procedente de Cicerón, designaba la práctica oratoria de recitación en la que las amplias inflexiones convertían los discursos en cantos melódicos. El cristianismo, al incorporar la tradición hebraica y greco-romana, se enfrenta con dos problemas: cómo acoplar el nuevo canto cristiano a dos tradiciones diferentes y cómo crear los nuevos valores musicales. El reconocimiento de la Iglesia por parte de Constantino provoca una eclosión musical en la que confluyen el antiguo simbolismo numérico, transmitido por la escuela pitagórica, con el cristiano. Gracias a la fórmula del libro de la sabiduría («Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti», xi, 21), la ciencia del número se configuró como expresión del divino orden musical.

Las teorías de los santos padres se basan en que la música sirve a la religión, siendo únicamente digna de ser oída en las iglesias aquella que aporte un equilibrio interior y abra las mentes de los fieles a la salvación. En las *Confesiones*, san Agustín recuerda las lágrimas que ha vertido ante las canciones de la iglesia y escribe a Dios para hablarle del encanto de la música, que se rige por leyes estrictamente matemáticas y expresa la relación entre el alma y el número. Boecio, en su tratado

De institutione musica, distingue tres tipos de música: la *mundana*, que es la música de las esferas, basada en el movimiento rotativo y cíclico de los planetas; la *humana*, que representa la unión armoniosa del cuerpo y el alma, y la *instrumental*, que ordena racionalmente la práctica musical de acuerdo con el arte mecánico e imitativo. Tras Boecio, Casiodoro concilia pitagorismo y cristianismo, admitiendo la música como armonía superior y ritmo interior. Más tarde, san Isidoro, cuyas *Etimologías* se convirtieron en la obra más representativa de la ciencia medieval, establece el modelo de las siete artes liberales, siguiendo el tratado alegórico *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella, y estudia la música en relación con la aritmética, distinguiendo entre la música profana y la religiosa, a la que considera un instrumento espiritual de salvación. La política de san Gregorio, basada en la universalidad del latín y en la unidad del culto, que comprende lo arquitectónico y lo litúrgico, incluyendo la música, fue continuada en la época carolingia por Alcuino, para quien la retórica del *buen gusto* se convierte en cifra del ideal estético. El poeta debe ser un sabio, un observador de la unidad y el orden, ilustrando el principio de que «sin la música ninguna disciplina es perfecta». Sin abandonar la teoría platónica de que la música sonora es un reflejo de la cósmica, se pone cada vez más atención en las relaciones numéricas entre los sonidos, en la doctrina de la modulación. Con la sustitución de la melodía monódica por la polifónica a partir del siglo IX cambia la concepción de la música y el modo mismo de la composición musical. De la horizontalidad del *cantus planus*, que se mostró como la mejor forma de canto comunal de salmos y alabanzas, se va pasando a la simultaneidad de varias melodías complementarias pero independientes, propia de la música polifónica, cuya compleja técnica responde a la artificiosidad del ambiente cortesano. Comienza entonces un desplazamiento de lo verbal a lo musical, un abandono de la palabra en que el lenguaje va perdiendo la autoridad del enunciado racional para aproximarse al ideal de la música.¹

La Edad Media conoce dos estilos básicos: el románico, de carácter ejemplarizante, que se extiende desde mediados del siglo XI hasta fines del XII, y el gótico, de signo más realista, que comprende los siglos XIII y XIV, prolongándose por el XV en forma de gótico florido. Frente a la unidad del siglo XIII, época de síntesis, el XIV se caracteriza por una profunda crisis demográfica, religiosa y política, que afecta, en mayor o menor medida, a las obras escritas durante ese período. Al ambiente inestable de la primera mitad del siglo XIV, que se corresponde con el reinado de Alfonso XI (1312-1350), pertenece el histórico Juan Ruiz, que figura como testigo en un documento del siglo XV («venerabilibus Johanne Roderici archipresbitero de Fita»), que es copia sobre un original de hacia 1330. La transformación del yo histórico en literario mediante la construcción de una historia de amor según el modelo de falsa autobiografía, a la que se añaden una serie

1. Para la construcción teórica de la música antigua, que se fundamenta en el principio de la imitación y cuyo modelo es el de la música vocal, véase el estudio de Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, 2ª ed., Madrid, Visor, 1994. En cuanto al carácter esencialmente verbal de la civilización occidental, debido a su herencia greco-judía, véase el ensayo de G. Steiner, «El abandono de la palabra», en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 34-62.

de episodios arraigados en la tradición literaria de la cultura occidental, revela una asimilación clerical y universitaria, como prueban el uso de la cuaderna vía y el número de copias conservadas, en la que confluyen varios niveles de lectura e interpretación, que dotan al conjunto de gran ambigüedad. A pesar de la acumulación y el desequilibrio de los episodios, el hecho de reunir sus poemas en una estructura narrativa de carácter biográfico, esquema utilizado por Petrarca en su *Cancionero*, muestra una clara conciencia de su tarea artística, la peculiaridad del juego, profundamente enraizada en lo estético, que se establece entre autor, protagonista y lectores.²

El arte no es otra cosa que reelaboración cultural. El virtuosismo formal del Arcipreste, sus conocimientos jurídicos sobre la tradición eclesiástica latina y sobre la sensibilidad islámica en general —no hay que olvidar que la corte de Alfonso X estaba llena de sabios musulmanes, conviviendo músicos árabes y cristianos en las miniaturas de las *Cantigas*, en las que hay, además, un predominio de la estrofa zejelesca—, lo sitúan en una particular área cultural y estética: aquella de la ciudad fronteriza de Toledo, que desde su conquista por Alfonso VI en el año 1085, supo unificar lo mudéjar y lo cristiano. Sólo desde esta amalgama de componentes diversos puede entenderse la estructura yuxtapuesta del libro, sin más unidad que la del hilo autobiográfico, y su lenguaje ambiguo, fruto a la vez del vitalismo y la moralización. El hecho de que la mayor parte de los episodios tengan una tradición occidental conocida, tanto clásica como medieval, no quiere decir que el influjo semítico se halle ausente, según revelan el tono personal del libro en una época marcada por el anonimato (todavía un cazurro del siglo xv acude a la obra de Juan Ruiz, «Agora comencemos del *Libro del Arcipreste*», para despertar el interés del público), la aparición del autor como pecador y moralista, la alternancia de prosa y verso, ya usual desde *Las mil y una noches*, y hasta el nombre árabe de algunos personajes, como la historia de Doña Garoza y la mora esquiva, que sigue la tendencia española de ennoblecer al moro, visible en el Abelgalvón de *Mío Cid* o en el Saladino de los cuentos de don Juan Manuel. Por lo que se refiere a la tradición musical, que es aquí la que más nos interesa, Juan Ruiz no sólo conoce instrumentos y bailes arábigos, sino que además compone cantares para moras y judías, preocupándose por el sentido de la composición y la articulación de la forma musical. Además, la constante alusión a cantigas perdidas, que el poeta dice haber compuesto y que no aparecen en su cancionero («Embiele esta cantiga que es de yuso puesta», «Dávale estas cantigas que son de yuso escritas», «Después fize muchas cantigas de dança e troteras»), nos habla de un mundo musical sumergido, pero que está ahí, en la escritura polimórfica del Arcipreste, latente y operante.³

2. Para el carácter lúdico de la vida cultural, que a lo largo del estilo gótico no se presenta ni unívoca ni fija, véase el estudio de J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972. Sobre la conciencia del quehacer artístico, sigue siendo válido el ensayo de M. R. Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), pp. 17-82.

3. La abstracción o el desconocimiento no nos autorizan a pasar por alto de forma gratuita una convivencia de más de ocho siglos. Américo Castro lo ha expresado claramente: «Juan Ruiz, poeta cristiano, conoce tanto la manera cristiana como la musulmana de acercarse a la vida», en *España en su historia*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 370. Lo cual sólo puede entenderse desde el carácter mozárabe

La relación entre música y texto, dos formas no superables en una síntesis superior, es una relación de apertura al mundo, necesariamente múltiple, donde la articulación de la forma musical debe presentarse como un sistema fuertemente organizado, propio del que ha cursado con provecho los tratados de retórica y métrica. En el prólogo en prosa, de indudable raíz agustiniana, Juan Ruiz se declara conocedor de la terminología y leyes de la Gaya Ciencia: «E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere» (Pr. 142-145). El componer de acuerdo con los tratados de las leyes poéticas responde a un canon retórico, que fija el orden de las partes del discurso y los modos de significación en relación con la gramática. A partir de 1200, la métrica y la rítmica formaron parte cada vez más del *ars grammatica*, según vemos en *De arte prosayca, metrica et rithmica* de Juan de Garland, que es el tratado teórico más completo sobre el *rithmus*, relacionándose la forma métrica con la escansión, con el número de pies y sonidos, y la forma rítmica con el número de las sílabas y la consonancia de los sonidos. El interés que Juan Ruiz concede a estas formas gramaticales, que forman parte del *trobar* o actividad del arte de la poesía, viene a confirmar el principio medieval de que el lenguaje es para el oído. El juglar de alta calidad que conocía bien su oficio («sabía bien su mester», según dice el *Libro de Alexandre*, 211), es el que se dirige a sus oyentes (*auditores*), pues los versos son para oírlos, no para leerlos.⁴

La implantación del gótico en la segunda mitad del siglo XIII, exponente de la ideología de los vencedores, trae consigo una coexistencia de formas tradicionales y foráneas, que se traduce en un arte civil más secularizado y próximo a la estética realista. La asimilación de las formas artísticas hispano-musulmanas por la corte de Alfonso X y la presencia en ella de trovadores provenzales y segreiros galaico-portugueses muestran una convivencia literaria, en la que el propio Rey se presenta rodeado de trovadores, escribientes, cantores e instrumentistas. El nuevo espíritu sistemático e integrador del rey Sabio, el llamado modelo alfonsí, no dejó de continuarse bajo el reinado de Sancho IV, eslabón entre Alfonso X y su sobrino don Juan Manuel, aflorando en la obra de Juan Ruiz, que representa la síntesis cristiano-oriental del mudejarismo. El concepto de mudéjar, que cubre buena parte de la producción literaria de los siglos XIII y XIV, incluyendo obras como el *Poema de Yúçuf*, el *Libro de Buen Amor* y el *Conde Lucanor*, mantiene su vigencia hasta 1369. Por eso, a la hora de enfrentarse con este mundo híbrido del mudejarismo, del que son buena muestra los romances fronterizos, conviene tener presentes, en

del libro. En este sentido, véase el ensayo de J. L. Pérez López, «El *Libro de Buen Amor* y la iglesia toledana», en *Actas del VIII Congreso de la AHLM*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000, vol. II, pp. 1443-1467.

4. Para la relación de las *artes poetriae* con el *ars grammatica* o el *ars rhetorica* tengo en cuenta, entre otros, los siguientes estudios: E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, París, Bibliothèque de l'école des hautes études, 1924; E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 2^a reimpr., 1976, 2 vols.; James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986.

el caso del Arcipreste, tres actividades relacionadas entre sí: la formación cultural, el repertorio juglaresco y la práctica musical.⁵

Respecto a la primera, partiendo del hecho de que todo artista depende siempre del medio cultural que lo rodea, es necesario subrayar la condición ficticia del *yo* poético, a la vez único y proteico, que crea imaginativamente su propia realidad y nos invita a participar en ella mediante el juego entre invención y realidad, de cuyo conflicto se alimenta el arte. Un ejemplo de esta *presencia ficticia* podemos verlo en los versos que sintetizan la relación amorosa entre don Melón y doña Endrina («Entiende bien mi historia de la fija del endrino, / díxela por dar ensienplo, mas non porque a mí vino», 909ab), que se traduce en el choque entre la estimulante experiencia estética («mi historia») y la estrechez de la vida («mas non porque a mí vino»). Lo que sería imposible en la realidad, el matrimonio de la joven con un eclesiástico, es posible artísticamente en el espacio ficticio de la obra literaria («Doña Endrina y don Melón en uno casados son», 891a), de manera que el juego entre el *yo* poético y el *yo* empírico es el que permite una integración de la narración autobiográfica y de las moralizaciones didácticas. A falta de más precisos datos históricos sobre la vida del Arcipreste, lo que nos ofrece el *yo* poético, en su reino potencial, es una resistencia frente a la trivialización del mundo, una irrupción de lo sorprendente, de lo que el lector no espera, pues el mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad.⁶

En cuanto a la segunda, y teniendo en cuenta la creciente comunicación entre juglaría y clerecía a lo largo de la Edad Media, hay que señalar las distintas formas que confluyen en el repertorio juglaresco. En la *Primera Crónica General* aparecen los términos *romances*, *cantares* y *fablas*, que son distintas denominaciones para designar la variada actividad juglaresca dentro de la tradición oral. Todos ellos hay que enmarcarlos dentro de la unidad de acción o *performance*, destinada a conseguir efectos sorprendentes que aseguren al juglar el favor del público. El nombre de *romance* ofrece una realidad poética amplia y ambigua, en cuyo proceso de transformación se va pasando del recitado en voz alta de una historia cantada («El *romanz* es leído», se dice en una copia del *Poema del Cid*), común a las *gestas* legendarias, a una breve canción lírica de estructura abierta y métrica irregular («sin ningún orden, nin regla, nin cuento», afirma el Marqués de Santillana en su *Proemio*), relacionada con la danza y de gran difusión entre el pueblo. Los *roman-*

5. En cuanto al modelo alfonsí, integrador del quehacer cultural y llamado a florecer en el siglo siguiente, véase el ensayo de F. Márquez Villanueva, «Fortuna y límites cronológicos del concepto cultural alfonsí», en *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre, 1994, pp. 249-262. En esta misma línea están los ensayos de F. López Estrada, «El mudejarismo literario», en *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 133-134; y Richard P. Kinkade, «Sancho IV: puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel», *PMLA*, 87 (1972), pp. 1039-1051.

6. Frente a la univocidad del mundo real, la experiencia literaria supera los hechos en profundidad y sentido. Sobre la búsqueda del sentido de la irrealidad, véase el estudio de D. Innerarity, *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995. En cuanto a la condición ficticia del *yo* poético, pueden verse, entre otros, los artículos de L. Spitzer, «En torno al arte del Arcipreste de Hita», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 103-160; y de A. Rey, «Juan Ruiz, Don Melón de la Huerta y el *yo* poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, lvi, 1979, pp. 103-116.

ces proceden así de la evolución del *romanz*, que de relatar hechos históricos pasó a hacerse más lírico. Por su parte, el *cantar*, que se confundía a menudo con la *canción*, tiene que ver más con el canto, ligado al oficio juglaresco, que con el recitado del poema heroico. Desde el juglar del Cid, que alude a su *Cantar* como unidad de actuación ante un público oyente más que como obra específica, hasta el Arcipreste, que declara haber hecho *cantares* para distintos tipos de juglar («*Cantares* fiz algunos, de los que dizen los ciegos», «Y fiz *cantares* cazorros»), *romances* y *cantares* se interfieren a lo largo de la tradición oral, formando parte de la representación y utilizando elementos de diversa procedencia: la palabra, el canto y el gesto. Por último, la *fabla* sería un relato no cantado para ser leído en voz alta («Si escucháredes esta palabra / más os valdrá que una *fabla*», dice el autor del texto de *Santa María Egipcíaca*). En los tres casos es la actualización de la voz la que fija el texto y lo pone en escena, la que justifica su retórica.⁷

Por lo que a la práctica musical se refiere, hay que remontarse a finales del siglo XII, cuando se produce el paso definitivo del *ars antiqua* al *ars nova*, el ritmo modal, característicamente ternario, se va sustituyendo por el ritmo natural, basado en la analogía entre las tres relaciones de la breve con la longa, la semibreve con la breve y la mínima con la semibreve, y la actividad polifónica enriquece la lírica profana. 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 articula el principio medieval de la repetición en la variación. Según esto, el modelo métrico sería el verso alejandrino («Qual deyuso, qual suso andavan a mal uso», 412d), cuya expresividad musical, constituida por la variedad en los hemistiquios y el juego de la rima interna, tiende a introducir en el verso, más que una fuerte cesura, como sucede en el alejandrino francés, una fluctuación de cortes móviles, de acuerdo con las estructuras sintáctico-semánticas a las que el ritmo se adapta. Este carácter ondulante del alejandrino hispánico, al menos tal como en su momento lo maneja Juan Ruiz, se inscribe en una tensión dialéctica entre el modelo métrico y su actualización rítmica, que no anula, sino que potencia los usos de la prosa y el lenguaje coloquial. La aparición de hemistiquios octosilábicos ilustra el predominio del lenguaje ordinario sobre el convencional, de manera que la lectura musical, al asumir los valores métricos del texto, impone su ritmo al material lingüístico y recompone su sentido. Lo que en el texto vive sólo como tendencia deviene sentido explícito en el lenguaje musical.⁸

7. Sobre los distintos tipos de juglar, anterior al trovador, y formas de su repertorio, véase el estudio de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 22-53. En cuanto a la *performance* como unidad de actuación dentro de la poesía oral, remito al trabajo de P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 153-301. En esa perspectiva se sitúa el ensayo de Luis Díaz G. de Viana, «Romances, cantares y fablas en la juglaría medieval», en *La Juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, M. Criado de Val, ed., Madrid, EDI-6, 1986, pp. 41-58.

8. Para la evolución de la música medieval, centrada en el Occidente cristiano, tengo en cuenta los estudios de J. Caldwell, *La música medieval*, Madrid, Alianza, 1984; y de I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid, Alianza, 1983. Sobre

Aludiendo a las tres modalidades citadas, la formación cultural, el repertorio juglaresco y la práctica musical, podemos aislar tres pasajes musicales dentro del *Libro de Buen Amor*, que tienen que ver con el deseo del poeta de establecer un contacto inmediato con el oyente. El primero tiene lugar al final de la disputa entre griegos y romanos, actuando en cierto modo como moraleja de la interpretación alegórica del libro, pues ha de ser el propio lector, según su capacidad moral e intelectual, el que ha de buscar su sentido oculto tras el literal o más superficial. Dice así:

- 69 Do coidares que miente dize mayor verdat:
 en las coplas pintadas yaze grant fealdat;
 dicha buena o mala por puntos la juzgat,
 las coplas con los puntos load o denostad.
- 70 De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
 bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
 qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;
 si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente.

La alusión musical explícita se refuerza por la pertenencia al campo semántico de la *Punctorum notatio*, que de la acción de poner puntos sobre las letras, afectando al acento y puntuación de la sagrada escritura, pasó al sentido más concreto de interpretación musical. Este desplazamiento tiene lugar entre los siglos XII y XIV, cuando se produce la normalización de la puntuación musical, del *puntar* o escribir música por *puntos*. Desde entonces, el *punto* se convierte en el tono determinante de consonancia o canto fundamental y el *puntar* en la acción de cantar según los *puntos* («notas musicales»), de ahí la relación del texto con la música («las coplas con los puntos») y, metafóricamente, en sinónimo de interpretar. El *puntar* como «puntear o tañer un instrumento de cuerdas», en el sentido de saber guardar el *punto* o mantener el tono adecuado, está ya presente en la «Introducción» a los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, al referirse el poeta a los cantos melodiosos de las aves («Unas tienen la quinta, e las otras doblavan, / otras tienen el *punto*, errar no las dexavan, / al posar, al mover todas se esperavan, / aves torpes nin roncás hi non se acostaban», 8); y en el *Libro de Alexandre*, con motivo de la formación del protagonista («Sé por arte de música por natura cantar; / sé fer sabrosos *puntos*, las voces acordar, / los tonos com'empiezan e com deven finir; / mas nom puede tod'esto un punto confortar», 44). En ambos casos, la melodía del arte musical depende de la concordancia, mantenida aquí por el *punto* o nota del canto fundamental. Por eso, el entendimiento del libro, reducido a puro instrumento musical, depende de la habilidad del lector para interpretarlo («si me *puntar*

la peculiaridad y complejidad del mundo musical alfonsí, que sin duda el Arcipreste debía conocer, véase mi ensayo «La música de las *Cantigas de Santa María*», en *De las jarchas a Gil Vicente*, León, Universidad de León, 2001, pp. 57-75. En cuanto a la unidad rítmica del alejandrino, que llega a ser la forma métrica característica del mester de clerecía en los siglos XIII y XIV, véase E. Torre, «La segmentación del verso: el alejandrino como paradigma», en *El ritmo del verso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 79-99.

sopieres»), para crear el sentido del texto sobre la base de la composición musical. El verdadero sentido es aquel que la música desarrolla, nos viene a decir el Arcipreste mediante la personificación del libro, y es respecto al lenguaje musical que la ambivalencia del conjunto, su doble sentido, no puede fijarse ni agotarse. Si estas estrofas han llegado a convertirse en una de las claves del libro, ello se debe a la profunda ambigüedad de la relación entre música y texto.⁹

El segundo pasaje aparece con motivo del recibimiento de don Amor (coplas 1228-1234), en el que hay un desfile de instrumentos musicales personificados, agrupados por familias, y donde se presta especial atención a los *puntos* o notas musicales, sobre todo en lo que se refiere al tono y al timbre. Dicho desfile, que en el fondo constituye un catálogo de organografía medieval, empieza de la siguiente manera:

- 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 rabé gritador, con la su alta nota,
cab'él el orabín taniendo la su rota;
el salterio con ellos, más alto que la mota;
la viuela de péndola con aquéstos y sota.
- 1230 Medio canón e harpa con el rabé morisco:
entr'ellos alegrança el galipe françisco;
la flauta diz con ellos, más alta que un risco,
con ella el tanborete: sin él non vale un prisco.
- 1231 La viuela de arco faz dulçes devailadas,
adormiendo a las vezes, muy alto a las vegadas,
bozes dulçes, 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 faze dulçe sonete;
los órganos y dizen chançones e motete;
la hadadura alvardana entre ellos se entremete.

9. En cuanto al texto del *Libro de Buen Amor*, sigo la edición de A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992. Para la relación entre texto y música a lo largo de la Edad Media, véase el estudio de Dalila Fasla, *Lengua, literatura, música. Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la Baja edad Media al Renacimiento*, Logroño, Universidad de la Rioja, 1998. Sobre la interpretación de estas estrofas, véase el ensayo de A. Álvarez Pellitero, «Puntar el *Libro del Arcipreste*: cc. 69-70», *Hispanic Review*, núm. 4 (1995), pp. 501-516. Respecto a la imagen del libro como instrumento musical, que sirve para ilustrar alegóricamente el sentido de la obra de acuerdo con la cultura del lector, véase E. R. Curtius, «El libro como símbolo», en *Literatura europea y Edad Media latina, opus cit.*, vol. 1, pp. 423-489.

- 1233 Dulçema e axabeba, el finchado albogón,
çinfonia e baldosa en esta fiesta son;
el françés odreçillo con éstos se conpón,
la neçiacha manduria aquí pone su son.
- 1234 Tronpas e añafiles salen con atanbales;
non fueron, tiempo ha, plazenterías tales,
tan grandes alegrías nin atán comunales:
de juglares van llenas cuestras e eriales.

Juan Ruiz conoce la estética realista de su tiempo, donde la música aparece como una matemática encarnada en lo sensible. Por eso aquí, más que la simple enumeración de los instrumentos, lo que importa es su personificación vital («el corpudo laúd», «el rabé gritador», «la neçiacha manduria»), pues la función del sujeto agente y no paciente forma parte de una actitud receptiva y abierta. El atribuir cualidades humanas a seres inanimados o a conceptos abstractos obedece a un intento de identificar al tañedor con su instrumento. El manejo de la vihuela de arco por la princesa Luciana en el *Libro de Apolonio* («fazía fermosos sonos e fermosas *debailadas*, / quedava a sabiendas la boz a *las vegadas*, / fazía a la viuela dezir *puntos* ortados, / semejaba que eran palabras afirmadas», 179), cuyo léxico guarda una profunda analogía con la copla 1231 del *Libro de Buen Amor*, pone de manifiesto, entre otras cosas, que la suave cadencia de la vihuela de arco, preferible a los sonidos saltadores de la vihuela de péñola o de plectro, da mayor delicadeza a la melodía y se convierte en el instrumento más adecuado de la expresión lírica. 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. La mención de cada instrumento da lugar a una invención melódica y rítmica que traduce el texto polifónico del Arcipreste, cuya diversidad, consustancial al ambiente heterogéneo del que forma parte, debería estar destinada a captar el ritmo cambiante de su escritura polimórfica.¹⁰

El tercer pasaje musical no sólo nos habla de la gran actividad juglaresca de toda clase de cantores ambulantes, censurada por el concilio de Toledo en 1324, sino también de la peculiar personificación de los instrumentos, con lo que continúa la unidad con el pasaje anterior, mostrando Juan Ruiz sus preferencias según la doble vertiente cultural, la europea y la arábica. Consciente de su auditorio, el

10. Para una interpretación del *Libro de Buen Amor* basada en una lectura prosódico-rítmica en relación con la instrumentación musical, véase el estudio de O. Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, Gredos, 1969, p. 62. Dicha lectura, dirigida, sobre todo, a *auditores* y con referencia explícita a la técnica de modulación, ha sido puesta de relieve por Raymond S. Willis, «Cuatro palabras oscuras del *Libro de Buen Amor*», y por R. Perales de la Cal, «Organografía medieval en la obra del Arcipreste». Ambos ensayos se contienen en *El Arcipreste de Hita. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, M. Criado de Val, ed., Barcelona, Seresa, 1973, pp. 161-170 y 396-406, respectivamente.

Arcipreste combina los instrumentos de acuerdo con un premeditado plan de agrupación:

- 1513 Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras:
el cantar que non sabes, óylo a cantaderas.
- 1514 Cantares fiz algunos, de los que dizen los çiegos,
e para escolares que andan nocherniegos,
e para otros muchos por puertas andariegos,
çaçurros e de burlas: non cabrian en diez pliegos.
- 1515 Para los instrumentos estar bien acordados
a cantares, algunos son más apropiados;
de los que he provado, aquí son señalados
en quáles instrumentos vienen más assonados.
- 1516 Arávigo non quiere la viuela de arco,
çinfonia e guitarra non son de aqueste marco,
çítola e odrecillo non aman çaguil hallaco,
mas aman la taverna e sotar con vellaco.
- 1517 Albogues e mandurria, caramillo e çanpoña
non se pagan de arávigo quanto d'ellos Boloña,
como quier que por fuerça, dizenlo con vergoña:
quien gelo dezir feziere pechar debe caloña.

En este cuadro musical, más variado incluso que el anterior, pues en él se habla de los diversos destinatarios, de las distintas clases de instrumentos musicales y de su significación por contraste, la tónica dominante parece ser de nuevo la armonía de la forma musical, la voluntad de que los instrumentos *consuenen* bien con los cantares («Para los instrumentos estar bien *acordados* / a cantares»). A partir de esa concordancia, base de la estética musical, se entiende mejor la preferencia de los instrumentos, pues a diferencia de la vihuela de arco, que no gusta de cantar arábigo, a la zanfoña y la guitarra les gusta la música mora, y también la doble vertiente cultural: lo universitario de Bolonia frente a lo arábigo, la guitarra morisca frente a la latina. A ello habría que añadir la mención de otros instrumentos no menos antiguos, como la cítola y el odrecillo, que aman las tabernas y les gusta bailar con juglares truhanes («e para escolares que andan nocherniegos»), expresando así el gusto por las canciones de signo goliárdico, que será desarrollado en la famosa «Cántica de los clérigos de Talavera». Todas estas referencias musicales, basadas en el contraste, ponen de relieve que la forma musical utiliza dos modalidades de palabra: la rítmica o instrumental y la cantada o lingüística. De los dos elementos que funcionan juntos en la *performance*, la música y el texto, lo más importante, en la atención del oyente, es la virtualidad de la forma musical, capaz de reordenar y recomponer el sentido del texto. Gracias al acompañamiento mu-

sical, a la habilidad de los juglares para interpretar las canciones, la palabra vuelve a encontrar la plenitud de su sentido.¹¹

Durante gran parte de la Edad Media, la poesía estaba relacionada con la música y aunque la separación entre ambas comienza a partir de la segunda mitad del siglo XIII, en la lírica castellana no se produce hasta bien entrado el siglo XV. Teniendo en cuenta esta relación entre música y texto, donde la técnica musical viene a enriquecer la expresión poética, podemos obtener, en el arte practicado por el Arcipreste, las siguientes conclusiones:

1. *La tradición musical.* Los manuscritos conservados del *Libro de Buen Amor* no dan indicaciones precisas sobre la notación, el acompañamiento y el ritmo. Sin embargo, a lo largo de la obra el Arcipreste aparece como conocedor del contrapunto (coplas 1228-1234), del canto de órgano («chanzones y motetes», 1232) y de la modulación (1516). Esto sólo es posible a partir de la asimilación de una compleja tradición musical: el conocimiento de la modulación y cita de instrumentos como el «organum», la «fístula», la «pándura», el «tintinábulum» o la «symphoniam», de los que habla san Isidoro en el Libro II de las *Etimologías*; la conjunción entre los instrumentos juglarescos y escolares o propiamente trovadorescos, a la que alude el *Libro de Alexandre* y que sigue la vieja dicotomía de interpretación (juglar) y composición (trovador), y de modo especial, las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, que recogen toda la variedad instrumental del siglo XIII. La más significativa de ellas, conservada en el códice de El Escorial, representa uno junto a otro un ministril árabe y un juglar cristiano, tañendo cada uno un instrumento de cuerda. Estas referencias revelan que el Arcipreste era conocedor de la música, religiosa y profana, que practicaba con la técnica de una verdadera profesión.

2. *La conciencia artística.* La aparición de fuertes personalidades artísticas fue uno de los grandes descubrimientos del siglo XIV. Desde que R. Menéndez Pidal habló del *Libro de Buen Amor* como un *cancionero personal* en el que el autor ha ido ensamblando poemas cultos y populares, escritos en distintos momentos de su vida, la crítica no ha dejado de fijarse en la intención artística de Juan Ruiz, que se muestra como el primer poeta castellano consciente de su arte. La afirmación que hace sobre sí mismo en boca de Trotaconventos, cuando ésta lo describe a la monja («Sabe los estrumentos e toda jugaría», 1489), pone de relieve a un autor experimentado en el arte de la música. Lo mismo sucede cuando dice: «Sé fazer el *altibaxo* / e sotar a qualquier muedo» (1001^a), expresión que alude a la técnica del contrapunto en el movimiento de la danza. A partir de la modulación aprendida

11. Sobre el goliardismo en España, que fue un fenómeno de importación básicamente imitativo y del que hay varios ejemplos en el *Libro de Buen Amor*, como «La Cántica contra Fortuna», «La cántiga de los clérigos de Talavera» y las canciones de vagabundos pedigüeños que comienzan «Sennores dat al escolar» y «Sennores vos dat a nos», pueden consultarse la antología de R. Arias, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970, y el estudio de L. Antonio de Villena, *Dados, amor y clérigos*, Madrid, Cupsa, 1978. Sobre la relación de los distintos elementos del libro con la música, véase el ensayo de J. Filgueira Valverde, «Johannes Roderici, Juan Ruiz? Posible obra musical del Arcipreste en el Codex de las Huelgas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 192, 2 (1995), pp. 209-222.

en la práctica polifónica, el Arcipreste desarrolla el gusto por la perfección formal, la originalidad expresiva y la armonía verbal.

3. *La personificación.* De los tres pasajes señalados, tal vez el más importante sea el de la personificación de los instrumentos musicales que salen a recibir a don Amor. En él los instrumentos no sólo se convierten en protagonistas, sino que además revelan las preferencias musicales del autor. A lo largo de las miniaturas, pinturas y esculturas medievales lo más frecuente era que el juglar se acompañara de la vihuela de arco, el rabel, el laúd o la lira. La lectura del libro muestra al Arcipreste como un clérigo de coro, penetrado del ritmo de las horas canónicas y conocedor del órgano (1232c), único representante de los instrumentos de tecla, pero también de los instrumentos de cuerda, como el rabel y la vihuela, que responden al espíritu latino, si bien el «rabel» mantuvo siempre sus influencias islámicas, la «cítola», mencionada en el *Libro de Alexandre* como instrumento para acompañar el canto a los juglares de poesía lírica (1545c), la «guitarra morisca» que el Arcipreste diferencia de la «latina», el «laúd» de origen oriental, que evolucionó hacia el «laúd» europeo durante el siglo xiv, y el «arpa», que fue el instrumento preferido, al lado de la «viola» y la «cítola». De los instrumentos de percusión, el más utilizado es el «tamborete», tambor de barro en forma de tubo, que aparece en las miniaturas del *San Beato de Liébana*. De toda esta diversidad instrumental, el autor prefiere los de viento, los de percusión y los de péñola y mano, pues debido a la práctica polifónica, la técnica del punteado irá sustituyendo a la del pulsado.¹²

Los antiguos tratados de retórica y dialéctica se orientan hacia el logro de la composición literaria, hacia el dominio de la expresión. Para un escritor como Juan Ruiz, formado eclesiástica y jurídicamente en la tradición retórica, la creación artística reside en la consideración formal de la composición, musical y acústica, en el esfuerzo por articular, dentro de un conjunto armónico, poemas escritos en distintos momentos. El hecho de intercalar diversos poemas y canciones no relacionados a veces directamente con la narración, la intención de relacionar el Prólogo (142-145) con el Epílogo (1629ab) y la voluntad de contraste que preside la estructura del libro, entre otros recursos, muestran la plena conciencia de su tarea artística. En un sentido musical, si el yo poético del libro está más próximo al juglar que al trovador y su interpretación se sitúa entre el texto poético y el oyente, dicha

12. A falta de un Diccionario Musical sobre la Edad Media castellana, es necesario referirse a obras posteriores que recogen toda esta variedad instrumental: *La Declaración de instrumentos musicales*, de Fray Juan Bermudo, impreso en Osuna el año 1555; *el Melopeo y maestro*, de Cerone, publicado en Nápoles el año 1613, y la *Escuela de Música*, de Fray Pablo Nasarre, impreso en Zaragoza el año 1724. En cuanto al *Libro de Buen Amor* como *cancionero*, además de las consideraciones de R. Menéndez Pidal, pueden verse los artículos de F. Sevilla Arroyo, «El cancionero de Juan Ruiz», *Epos*, iv (1988), pp. 163-181; M. Barra Jover, «El *Libro de Buen Amor* como Cancionero», *Revista de Literatura Medieval*, ii (1990), pp. 159-164; y G. Orduna, «La versión del autor y la tradición manuscrita e impresa de la literatura medieval», en *Actes del VII Congrés de la AHLM*, Universitat Jaume I de Castelló, 1999, vol. 1, pp. 115-126. Además, tengo en cuenta la bibliografía general recogida por J. Jurado, *Bibliografía sobre Juan Ruiz y su Libro de Buen Amor*, Madrid, CSIC, 1993; y *El Libro de Buen Amor. Bibliografía*, elaborada por G. Orduna, G. Olivetto y H. O. Bizarrri, que figura como Cuaderno Bibliográfico, núm. 9, en el *Boletín Bibliográfico de la AHLM*, Fascículo 8, 1994, pp. 231-276.

ejecución se ofrecerá entonces al espectador como una operación que él mismo tiene que realizar («Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere / más á y añadir e enmendar, si quisiere», 1629). La coherencia del lenguaje poético depende, pues, del «saber trobar», del mantenimiento de una tensión en el ámbito lingüístico. Sólo permaneciendo vivo en la memoria el equilibrio entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido, el ritmo del discurso, puede la palabra aventurarse en lo desconocido, alcanzar sus últimas posibilidades. En realidad, los puntos en común que muestra la escritura del Arcipreste, la preocupación métrica, la diversificación melódica de una estrofa a otra, la técnica de la modulación, el plan racional en la combinación de instrumentos, están orientados hacia la máxima eficacia musical de la palabra, basada en una armonía oculta que, como bien sabía Heráclito, es más sólida que la manifiesta. Cada lectura del *Libro de Buen Amor* supone una actualización del texto poético, que se presenta articulado por medio del ritmo. Si lo propio del lenguaje poético es su radicalidad, cumplirse en los extremos, el del Arcipreste no puede separarse de la relación entre música y poesía, unidas ambas desde los comienzos. Su palabra integradora, llena de tensión dialéctica, tiene el impulso del desbordamiento erótico, tratando de penetrar y fundirse con lo otro, la fluidez de la forma musical. La escritura se revela como espacio de energía, como aproximación a lo desconocido. La tarea del creador es la de unir lo disperso y así Juan Ruiz, no menos músico que poeta, hizo que el arte poético sacara provecho de su experiencia musical.

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León