

Julio Mendivil

La música y los instrumentos en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita

Introducción

El presente trabajo pretende analizar, desde una perspectiva dual, el rol de la música en la obra del Arcipreste de Hita. Digo desde una perspectiva dual en cuanto dos intereses que me motivan habrán de confluir como un solo hilo conductor: el interés literario y el musicológico. Siguiendo la lógica del Arcipreste trataré de proyectar la importancia de la música en el *Libro de Buen Amor* a la manera de un contrapunto en el cual una melodía origina variaciones que enriquecen armónicamente la frase primigenia. En ese trayecto, la repetición de determinados “puntos” resulta inevitable; mas ellos serán afrontados desde perspectivas diferentes. Para decirlo en lenguaje contrapuntístico, llegaré a un mismo “punto”, pero por caminos inversos (ascendente o descendente) de manera que la

ejecución de paralelas pueda ser evitada. Ciertamente, el conjunto de poemas que conforman el *Libro de Buen Amor* pueden ser entendidos de manera dual. Por un lado presentan, como todo intento poético, el esfuerzo personal de un autor por aprehender la realidad en términos subjetivos de belleza, fantasía, etcétera; por el otro, pueden ser interpretados como una fuente histórica para la interpretación de la vida —de la vida musical en este caso— de la época en que fueron escritos. Es mi propósito entonces delimitar en qué medida este texto se deja ordenar bajo uno u otro rubro.

He dividido este ensayo en tres secciones. La primera se ocupa del rol de la música dentro del plan del libro. Ello me habrá de servir para establecer algunas de las características sustanciales con que Juan Ruiz se presenta frente a su público y para acercarnos al uso que este hace de la música como herramienta cultural. La segunda parte está dedicada a las cantigas. Definir las cantigas y sus diversos tipos ayudará a desentrañar su papel en el marco de la obra y, más allá de ello, a escudriñar algunos aspectos sobre la valoración de esta forma musical en el interior del campo social en que se ejecutaban, ya sea dentro de la vida eclesiástica o de la vida secular. La tercera parte está dedicada al tema más complejo: la constante mención de instrumentos musicales en el libro. Es abundante la literatura musicológica a la que ha recurrido el Arcipreste para indagar sobre el espectro organológico medieval. He decidido por eso recorrer rápidamente esas fuentes en cuanto permiten algunas elucubraciones, no solo sobre la función de los instrumentos musicales en la obra del Arcipreste, sino, sobre todo, porque posibilitan reflexiones profundas sobre la metodología musicológica y su tratamiento de las fuentes. Soy consciente de que la identificación del instrumentario musical mencionado por Juan Ruiz presenta numerosas dificultades.

Sin embargo, he afrontado el reto de confrontar los instrumentos citados con aquellos que aparecen en las miniaturas de los códices del rey Alfonso X el Sabio, para ver coincidencias y disidencias. Este propósito esconde otro que acaso sea el más caro a mis intereses: más allá de una identificación última de cada instrumento, lo que me interesa es recorrer las estrategias retóricas y discursivas con las cuales se construye la historia en el marco conceptual de la musicología, un tema que ya me ha ocupado en otros escritos (Mendivil 2002, 2003).

Para terminar estas líneas introductorias, debo referir que he tomado la edición de Alberto Blecua, publicada por Cátedra, como base para mi trabajo (Blecua, 1992). Todas las citas del *Libro de Buen Amor* insertas en esta exposición corresponden a la enumeración de estrofas establecida en dicha edición.

La música como anzuelo para la divulgación religiosa

Pese al importante rol que desempeña en la obra del Arcipreste de Hita, la música ha recibido hasta ahora, más bien, poca atención por parte de la crítica literaria. De la copiosa literatura sobre el libro he hallado solo dos artículos dedicados exclusivamente a la música (Ferrán, 1973; Perales de la Cal, 1973). Parece increíble el descuido, pues el propio autor nos revela sin tapujos que esta formaba parte fundamental del marco conceptual del libro: “E compósele otrosí a dar algunos leçon e muestra de metrificar e rimar e trobar”, nos dice ya en el prólogo en prosa que abre el libro. Y añade: “...ca trobas e notas e ditados e versos fiz conplidamente segund que esta çiençia requiere” (141-145). Esta frase no deja lugar a dudas. Con ella nos anuncia el Arcipreste que la música resulta ser una parte constitutiva fundamental del cuerpo poético con que se construye su libro. No es de extrañar, por cierto, que esa adverten-

cia se repita claramente en uno de los versos con que se inaugura la empresa poética. Juan Ruiz ruega en ellos favor a Dios, pidiéndole suerte en las rimas y en los cantos. Dice:

que pueda de cantares un librete rimar (12c)
que los que lo oyeren puedan solaz tomar (12d)

Este rol de la música como parte componente del libro no sorprende si se tiene en cuenta que, en el mismo poema, el clérigo se refiere a la necesidad de loar a Dios “en prosa y en canto” (11c), lo cual parece remitirnos inmediatamente a la tradición coral de la iglesia medieval europea. No obstante, vale la pena recalcarlo, se trata de un proceso muy diferente. Efectivamente, desde el siglo XI se había renovado, no sin conflictos, la idea que se tenía acerca de la actividad musical en la vida religiosa cristiana. Desde entonces el *clereci vaganti*, dotado de una sólida formación musical, tratará de erigir un puente entre la vida del monasterio y el crisol de expresiones musicales que recorrían las calles como un medio idóneo para acercar almas descarriadas a los caminos de Dios, actitud que adquiere mayor relevancia durante los siglos XIII y XIV, con el apogeo de los mester de clerecía (Salazar, 1987: 175-176; Attali, 1977: 30). La juglaría aparece, por consiguiente, como una forma de apropiarse de lo popular y de redireccionarlo hacia formas de expresión más convencionales. Hasta entonces la música había sido vista por la iglesia más como un estorbo que como un don divino. Mas con este viraje mencionado líneas arriba la música de juglaría comienza a consolidarse como un arma poderosa para la causa religiosa. Pienso, sin embargo, que esta estrategia de abordaje y apropiación de lo popular por parte de la Iglesia no puede ser leída de manera unidireccional. Si bien la música es el anzuelo que debe atraer

a las masas populares hacia el discurso religioso oficial que representa el Arcipreste, este se ve en la necesidad de asumir las expresiones propias de la gente a quien se dirige. Es por ello que Juan Ruiz habrá de poner especial empeño en demostrar que sus cantares se basan en experiencias reales, semejantes a aquellas que experimentan “los que lo oyeren”. Dice el Arcipreste:

De quanto que pasó fize un cantar serrano (996a)
éste desuyo escrito, que tienes so la mano (996b)

La misma figura se repite en otros versos posteriores:

De quanto me dixo e de su mala talla (1021a)
fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla (1021b)
las dos son chançonetas, la otra de trotalla (1021c)

El resultado de esta estrategia es la intromisión de lo cotidiano en la literatura religiosa culta que encarnaba el clérigo y, sobre todo, de las tradiciones musicales que venían de lo popular como la ya mencionada juglaría. Es por este motivo que el Arcipreste pondrá especial énfasis en ganar la confianza de sus interlocutores, presentándose incluso, en boca de uno de sus personajes, como alguien que “sabe los instrumentos e todas las juglarías” (1489b), es decir, como alguien que domina el lenguaje con el cual el público popular se expresaba comúnmente. Así lo declara él mismo al final de la obra cuando justifica la talla de su vocabulario:

Señores, hevos servido con poca sabiduría (1633a)
por vos dar solaz a todos, fablévos en juglaría (1633b).

Ahora bien, si los afanes misioneros del Arcipreste lo llevan a mostrarse como un juglar competente para ganar como adeptos justamente a quienes se hallaban fuera de la influencia de la Iglesia, no sorprende entonces que este ponga igual énfasis en buscar un amplio público que vaya más allá de los círculos literarios cultos. Las estrofas 1513 y 1514 son reveladoras al respecto. Dice:

Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras (1513a)
para judías e moras e para entendederas (1513b)
para en instrumentos de comunales maneras: (1513c)
el cantar que non sabes, óylo a cantaderas. (1513d)

Cantares fiz algunos, de los que dizen los ciegos (1514a)
e para escolares que andan nocherniegos (1514b)
e para otros muchos por puertas andariegos (1514c)
caçurros e de burlas: non cabrian en diez pliegos. (1514d)

Si en los versos anteriores el Arcipreste nos había anunciado un libro de alabanzas intercalado con “músicas”, en estos versos nos confiesa el carácter vivencial de sus poemas en contraste con el canto litúrgico que poseía un carácter más bien subjetivo como expresión de recogimiento espiritual. Más allá de ello habrá de justificar la presencia de diversos géneros populares como las “chançonetas” o las “cantigas de trota-lla”, presentándolas como estrategias para acercarse a un auditorio diverso de moras, judías, ciegos, escolares, es decir, a la mayor cantidad de esferas sociales, ya sean cercanas o ajenas a la iglesia como institución o comunidad espiritual.

Ya he dicho que este acercamiento no debe ser visto como un movimiento unidireccional, sino más bien como uno dialéctico, el cual ambas partes en contacto se condicionan mutuamente. Así, si por un lado, encontramos la actitud típi-

ca misionera del mester de clerecía en el libro, por otro lado la juglaría irrumpe dentro de la obra, subvirtiendo así la temática eclesiástica del conjunto. Me refiero aquí al tono de ironía, que es además característico del Arcipreste, con que la vida clerical es presentada por el autor. Nada mejor que el capítulo “Aquí fabla de la pelea qu’el Arcipreste ovo con don Amor” para ejemplificarlo, un capítulo en el cual se contraponen referencias musicales de la vida doméstica y la vida clerical, incluso en los hemistiquios de un mismo verso:

Rezas muy bien las oras con garçones folguines (374a)
cum his qui oderunt pacem, fasta que el salterio afines,
(374b)
diçes: “*Ecce quam bonum*”, con sonajas e baçines, (374c)
“*in no[c]tibus extollite*”, después vas a matines... (374d)

Pero ¿qué es lo que persigue el Arcipreste con este acercamiento a lo popular? No me cabe duda de que el propósito final del Arcipreste se esconde en la enseñanza moral, es decir, en un viraje hacia las concepciones religiosas que hasta aquí habían sido motivo de ironía. Ese mensaje parece esconderse siempre en una estructura profunda en cada texto, un campo que conlleva siempre la llave para generar otro significado. Yo encuentro una pista de ello en una de las primeras frases del libro cuando el autor nos confiesa que: “... en feo libro está saber non feo” (16d). Del mismo modo, en el capítulo “De las propiedades que las dueñas chicas han”, en la estrofa 1614, nos revela que la calandria y el ruiseñor, siendo ambos aves pequeñas, cantan mejor que otras aves mayores. Y bien, así como lo pequeño, lo sencillo, esconde siempre algo profundo, así la juglaría superficial en el *Libro de Buen Amor* tiene que esconder igualmente un propósito más digno: enmendar las vidas entregadas al Loco Amor. Pero esa arbi-

triedad de las apariencias puede también invertirse. “[E]n las coplas pintadas”, dice por tanto el Arcipreste, “yaze grant fealdat”(69b). Así, parece decirnos el Arcipreste, el lenguaje esconde siempre una segunda estructura que enriquece la producción de significados, aunque unas veces de manera positiva y otras de manera negativa. Es en ese sentido, creo, que Jaime Ferrán habla de un contrapunto mental en el *Libro* para referirse a la dualidad que lo atraviesa de principio a fin:

Al ‘puntar’ el libro creemos que el lector debe tener particularmente en cuenta lo que llamábamos de contrapunto mental, que es a nuestro modo de ver el reflejo estilístico de la estructura dual del *Libro* y que puede reconocerse en cualquier nivel en el que lo analicemos, tanto en los versos como en los procedimientos estróficos, cuanto en los poemas o en la estructura general de la obra (Ferrán, 1973: 393).

Es sintomático que Juan Ruiz nos invite a este juego dual valiéndose del concepto de punto, que como el mismo Ferrán ha anotado, era el término en boga en la época del Arcipreste para denotar las voces musicales (Ferrán, 1973: 393). Efectivamente, la acepción musical del término se deja entrever claramente en el libro cuando el Arcipreste se refiere a “coplas pintadas”(69b), a “coplas con los puntos” (69d) o a la guitarra morisca “de los puntos arisca” (1228b), o a las “Vozes dulces,... é bien pintadas”. El *Libro de Buen Amor* se revela entonces como un conjunto de voces o “puntos” que se entrelazan para formar entreveros melódicos y por consiguiente nuevos significados. Quiero remarcar que ese contrapunto no solo está representado en la contraposición de imágenes mundanas y religiosas en los versos sino, como Ferrán afirma, también en la estructura misma del libro: El Arcipreste cambia de métrica, recurre a diversos tipos de rima, a diversos géneros líricos

para conformar su obra. Es como parte de esa dispersión métrica que las cantigas —una forma musical bastante arraigada entonces—, aparecen en el libro.

Las cantigas en el *Libro de Buen Amor*

Antes de revisar las cantigas incluidas en el *Libro de Buen Amor* quisiera referirme de manera algo escueta a estas como forma poética y musical. En el terreno rítmico las fuentes difieren considerablemente sobre las cualidades métricas de las cantigas, incluso con relación a un mismo conjunto de piezas. En el manuscrito *Las cantigas de santa María* de Alfonso X encuentra J. Sage versos que varían entre cuatro y dieciséis sílabas (Sage, 1980: 278), mientras que Mettmann se refiere a estos como versos que varían entre dos y veinticuatro sílabas (Mettmann, 1980: 40). Igualmente en el manuscrito *Cantigas de escarnho*, publicado por Rodríguez Lapa, difiere la numeración silábica propuesta por Mettmann de la propuesta por Rodríguez (Mettmann, 1966: 309). Es por eso que la literatura especializada se ha conformado con la afirmación de que las cantigas poseían una estructura métrica irregular.

La estructura estrófica de las cantigas se muestra igualmente poco rígida; sabemos, sin embargo, que la forma más común utilizada es la del virelai (o zéjel) del tipo AA/ bbba (Mettmann, 1980: 41). Según Sage la predominancia del zéjel ofrece otras posibilidades estróficas en las cantigas del Rey como AB CCAB AB, AB BBAB AB, AA BBAA AA, AB BBCB AB y ABCD EFEF ABCD. Por otra parte, se ha hallado una relación circular entre estrofa y estribillo que formarían una estructura circular del tipo ABA/ABA/ABA (Fernández de la Cuesta, 1987: 17). Ninguna de estas formas, empero, ha podido ser establecida como predominante para el género.

El conocimiento sobre la estructura musical de las cantigas es aún más restringido que el literario. Las colecciones existentes nos han brindado textos, pero con excepción de los códices alfonsinos y del Martín Codex, no se ha conservado la música de muchas. En *Las cantigas de Santa María* del rey toledano predominan la escala dórica (re-re) y la mixolidia (sol-sol) y presentan formas musicales como el rondó, canciones y estrofas de cuatro versos (Mettmann, 1980: 40-41). Tratando de interpretar las ilustraciones del códice alfonsino J. Sage ha sugerido que el estribillo de las cantigas era cantado por un coro, mientras que la estrofa era interpretada por un solista, aunque no existen claras alusiones en el texto (Sage, 1980: 728).

Rosario Álvarez, por su parte, ha sugerido que los instrumentos con los que las cantigas eran ejecutadas serían los mismos que aparecen representados en las miniaturas del manuscrito alfonsí (Álvarez, 1987: 88-89). No encuentro, sin embargo, nada que corrobore tal hipótesis definitivamente. La forma musical de las cantigas por ende se mantiene tan oscura como las características de su performance.

¿Qué tipo de cantigas se encuentran en el *Libro de Buen Amor*? Para dilucidarlo recurriré a un manuscrito del siglo XIV, en el que son definidas las variedades de cantigas que poseía la lírica gallego-portuguesa: “El arte de trovar”. Dice el autor anónimo:

E porque algúas cantigas hy ha en que falam eles e elas outros y, por en he bem de entenderdes se som d’amor se d’amigo, porque sabedes que, se elles falam na prima cobra e elas na outra, (he d’) amor porque se moue a rrazon dela, como nos ante dissemos, e se elas falam na primeira cobra he outrosy d’amigo (cit. por Montoya, 1988: 66).

Y al referirse a las cantigas de escarnio:

Cantigas d'escarneo son aquelas que os trabadores fazen querendo dezir mal d'algue(m) en elas, e dizen lho con palauras cubertas, que aiam dous entendymentos para lhe lo non entederen ligeiramente... Cantigas de mal dezir son aquela(s) que fazen os trabadores (mais) descubertamente, en elas entran palauras que queren dezir mal e non euer(an) outro entendimento sinon aquel que queren dezir chaamente... (cit. por Montoya, 1988: 58-59).

Las cantigas de Loor de Santa María no son mencionadas en dicho manuscrito, sin embargo, no presentan dificultad para su definición. Se trata de las cantigas o Gozos a la Virgen María. Estas pueden ser interpretadas en algunas ocasiones como cantigas de amor en las que la Virgen ocupa el lugar del ser amado. Valiéndome de estas escuetas definiciones quiero clasificar las cantigas insertadas por Juan Ruiz en su libro.

Las cantigas contenidas en el *Libro de Buen Amor* presentan las mismas irregularidades métricas que las colecciones de cantigas mencionadas. Los versos varían entre tres y catorce sílabas, siendo los de siete y ocho los más comunes. Las formas estróficas presentan alteraciones incluso dentro de una misma cantiga.

Los tipos que he encontrado son los siguientes: AB ABAB ABC (988) ABAB CC CB (1635), AB ABAB B (997, 1000,1642), AA BB BA (1650 651), AAAB (1661), ABCBBC CB (1668), ABBA (1673), ABABAAB (1678) y AAAA (1690). Las cantigas se caracterizan por su métrica irregular, forma a la que se ciñen las cantigas de Juan Ruiz.

En cuanto a los tipos de cantigas que se presentan en el *Libro*, encuentro los siguientes: de Loores a Santa María y los Gozos, que se dejan ordenar sin complicaciones en las de te-

ma religioso. Se trata, como su nombre lo indica, de temas dedicados a la alabanza de la Virgen María, que son anunciados siempre en el título, con excepción de la cantiga que sigue al “Dictado”. En cuanto a las cantigas de serrana, estas se ubican bajo el rubro cantigas de amor, pues abordan el tema del amor desde la perspectiva masculina. La cantiga de los clérigos de Talavera, si tomamos en cuenta las alusiones directas al Arzobispo don Gil (Gil de Albornoz), se enmarcaría dentro de la categoría de las cantigas de ‘mal dezir’ —o de escarnio—, aunque en nota al pie de página, Blecua califica el poema como composición satírica inspirada en tres poemas goliardos (Blecua, 1992: 443). Como las otras partes del libro, las cantigas aparecen también divididas en dos grupos que ya habíamos ubicado anteriormente: las paganas (las serranas y las de escarnio) y las de carácter religioso (a Santa María y los Gozos). Su función dentro del libro obedece a la estrategia dual ya comentada, pues o bien se enmarcan tanto en el rubro de los cantos “buenos” como en el de los “malos”.

Blecua ha llamado la atención además sobre el hecho de que los episodios narrativos del libro se cierran siempre con una composición lírica opuesta (Blecua, 1992: xxx). Los acontecimientos de la serrana seguidos por una cantiga son apenas una antesala a la cantiga a Santa María, que concluyen el círculo. Encuentro una vez más el truco contrapuntístico para evitar una paralela, que hace de los cantos paganos una especie de introducción a la alabanza a la Virgen. Los cantigas a la Virgen, a su vez, pueden funcionar también como una introducción a los temas de juglaría, de modo que se presentan igualmente como la antesala de las “puntos” seculares en el texto.

Viendo la obra en su conjunto, puede establecerse ahora la hipótesis de que el libro se forma mediante una cadena de dualidades que se extiende a lo largo de toda la obra: una

dualidad estructural entre literatura y música que se halla presente nuevamente en la música misma, dividida esta entre juglarías y cantigas, y estas mismas nuevamente divididas dualmente en juglarías que esconden un saber bueno y coplas pintadas de saber malo, por un lado, y cantigas mundanas de amor o escarnio y las de alabanza a la Virgen María, por el otro. ¿Aparecen estas dualidades también en el tema de los instrumentos musicales? A continuación pasaré revista a los instrumentos musicales que menciona el clérigo español.

Los instrumentos musicales en el *Libro de Buen Amor*

La mención de instrumentos musicales en la obra del Arcipreste ha despertado numerosas inquietudes musicológicas. Ello se remonta a las limitaciones mismas de la musicología medieval que, debido a la escasez de fuentes a disposición, veía en los textos literarios una fuente histórica indiscutible (Aubry, 1900: 118). Al respecto dice Aubry, uno de sus teóricos:

... las violas, las gigas, las rotas, los laúdes, las guitarras, las mandolas, los salterios, las fístolas y otros tantos instrumentos, no nos serían conocidos hoy en día si no fuera por las menciones que de ellos hacen los poetas en los grabados de sus manuscritos (Aubry, 1907: 4).

La lógica resulta sencilla: no se menciona el nombre de un instrumento inexistente; es decir, todo instrumento mencionado por una fuente literaria sería una huella directa del quehacer musical del medio en que esa obra fue concebida; la mención de un instrumento es por tanto la confirmación de su uso en el contexto en que fue ubicado por el autor que lo cita. Fieles a esa concepción, numerosos autores han tomado líneas descontextualizadas del Arcipreste para “reconstruir”

—o construir diría yo— la historia organológica española y europea medieval. Aquí algunos ejemplos: “Los cristianos españoles —dice el organólogo alemán Curt Sachs—, parecen haber llamado al mismo instrumento [al laúd corto] guitarra morisca; en su poema, el *Libro de Buen Amor* (del siglo XIV), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, lo menciona directamente antes que el laúd...” (Curt Sachs, 1940: 252). Y páginas más adelante, refiriéndose al rabel, anota: “Pero una variedad europea era construida en ese tiempo, pues Juan Ruiz menciona, en su poema, el *Libro de Buen Amor*, una segunda variedad de *rabé* al lado del *rabé morisco*” (ibídem: 278). En un libro posterior, Sachs recurrirá nuevamente al Arcipreste como fuente histórica sobre la organología de su tiempo, llegando incluso a tomar las valoraciones estéticas del clérigo como válidas para establecer las características sonoras de los instrumentos que aquel menciona: “En la orquesta, que Juan Ruiz de Hita en el *Libro de Buen Amor* esboza —dice—, sobresale la rota como ‘más alta que un risco’ entre los otros instrumentos” (Sachs, 1960: 167).

No será Sachs el único que se deje seducir por tal método. En fechas más recientes Rosario Álvarez ha tratado de establecer nomenclaturas medievales valiéndose de las citas del Arcipreste. Dice la musicóloga española:

Este laúd corto fue introducido desde los primeros siglos de la conquista, pero es a partir del s. XIII cuando empieza a extenderse su uso, al igual que ocurrió con el laúd de cordal frontal. En el s. XIV se le denominará indistintamente *guitarra* y *manduria* o *vanduria*, término último que recoge el Arcipreste de Hita y que habría de perdurar varios siglos (Álvarez, 1987: 76).

Como vemos, ambos autores parten del supuesto de que la presencia de los vocablos musicales en los versos del poeta

reflejan fielmente la realidad musical de su época. Así estos servirán para ubicar instrumentos, establecer nombres o parentescos entre los instrumentos y hasta valoraciones estéticas. La coincidencia de términos musicales en dos tiempos disímiles, por consiguiente, deberá ser la huella clara de una continuación histórica. Quiero ejemplificar dicha estrategia retórica aquí al citar un fragmento de Alejo Carpentier, en el cual el escritor cubano establece una continuidad entre el medioevo europeo y la vida musical de la isla caribeña en el siglo XVII. Dice:

En 1608, el poeta Silvestre de Balboa, al narrarnos, en su poema 'Espejo de Paciencia', una fiesta dada en la muy cubana villa de Bayamo para celebrar la liberación del buen obispo Fray Juan de Cabezas Altamirano, secuestrado tiempo atrás, por el pirata francés Gilberto Girón, nos habla del concierto armado por los vecinos de la naciente urbe con instrumentos tales como: zampoñas, rabeles, albogues, 'adufes ministriles'. Es interesante señalar que algunos de los instrumentos mencionados son los mismos que aparecen en el Libro de Buen Amor (1343) del Arcipreste de Hita. También en los versos del excelente Juan Ruiz se habla de zampoñas, rabeles, albogues y 'panderos', que son los 'adufes' de Balboa" (Carpentier, 1977: 13).

La lógica subyacente a este fragmento es más que evidente: si ambos autores mencionan los mismos instrumentos al referirse a las fiestas, es de suponer que nos encontramos frente a una tradición expandida por los conquistadores en tierras americanas, mas sostenidas celosamente por sus descendientes americanos. ¿Pero en qué medida esos supuestos correspondían a la realidad? Veamos.

La descripción de instrumentos musicales como recurso retórico parece haber sido una tradición muy cara tanto en tie-

rra española como francesa e inglesa, y una cosa muy común en textos latinos y vulgares medievales (Salazar, 1987: 178; Devoto, 1958-1961: 214; Blecua 1992: xxvi). El desfile de instrumentos musicales aparece, por ejemplo, como un recurso retórico en dos escritos del siglo XIII español, bastante cercanos al libro del Arcipreste: el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre* (Artiles, 1976: 147-152; Devoto 1958-1961: 214-217). Cotejar estas fuentes resulta de enorme interés para esclarecer qué rol cumplían dichas descripciones en los textos literarios de entonces.

Especialmente fructífero resulta el cotejar el capítulo “De cómo clérigos e legos e flaires e monjas e dueñas e joglares salieron a rezebir a Don Amor” de Juan Ruiz con el recibimiento de que es objeto Alejandro Magno en el *Libro de Alexandre* de autor anónimo. Desgraciadamente Álvarez, que ha trabajado magistralmente las concordancias textuales desde un punto de vista literario entre ambos libros, no prestó importancia al aspecto musical (Álvarez, 1976). Sin embargo, como Daniel Devoto ha demostrado, una revisión concienzuda de los instrumentos mencionados en ambas obras se muestra reveladora, haciéndose más que evidentes las cuantiosas concordancias (véase cuadro 1). En conclusión, puede decirse que estas descripciones de instrumentos musicales se deben más a un vínculo intertextual que a uno histórico. No se trata, en absoluto, de un caso aislado. Tres de esos instrumentos son mencionados también en el *Libro de Apolonio*: la rota (184c), la giga (184c) y la viuela (185b). Asimismo, el “organum, la viola, el salterio y la rota” son mencionados por Berceo (Perales de la Cal, 1973: 402), y las “çitolas, uiyuelas, farpas, salterio, organos, albogues y mandurrias” son mencionadas en la *Estoria general* del rey Alfonso X, *El Sabio* (1980: 104-105). Para que el lector se haga una idea clara de dichas relaciones in-

tertextuales quiero reproducir aquí la imagen literaria “fermozas debayladas” de la estrofa 179a del *Libro de Apolonio* (1992), que se convierte en “las dolçes de las baylas” en el verso 1976 del *Libro de Alexandre* (1988), y en “las dulces devailadas” en el verso 1231a del *Libro de buen amor*. ¿No es evidente aquí el uso del poema anterior como palimpsesto?

Repasando la abundante cantidad de coincidencias entre las fuentes literarias de la Edad Media europea, el musicólogo argentino Daniel Devoto ha aventurado la hipótesis, para mí correcta, de que dichas descripciones no son otra cosa sino recursos poéticos que provienen más de una tradición literaria que de una observación de la realidad musical de una época. Dice Devoto:

Los instrumentos enumerados pueden ser, individualmente, instrumentos reales, contemporáneos del poeta que los menciona, y tocarse entonces uno por uno o acompañándose varios entre ellos (aquellos que su naturaleza les permite acoplarse sin estorbarse mutuamente); pero el hecho de que un texto los cite juntos no es garantía suficiente para creer que alguna vez han sonado juntos... (1958-1961: 220).

A la luz de esta relación intertextual cualquier conclusión sobre la nomenclatura se debilita de manera contundente, pues la presencia de un instrumento en un texto no puede ser vista como la confirmación de su vigencia en un plano cultural, pudiendo tratarse apenas de un recurso estilístico. No es esta, por cierto, la única traba con que se topa el historiador al enfrentar el problema de la nomenclatura. A menudo en la Europa medieval un mismo instrumento musical recibía diversos nombres, o viceversa, un mismo nombre definía diversos tipos de instrumentos. A ello se suma una dificultad más, que los nombres de los instrumentos musicales provenían de dia-

lectos del árabe, del latín o del griego, lo cual hace más difícil su identificación en la actualidad (Perales de la Cal, 1973: 398). No existe por tanto ningún indicio para pensar que “las gigas, salterios, rotas y fideles” mencionados en la Francia del siglo XIII (Devoto, 1958-1961: 212-213) o “las zampoñas, rabels, albogues y adufes ministeriles” que el poeta Silvestre Balboa describe en un poema cubano del siglo XVII (Carpentier, 1977: 13) sean los mismos que el Arcipreste menciona en su libro, pues con lo que contamos aquí no es más que una mera coincidencia de signos lingüísticos, cuyos referentes se nos mantienen vedados.

Devoto ha sugerido, no obstante, que tales relaciones de instrumentos, pueden ser aprovechables para la investigación organológica actual al ser corroboradas por otras fuentes históricas, por ejemplo, si son cotejadas con las fuentes iconográficas de la época (Devoto, 1958-1961: 220). Siguiendo dicha lógica, he confrontado la enumeración de instrumentos del Arcipreste con las representaciones iconográficas de instrumentos contenidas en el código alfonsí (cuadro 2), aún sabiendo que la identificación de los instrumentos en las miniaturas se presenta también como sumamente problemática y difiere considerablemente de un autor a otro (Álvarez, 1987; Perales de la Cal, 1973; Jullian y Le Vot, 1987; Touma, 1987). He obviado para ello la identificación de instrumentos como la flauta (1230c), las sonajas (374c, 705d, 1232b), el çencerro (874d) o los órganos en cuanto se trata de instrumentos genéricos. En el caso de los otros instrumentos he incluido una pequeña definición al lado de la indicación bibliográfica dentro del cuadro e incluyo entre paréntesis las siglas del manuscrito en que se hallan graficados. No pretendo con ello dilucidar de manera irrefutable la identidad de los instrumentos citados por Juan

Ruiz, sino, más allá de ello, proveer al lector la posibilidad de formarse una idea de los mismos desde una perspectiva visual, aunque siempre subjetiva.

Existe consenso entre los autores sobre el origen de los instrumentos mencionados por Juan Ruiz. Ellos se habrían difundido en dos períodos desde el Oriente. El primer período durante los siglos IX y X, con la estabilización de la presencia musulmana en España, y el segundo durante la segunda mitad del siglo XII, con las conquistas de almorávides y almohades (Álvarez, 1987: 87). Dentro de Europa los cordófonos parecen tomar la forma de “laúdes”, mientras que en la zona central, y en el norte, se transforman en liras (Perales de la Cal, 1972: 401). Según Álvarez, pertenecerían al ámbito europeo las arpas, la rota, la sinfonía, el órgano portátil (Álvarez, 1987: 87). Algunos de los nombres de los instrumentos mencionados por el Arcipreste dan cuenta claramente de la presencia islámica en la península. Así señala Touma la cercanía entre las formas del castellano temprano y las voces árabes recogidas en la península, como añafil y Al nafir, Axabeba y Sabbabah, Atabal y At tabl, Rabé y Rabab (Touma, 1987: 143). Esta presencia es decisiva para entender el rol que juegan las menciones en el libro, como veremos más adelante.

He dicho que la enumeración de instrumentos musicales era un recurso retórico afín a las modas literarias de la época. Pero toda estrategia retórica obedece siempre a un propósito. Vale entonces preguntarse, ¿qué fin perseguía el Arcipreste al hacer uso de tal truco estilístico? La respuesta nos lleva, a no dudarlo, a un plano bastante más complejo: el de la simbología de los objetos musicales como portadores de valores culturales.

Quiero llamar la atención sobre un hecho que me parece significativo, a saber, que la simbología de los instrumentos

musicales en el *Libro de Buen Amor* resulta bastante ajena a la de la Iglesia medieval. Como ha subrayado Giesel, la simbología cristiana del medievo heredó sus fundamentos de la Iglesia antigua.

Si bien algunos autores como Clemente de Alejandría u Orígenes no se mostraban rígidos en cuanto a la prohibición de instrumentos musicales en las celebraciones domésticas, la Iglesia antigua había asumido el postulado del Nuevo Testamento de “adorar a Dios en cuerpo y alma”, como una condena explícita a los rituales con instrumentos que se encontraban en las páginas del Antiguo Testamento (Giesel, 1978: 39-40). Esa visión de los instrumentos musicales como algo negativo, y por tanto diabólico, se difundió tanto que la Iglesia católica los prohibió en la liturgia. A ello se debe el carácter principalmente coral de la música eclesiástica a principios del medievo. Sin embargo, como hemos visto, el siglo XIV significó un cambio sustancial en ese sentido. Orosí, tanto los autores de la Iglesia antigua como los de la medieval recurrieron a la simbología de los instrumentos en el Antiguo Testamento: el estatus social de los instrumentos vistos como correspondientes a la “tuba”, la “cítara”, el “salterio”, el “tímpano”, el “organum” o el “címbaro” —que eran los instrumentos del Antiguo Testamento—, se fundó sobre la base de los fragmentos bíblicos en que eran mencionados (Giesel, 1978: 104, 140 y otras).

La simbología presente en la obra de Juan Ruiz, empero, difiere de la de sus predecesores y está fundada en la posición social que los instrumentos poseían en la sociedad del siglo XIV. Más que una simbología, en el sentido estricto de la palabra, lo que uno encuentra en el libro del Arcipreste es una valoración social de estos desde una perspectiva cultural. Así aparecen el caramillo, la çítola, el algogue, la çanpoña y el

pandero asociados a un ambiente bucólico, es decir, asociados al paisaje, a la naturaleza y a la tranquilidad, y por tanto a un mundo idílico que representa los valores celestiales. Los instrumentos “arábigos” se representan, en cambio, como perjudiciales para el alma por ser parte del vulgo.

En general, los instrumentos serán divididos entre los “buenos”, pertenecientes al Buen Amor, y los malos, pertenecientes al mundo pagano. Así los instrumentos europeos son mencionados en contraposición a los árabes, como dulces (1231a, 1232a), lo cual era un sinónimo de musicalidad en la época: “La viuela de arco [una especie de violín] faz dulces devailadas” (1231), dice el clérigo en un verso y posteriormente nos revela que los “órganos [...] dizen chançones e motete” (1232c), es decir que se muestran como instrumentos adecuados para la adoración cristiana.

Esa contraposición, presente a lo largo del libro, se expresa con toda claridad en el capítulo “En cuáles instrumentos non convienen los cantares de arábigo”, en el cual los instrumentos musicales son distribuidos socialmente entre los apropiados para las cantigas buenas y los arábigos. Cito:

Para los instrumentos estar bien acordados (1515)
a cántigas algunas son más apropiados,
de los que he probado aquí son señalados,
en qualesquier instrumentos vienen más asonados.
Arábigo non quiere la viuela de arco (1516)
çinfonia, guitarra non son de aqueste marco cítola,
odreçillo non aman caguyll hallaco,
mas aman la taberna, e sotar con bellaco.
Albogues, e mandurria, caramillo, e çampoña (1517)
non se pagan de arábigo quanto d'ellos Boloña,
como quier que por fuerça d'isenlo con vergoña,
quien gelo desir fesiere, pechar deve caloña.

Como muestran los versos, aquí la oposición no se presenta entre culto y popular, sino entre arábigo y cristiano, pues tanto la mandurria (bandurria), el caramillo y la zampoña, aun siendo instrumentos rústicos, se presentan como poseedores de mayor prestigio social que los instrumentos paganos. Los instrumentos musicales aparecen entonces como símbolos de pertenencia cultural.

El “dulce canon”, por ejemplo, bien podría ofrecer un paralelo con la simbología religiosa antigua que veía en el salterio el binomio cuerpo y alma (Giesel, 1978: 140-144), y por tanto representar el Buen Amor. Los instrumentos arábigos, por el contrario, son presentados como chillones y agudos: “la guitarra morisca, de las voces aguda, de los puntos arisca” (1228ab), “el corpudo laúd, que tiene punto a la trisca” (1228c), o “el rabé gritador” (1229a).

Un caso especial tal vez sea el tambor de parche, que como era común en Europa hasta bien entrado el siglo XVI, era visto, independiente de su origen, como un instrumento de connotaciones negativas y vinculado al diablo (Virdung, 1983: d). En el capítulo “Del castigo qu’el Arcipreste da a las dueñas e de los nombres del alcayeta”, que cuenta un episodio entre un burro y un león, el tambor se descubre como un instrumento relacionado al frenesí y lo necio (892-903), amén de las connotaciones sexuales que el burro conlleva.

Podría seguir escudriñando los usos de los instrumentos musicales dentro de la obra, pero no quisiera pecar de prolijidad. En todo caso, creo haber demostrado que los instrumentos musicales resultan ser un recurso retórico del Arcipreste, y a la vez un medio para establecer distinciones sociales y culturales entre los personajes que aparecen en el libro. En ese sentido, los instrumentos musicales vienen a reafirmar el carácter dual de la obra al dividir nuevamente el mundo social descrito como envuelto en dos fuerzas excluyentes.

Conclusiones

Hasta aquí he revisado la presencia de la música en la obra del Arcipreste de Hita desde las perspectivas literaria y musicológica. Mas ¿qué conclusiones me permiten tal recorrido? Lo primero que quisiera remarcar es el papel fundamental de la música en la obra, que, siguiendo los derroteros de los mester de juglaría, recoge expresiones musicales populares para atraer un público más amplio al discurso exhortatorio de la Iglesia de entonces. La juglaría, empero, que se presenta como un contrapunto mental al lector, se verá obligada a minar el propio discurso clerical al hacer uso de la ironía como una forma popular de contrarrestar el poder eclesiástico. Así, a la intención dual de la obra, según testimonio del autor, se une un nivel profundo en el que las mismas formas musicales y poéticas utilizadas se muestran como duales, y por tanto, siempre dispuestas a generar significados alternativos.

La idea, bastante extendida, de que el *Libro de Buen Amor* representa una fuente verosímil para la historia de la música del siglo XIV debe ser tomada con suficiente cuidado. Creo haber mostrado suficientes argumentos como para dejar sentado que sus aportes al estudio de la música son más bien restringidos. Las formas métricas legadas por el clérigo español no dan luces puntuales sobre las cantigas, siendo sus formas sumamente irregulares; del mismo modo, no existe en el libro evidencia alguna que ayude a desentrañar las características performativas de estas. A lo mucho nos refieren la existencia de dos grupos de cantigas, uno dedicado a la alabanza de la Virgen María y otro dedicado a los temas mundanos, como el amor (cantigas de serrana o de amor) o la sátira social (cantigas de escarnio).

La mención de numerosos instrumentos musicales tampoco debe ser tomada en cuenta como un testimonio fiel del ins-

trumentario musical de la época del Arcipreste. Como he mostrado, valiéndome del trabajo de Daniel Devoto, esta se debió más a una deuda literaria que a una representación de la realidad de la cultura musical de aquel tiempo; por tanto, su valor como fuente musicológica es relativo. La representación de instrumentos musicales, no obstante, nos proporciona una idea del estatus social del que estos gozaban en la sociedad medieval española. Así, la oposición entre instrumentos cristianos, dignos para la alabanza, y los instrumentos arábigos, se establece en el texto como una forma de diferenciar entre objetos portadores del buen saber y objetos nocivos para el cuidado del alma por ser de origen pagano, diferenciación que se hace latente al momento de valorar estéticamente las cualidades sonoras de ambos grupos de instrumentos.

No creo haber agotado todas las posibilidades que ofrece el tema de la música en el *Libro de Buen Amor*. Una nueva revisión de los textos, así como el cotejo con otras fuentes cercanas temporalmente a la obra del Arcipreste podrán retomar y llevar a mejor término, a no dudarlo, las inquietudes que en estas líneas apenas he logrado esbozar.

Bibliografía

Alfonso X el Sabio,
1980

Prosa Histórica. Madrid: Cátedra.

Álvarez, Nicolás
1976

“El recibimiento y la tienda de don Amor en el *Libro de Buen Amor* a la luz del *Libro de Alexandre*”. *Bulletin of Hispanic Studies* XXXIX, pp. 1-14.

- Álvarez, Rosario
1987 “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”. Symposium Alfonso X el Sabio y la música. Separata de la *Revista de Musicología*. Vol. X, núm. 1. Madrid, pp. 67-95.
- Anónimo
1988 *Libro de Alexandre*. Edición de Jesús Cañas. Madrid: Cátedra.
- Anónimo
1992 *Libro de Apolonio*. Edición de Dolores Corbella. Madrid: Cátedra.
- Artiles, Joaquín
1976 *El libro de Apolonio, poema español del siglo XIII*. Madrid: Gredos.
- Attali, Jacques
1987 *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. París: Presses Universitaires de France.
- Aubry, Pierre
1900 *Musicologie médiévale. Histoire et méthode*. París: Genève.
- 1907 *Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age*. París: Genève.

- Blecua, Alberto
1992 “Introducción”, en Ruiz, Juan. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra, pp. xiii-cxxix.
- Carpentier, Alejo
1977 “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, pp. 7-19.
- Devoto, Daniel
1959-1961 “La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana”. *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*. Vol. I. Barcelona: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, pp. 211-222.
- Fernández de la Cuesta, Ismael
1987 “Las cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión”. *Revista de Musicología*. Vol. 10, núm. 1, pp. 15-38.
- Ferrán, Jaime
1973 “La música en el *Libro de Buen Amor*”. *El Arcipreste de Hita. El libro, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona: Seresa, pp. 391-397.

- Giesel, Helmut
1978 *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente in Schriftum der alten und mittelaltlichen Kirche. (Von den Anfänge bis zum 13 Jahrhundert)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Jullian, Martine y Gérard Le Volt
1978 "Notes sur la cohérence formelle des miniatures a sujet musical du manuscrit b.I.2 de l'Escorial". *Revista de Musicología*. Vol. 10, núm. 1, pp. 105-114.
- Mendívil, Julio
2002 "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva ayacuchana". *Revista Musical Chilena* 54, núm. 198, pp. 63-78.
- 2003 "Con Mallarmé en los llanos o de cómo leer una partitura wari". Martin Lienhard (ed.). *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*. Frankfurt: Iberoamericana, pp. 79-93.
- Mettmann, Walter
1966 Zu Text und Inhalt der altportugiesischen Cantigas d'escarnho e mal dezir". *Zeitschrift für romanische Philologie*. Vol. 82, pp. 308-319.

- 1980 "Introducción". *Las cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia.
- Montoya, Jesús
1988 "Introducción". *Alfonso X el Sabio: Cantigas*. Madrid: Cátedra.
- Perales de la Cal, Ramón
1973 "Organología medieval en la obra del Arcipreste". *El Arcipreste de Hita. El libro, la tierra, la época. Actas del I. Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona: Sersa, pp. 398-404.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita
1992 *Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra.
- Sachs, Curt
1940 *The history of the musical instruments*. J. M. Dent & Sons Ltd. Norton.
- 1960 *Handbuch der musikinstrumente*. Wiesbaden: Georg Olms Hildesheim, Breitkopf & Härtel.
- Sage, Jack
1980 "Cantigas". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, pp. 726-729.

Salazar, Adolfo
1987

La música como proceso histórico de su invención. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Touma, Habib Hassan
1987

“Indication of Arabian musical influence on the Iberian Peninsula from the 8th to the 13th Century”. *Revista de Musicología.* Vol. 10, núm. 1, pp. 137-150.

Virdhung, Sebastian
1983 (1511)

Musica getuscht und ausgezogen.
Kassel: Bärenreiter.

Cuadro 1
Relación de instrumentos musicales mencionados en el
Libro de Buen Amor* y en el *Libro de Alexandre

<i>Libro de Alexandre</i>	<i>Libro de Buen Amor</i>
1. Trompas (848a)	1. Trompas (1234a)
2. atambores (848b)	2. atambores (1227d)
3. ríota (1545a)	3. rota (1229b)
4. sinfonías (1545b)	4. çinфонia (1233b)
5. farpas (1545b)	5. Harpa ((1230a)
6. gigas (1545b)	6. vihuela de arco o giga (1231a)
7. albogues (1545c)	7. albogon (1233a)
8. salterio (1545c)	8. salterio (1229c)
9. çitola (1545c)	9. çitola (1019d, 1213c)
10. guitarra (1545d)	10. guitarra morisca(1228a)
11. viola (1545d)	11. mandurria o vihuela de pendola (1233d y 1229d).

Cuadro 2
Relación de instrumentos musicales mencionados
en el *Libro de Buen Amor* que aparecen en las miniaturas
de los códices alfonsinos

1. Aerófonos

1. Axabeba (1233a) o flauta travesera, Cantiga 240, código B12.
2. Albogon (1233a) o flauta longitudinal con pabellón de cuerno animal, Cantiga 300, código B12.
3. Odrecillo (1233c) o gaita, Cantiga 260, código B12.
4. Trompas (1234a) o corno, Cantiga 270, código B12.
5. Añafles (1234a) o trompetas longitudinales, Cantiga 320, código B12 y Cantigas CLXV y CLXXXV, código T11.
6. Caramillos (1000f, 1213d) o Pícollo, Cantiga 340, código B12.

2. Membranófonos

1. Atambores (1227d), Cantiga CLXV, código T11.
2. Tamborete (1230d) o tambor de marco, Cantiga 370, código B12.

3. Idiófonos

1. Campanas (1222c), Cantiga 180, código B12.

4. Cordófonos

1. Guitarra morisca (1228a) o laúd de mango con cuerpo de resonancia ovalado, Cantiga 150, código B12.
 2. Guitarra latina (1228d), Cantiga 150, código B12.
 3. Laúd (1228c), Cantiga 170, código b12.
 4. Rabé (1229a) o giga o viola de arco, Cantiga 170, código B12.
 5. Rota (1229b) o lira triangular, Cantiga 40, código B12.
 6. Salterio (1229c) o lira con cuerpo de resonancia, Cantigas 70 y 80, código B12.
 7. Vihuela de pendola (1229d) o laúd con plectro, Cantiga 140, B12.
 8. Harpa (1230a), Cantiga 380, código B12.
 9. Rabé morisco (1230a), Cantiga C, código T11.
 10. Vihuela de arco (1231a), Cantigas 1,10,20 100, código B12.
 11. Canon entero (1232a) o arpa con cuerpo de resonancia, Cantiga 290, código B12.
 12. çítola (1019d) o laúd, Cantiga 130 B12.
-