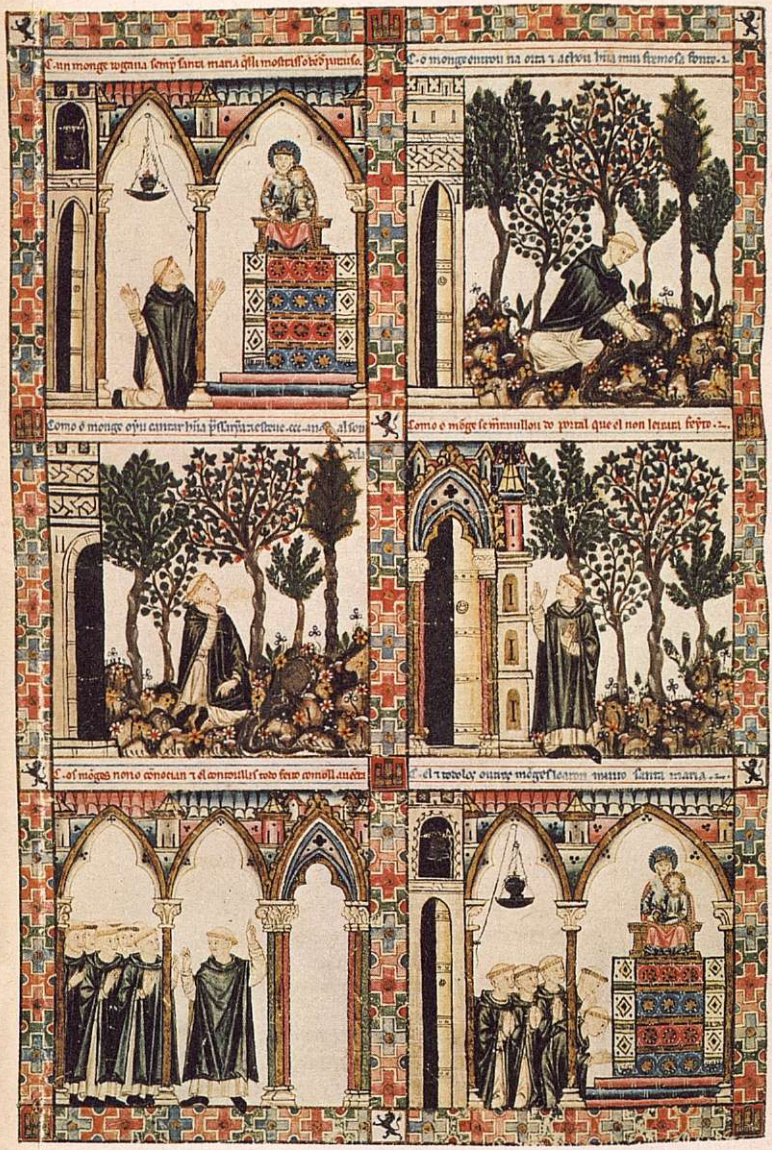
FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL



Noviembre-Diciembre 1980

CUBIERTA:
Miniatura de Las Cantigas de Santa María.
Biblioteca del Monasterio de El Escorial.
DIBUJOS EN EL INTERIOR:
de Rafael Embuena, publicados en.
Trompetas y Cítaras en los
Códices de Beato de Liébana.
Carlos Romero de Lecea.
Madrid. Real Academia de San Fernando. 1977.

D. L M-38.354-1980
Imprime: ROYPER
Julián Camarillo, 53 bis
Fotocomposición: INDUPHOTO
Titania, 21

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Este Ciclo de Música española de la Edad Media es *solo una* pequeña *antología de una de las parcelas más desconocidas de* nuestra *cultura. Incluye* música de ios *siglos XII al XV, desde el* primer *códice con música polifónica –el Calixtino– al Cancionero de* Palacio.

Si bien faltan algunos capítulos importantes *–el canto mozárabe, por ejemplo, hoy* por hoy *imposible de* transcribir *salvo en rarísimos ejemplos poco representativos– hemos* procurado que estén presentes *los códices más* importantes. AI *escuchar sus músicas,* algunos *de los jalones de* nuestra historia se hacen *realidad* sonora: *el Camino de* Santiago, *las* grandes *órdenes monásticas, la* corte *de Alfonso X y la de los* Reyes *Católicos, el* mester *de juglaría y el de clerecía...*

Hemos dedicado el último concierto a conmemorar *el 450* aniversario *de la* muerte de Juan *de la Encina, la última* gran *figura en la larga* tradición europea *de poetas-músicos* que arranca *de los* trovadores. Aunque Encina y todos ios *músicos de su generación ponen notas* a Jos versos líricos en polifonía, aunque en ellos *el otoño de la Edad Media es ya último invierno y* no *dejen de atisbarse* barruntos *de* primavera *renaciente,* consideramos que bien pueden *cerrar una época* que produjo un *arte de envidiable* expresividad y *de* gran *poder de comunicación. Un arte* que, poco a poco, *construye el lenguaje de la* música moderna pero que *abastece* con *eficacia las* necesidades *de cada* momento *histórico. Aceptamos,* como es *lógico, que* puedan considerarse *algunas de las últimas* composiciones como integrantes *del* primer renacimiento, y *de hecho, así puede leerse en las* notas *al programa.*

INDICE

Primer Concierto (12-XI-1980) Página

Programa 10
Textos 12
Notas 36

Segundo Concierto (19-XI-1980)

Programa 52
Textos 54
Notas 68

Tercer Concierto (26-XI-1980)

Programa 80
Textos 82
Notas 91

Cuarto Concierto (3-XII-1980)

Programa 102
Textos 104
Notas 116

Participantes 125

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

1

GRUPO DE MUSICA E INVESTIGACION
ALFONSO X EL SABIO
Director
LUIS LOZANO VIRUMBRALES

Miércoles, 12 de Noviembre de 1980. 19,30 horas

•Se han conservado cinco manuscritos con repertorios de música polifónica pertenecientes a la primera mitad del siglo XII; tres de ellos provienen del monasterio de Saint-Martial de Limoges, otro es el *Calixtinus,* de Compostela, y el último se custodia en Londres, Br. Museum Add. 36881. Como hemos demostrado en otro estudio nuestro del año 1935, no es aventurado decir que este último manuscrito pueda provenir de nuestra península. El repertorio compostelano, considerado literariamente, ofrece gran parentesco con el de Limoges, si bien en lo musical acusa otro estilo, y es el único en su género, que ya en aquella época serviría para ser ejecutado durante las romerías. Si recordamos que a Perotinus, el maestro de Nótre-Dame de París, desde fines del siglo XII se le tiene como el primer compositor de música a tres voces, resulta que el *Congaudeant catholici* del códice de Santiago es la composición a tres voces reales más antigua de todas las conocidas en el mundo culto.

H. Anglés. *Gloriosa* **contribución** *de España a la Historia de la Música Universal.* **Madrid 1948 pag. 35.**

Los *tropos* —que se desarrollan en medios monásticos suizos y franceses, desde mediados del siglo EX, y que pronto se extienden por toda Europa— son *textos breves que se* interpolan en un texto *litúrgico, bien* aprovechando una *frase musical sin letra en el* canto, *bien dotándolos de melodía propia. (...)* Quizá a través de una etapa en que el texto se divide entre las dos mitades del coro, los tropos se hacen decididamente dialogados (...)

Y puesto que ya existe un texto dialogado e interpretado ante el público por los clérigos, que encarnan personajes evangélicos en el seno de las ceremonias sacras, podemos hablar, aunque su extensión sea tan exigua, de auténticos *dramas litúrgicos.*

El éxito de estas interpolaciones dramáticas fue grande, a juzgar por el gran número de ellas que se conserva en toda Europa, y por la relativa variedad que alcanzaron. Muy pronto fueron introducidas en la liturgia de Navidad, fiesta que, por su especial carácter jubiloso, ofrecía amplias posibilidades de arraigo.

Fernando Lázaro Carreter. *Teatro* medieval. Castalia (Odres Nuevos). Madrid. 1965. pp. 17-20.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

LIBER SANCTI JACOBI-CODEX CALIXTINUS (S. XII)
MISA DE SANTIAGO

Conductus

Jacobe Sánete

(Antiquo episcopo *Boneventino)*

Farsa

Ecce adest —Tropo de introducción—
(Fulbertus Kamotensis episcopus)
Ihesus vocavit —Introito—
(Calixtus, papa)
Reges terrae —Tropo de intercalación—

Rex Inmense

Rex inmense —Tropo de Kyrie—
(Fulbertus *Kamotensis* episcopus]

Gloria

Qui vocasti —Versos de Gloria—
(Fulbertus Kamotensis episcopus)

Farsa

Cantemus Domino —Tropo de Epistola—
(Fulbertus Kamotensis episcopus)

Prosa

Alleluia, gratulemur
(Magister Albertus *Parisiensis)*

Congaudeant

Congaudeant Catholici -Organum-
(FuJbertus Kamotensis *episcopus)*

Sanctus

Salvifica —Tropo de Sanctus—

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

Agnus

Qui pius ac mitis es —Tropo de Agnus—
fFulbertus *Kamotensis* episcopusj

Benedicamus

Ad superni regis —Tropo de Benedicamus—
(Magister Albericus archiepiscopus Bituricensis)

Prosa

Portum in ultimo
(Magister Ato episcopus Trecensis)

La audición que sobre el Codex Calixtinus ofrece, hoy, el Grupo de Música e Investigación «ALFONSO X EL SABIO», se ha estructurado en base a las diversas partes de la Misa solemne para la festividad de Santiago Apóstol, utilizando, para ello, todos aquellos tropos que alrededor del Introito «Iesus vocavit» presenta el Códice. El tropo monódico ha sido encuadrado por obras polifónicas, como un «Conductum» para la procesión de entrada, una «Prosa» —«Congaudeant Catholici»— como Ofertorio y, asimismo, otro «Conductum» para la procesión final, amén del ya típico en la Edad Media «Benedicamus» discantado.

En cuanto a la transcripción en que basamos nuestra interpretación hemos de aclarar que las numerosas, así como evidentes, arbitrariedades y omisiones en la versión de Germán Prado (Santiago de Compostela, 1944), nos ha obligado a modificar notablemente la monodia y a llevar a cabo una transcripción enteramente nueva de la Polifonía, a cargo esta última de Luis Robledo, componente de nuestro Grupo. Tal transcripción de la Polifonía del Calixtinus ha de considerarse sujeta a variaciones y de ningún modo definitiva, en primer lugar debido a la ausencia total de normas claras y precisas para la transcripción de la Polifonía del siglo XII, y, en segundo lugar, por haber tenido que trabajar desgraciadamente sobre un facsímil.

Grupo de Música e Investigación
ALFONSO X EL SABIO

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

MISA SANCTI JACOBI

Jacobe Sánete (Conductus)

Iacobe sánete, tuum repetito tempore festum,
Fac preclues celo colentes,
Inuitat claros populum celebrare triumphos.
Fac preclues celo colentes.
Psallimus, ecce, Deo, grates meritas referendo,
Fac preclues celo colentes
Qui tibi splendifluum concessit scandere celum.
Fac preclues celo colentes.

Ecce adest (Tropo de introducción)

Cantores:

Ecce, adest nunc Iacobus,
Qui, extollendus laudibus,
Cuius nos festa colimus
Quemque deuotis mentibus
Officiis attollimus,
Quem colit omnis populus.

Alii cantores respondeant:

Qualis sit iste Iacobus,
Nobis narrate omnibus,
Quem uos tenetis nexibus
Et honoratis uoeibus,
Ut ueneremur carius,
Eum amemus mentibus
Et laudemus attencius
Et perquiramus preeibus.

Alii respondeant:

Hic est reuera Iacobus,
Quem amat ualde dominus,
Christi miles emeritus
Et signifer egregius,
Milicia probissimus,
Gallecie apostolus,
Peregrinus notissimus

MISA DE SANTIAGO

Jacobe Sánete (ConductusJ

Santiago, en el interrumpido tiempo de tu fiesta,
Haz que los reverentes aquí, sean ilustres en el cielo.
Invita al pueblo a celebrar los famosos triunfos.
Haz que los reverentes aquí, sean ilustres en el cielo.
Cantemos, por ello, a Dios, devolviéndote el agradecimiento que mereces,
Haz que los reverentes aquí, sean ilustres en el cielo.
A Ti que te concedió subir al cielo esplendoroso.
Haz que los reverentes aquí, sean ilustres en el cielo.

Ecce adest *(Tropo de introducción)*

Cantores:

He aquí que, ahora, Yago está presente,
a quien ensalzamos con alabanzas,
en cuya fiesta nos reunimos,
a quien devotamente
aclamamos con ceremonias,
a quien honra todo el pueblo.

Otros cantores responden:

Contadnos a todos nosotros
quién es este Santiago,
con quien vosotros teneis relación,
al cual honráis con las voces,
para que le veneremos con más amor,
para que le amemos con conocimiento,
le alabemos con más cuidado,
y le busquemos con oraciones.

Otros responden:

Este es, en verdad, Yago,
a quien ama tanto el Señor:
soldado glorioso de Cristo
y egregio portaestandarte,
el más diestro en la lucha,
Apóstol de Galicia,
el más destacado peregrino

Et honore dignissimus,
Miraculis mirificus,
In gloria magnificus,
Quem cunctus petit populus,
Domesticus et barbarus.

Alii dicant:

Alleluia, in gloria
Sit Deo laus per omnia,
Gratuletur ecclesia
Tanto patrono florida,
Letetur celi curia,
Polus, tellus et maria,
Letare nostra turmula,
Die Deo laudum carmina.

Ihesus vocavit (Introitusj

Ihesus *uocauit Iacobum Zebedei et Iohannem fratrem Iacobi,*
et imposuit eis nomina Boanerges,
quod est filii tonitrui.

Reges terrae *(Tropo de intercalación)*

Reges terre et omnes populi, principes et omnes iudices terre, iuuenes et uirgines, senes cum iunioribus, laundent nomen domini, quia eius Filius.
Ibesus *uocauit Iacob*um *Zebedei et Iohannem fratrem Iacobi.*
Quia bonum est et iocundum habitare fratres in unum Deum.
Et imposuit eis nomina Boanerges.
Quoniam tonitruum de nube terrificum in monte Thabor audierunt: Hie est Filius meus dilectus.
Quod est *filii* tonitrui.
Celi enarrant... Laudent Deum celi et terra, mare et omnia reptilia in eis, quoniam dominus.
Ihesus *uocauit* Iacobum *Zebedei et Iohannem fratrem Iacobi.*
Ut mitteret eos predicare regnum Dei.
Et imposuit eis nomina Boanerges.
Quorum unus e celestibus intonuit:
In principio erat Uerbum.
Quod est *filii* tonitrui.
Gloria Patri...

y altamente digno de honor,
admirable por sus milagros,
magnífico en la gloria,
a quien todo el pueblo ruega,
tanto el civilizado como el bárbaro.

Otros dicen:

Alleluia, en la gloria
La alabanza a Dios sea eterna;
Congratúlese la Iglesia,
engalanada con tan gran patrono,
alégrese la corte celestial,
el cielo, la tierra, los mares,
alégrese nuestra multitud:
Dirigid a Dios cánticos de alabanza.

Jesús vocavit *(Introito)*

Jesús llamó a Yago Zebedeo y *a Juan,* hermano de Yago,
y *les* impuso por nombre Boanerges,
que *significa hijos del trueno.*

Reges terrae *(Tropo de intercalación)*

Reyes de la tierra y pueblos todos, príncipes
y jueces de la tierra, efebos y vírgenes, los más
viejos y los más jóvenes alaben el nombre
del Señor, porque es su Hijo.
Jesús llamó a Yago Zebedeo, y *a Juan,*
hermano *de Yago.*
Porque es bueno y alegre que los hermanos vivan
en un solo Dios.
Y *les impuso por* nombre Boanerges.
Porque oyeron el terrorífico trueno, desde una nube,
en el monte Tabor: «Este es mi Hijo predilecto».
Que *significa, hijos del* trueno.
Así lo narra... Alaben a Dios cielos y tierra,
el mar y todos los reptiles que en ellos haya.
Jesús llamó a Yago Zebedeo y *a Juan,*
hermano de Yago.
Para enviarlos a predicar el reino de Dios.
Y *les impuso por* nombre *Boanerges.*
De los que uno entonó, desde el cielo: En el principio
era el Verbo.
Que *significa, hijos del trueno.*
Gloria al Padre...

Omnes gentes plaudent mentibus, jubilent
Deo in uoce exultacionis, quoniam dominus
excelsus terribilis, rex magnus.
Ihesus uocauit Iacobum Zebedei et Iohannem fratrem Iacobi, et imposuit eis nomina Boanerges, quod est filii tonitrui.

Rex inmense *(Tropo de Kyrie)*

Rex inmmense, pater pie,
eleison,
Kyrie, eleison.
Soter, theos athanatos,
eleison,
Kyrie, eleison.
Palmo cuncta qui concludis,
eleison,
Kyrie, eleison.
Christe, fili Patris summi,
eleison,
Christe, eleison.
Qui de celis descendisti,
eleison,
Christe, eleison.
Tuum plasma redemisti,
eleison,
Christe, eleison.
Consolator, dulcis amor,
eleison,
Kyrie, eleison.
Qui Iacobum illustrasti,
eleison,
Kyrie, eleison.
Cuius prece nobis parce,
eleison,
Kyrie, eleison.

Qui vocasti *(Versos de Gloria)*

Gloria in excelsis Deo, et in- terra pax hominibus bone uoluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gracias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex celestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Ihesu Christe, domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suspice deprecacionem nostram. Qui sedes ad

Todo el mundo alabe con conocimiento y canten
al Señor con voz alegre porque el Señor es sublime
y terrible: es el gran Rey.
Jesús *llamó a Yago Zebedeo y a Juan, hermano de* Yago, y Ies impuso por nombre Boanerges,
que *significa, hijos del* trueno.

Rex inmense (Tropo *de Kyríe)*

Rey inmenso, padre piadoso,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Salvador, Dios poderoso,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Tú que con tu mano acabas todo,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Cristo, Hijo del Supremo,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Cristo, que descendiste de los cielos,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Cristo que redimiste con tu sangre,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Señor, consuelo, amor dulce,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Tú que iluminaste a Yago,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.
Señor, perdónanos por su intercesión,
ten misericordia,
Cristo, ten misericordia.

Qui vocasti *(Versos de Gloria)*

Gloria a Dios en las alturas; y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Os damos gracias por vuestra gran gloria.

Señor Dios, Rey de los cielos, Dios Padre todopoderoso.

Señor, Hijo unigénito, Jesucristo, Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre. Vos que quitáis los pecados del mundo, tened piedad de nosotros. Vos que quitáis los pecados del mundo, acoged nuestra súplica.

dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus, Ihesu Christe.

Bini cantores dicant:

Qui uocasti super mare
Iacobum Galilee,

Quique illum elegisti
apostolica uice,

Qui solarem uultum tuum
monstrasti ei monte,

Qui uocasti Boanerges
illum cum eius fratre,

Qui Herodem peremisti
uindex pro eius nece,

Qui ditasti eius gleba
populum Gallerie,

Qui cum Pâtre régnas semper
tibi sit laus, rex pie,

Chorus: Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Cantemus Domino *(Tropo* de *Epistola)*

Lector et cantor simul iubilent:
Cantemus domino
cantica glorie,
Beati Iacobi
hec festa hodie
Colentes premiis
celice gracie.
Ut presens leccio
diuina docuit,
Herodis gladium
compati uoluit,
Hince celum Iacobus
ingredi meruit.
Lector: Leccio libri ecclesiastice ystorie,
Cantor: In qua
Iacobi lucida
narrantur
ouanter prelia,
De Herode superbo,
quem ipse triumphauit,
Pulcre minas illus
perimens teterrimas.

Vos que estáis sentado a la diestra del Padre, tened piedad de nosotros. Porque solo Vos sois Santo. Vos solo Señor. Vos solo Altísimo, Jesucristo.

Dos cantores:

Tú que llamaste sobre el mar de Galilea a Yago,
Tú que le elegiste para el cargo apostólico,
Tú que le mostraste, en el monte, tu faz solar,
Tú que le llamaste Boanerges, junto con su hermano,
Tú que destruíste a Herodes, venciéndole
en muerte violenta,
Tú que enriqueciste al pueblo de Galilea
con la tierra de su sepultura,
Tú que junto con el Padre reinas por siempre,
Para Ti sea la alabanza, Rey piadoso.

Coro: Con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.

Cantemus Domino *(Tropo* de Epístola)

Lector y cantor:

Cantemos al Señor cánticos de gloria.
Hoy es la fiesta de Santiago.
Pidamos dones de gracia celestial para que
la presente lectura enseñe cosas divinas:
Cómo Yago quiso sufrir la espada
de Herodes y mereció entrar en el cielo.

Lector: Lectura del libro de la Historia de la Iglesia.
Cantor: En la que se cuenta con gozo, las brillantes batallas de Yago. Se habla sobre el soberbio Herodes, a quien él venció, destruyendo, limpiamente, sus crueles amenazas.

Lector: Inmisit, inquit, Herodes rex manus suas affligere aliquos de ecclesia, et interfecit Iacobum, fratem Iohannis, gladio.

Cantor: Ad sui dampni cumulum
Iacobum, Dei famulum,
Uera docentem populum,
Decollauit apostolum.

Lector: De hoc autem Iacobo Clemens Alexandrinus etiam ystorian dignam memoria in séptimo disposicionum suarum libro scribit,

Cantor: Ut in memoria eterna sit iustus.

Lector: Perlatam ad se usque ex tradicione maiorum.

Cantor: Ut cognoscat generacio altera.

Lector: Quoniam quidem, inquit, et his, qui obtulerat Iacobum iudici ad martirium, motus penitencia,

Cantor: Uiso egroti miraculo
Iosías extraxit funem
De collo apostoli.

Lector: Etiam ipse confessus est se esse Christianum.

Cantor: Et confessus est et non negauit Christum dominum.

Lector: Ducti sunt, inquit, ambo pariter ad supplicium,

Cantor: Ut mererentur accipere coronam glorie alleluia.

Lector: Et cum ducerentur in uia, rogauit Iacobum dare sibi remissionem,

Cantor: Sanctorum communionem, remissionem peccatorum.

Lector: At ille parumper deliberans

Cantor: Babtizauit eum Iacobus in Patris et Filii et Sancti Spiritus clemencia.

Lector: Pax tibi, inquit,

Cantor: Pacem pius consolator tibi prestet.

Lector: Et osculatus est eum.

Cantor: O admiranda diuini amoris basia!

Lector: Et ita ambo simul capite plexi sunt.

Cantor: Et ideo coronas triumphales meruerunt.

Lector: Set tunc, inquit, ut ait scriptura diuina, uidens Herodes, quia de Iacobi nece gratum esset Iudeis,

Cantor: Qui cum male fecerint exultant in rebus pessimis.

Lector: Dice que el Rey Heredes envió a su tropa para castigar a algunos miembros de la Iglesia y mató a Yago, hermano de Juan, con la espada.
Cantor: Para colmo de su daño, degolló al apóstol Yago, siervo de Dios, auténtico predicador del pueblo.

Lector: De este tema, sobre Yago, escribió Clemente de Alejandría una digna historia en la séptima de sus disposiciones.
Cantor: Para que se recuerde, eternamente, al justo.
Lector: Divulgada según la tradición de los antepasados.
Cantor: Para que otra generación la conozca.
Lector: Para que aquél que ratificó el juicio, dice esta Historia, del martirio de Yago, sea movido a arrepentimiento.
Cantor: Dice, también, que viendo realizarse el milagro, Josías extrajo, del cuello del Apóstol, la soga.
Lector: Y confesó, él mismo, que era cristiano.

Cantor: Lo confesó y no negó a Cristo, su Señor.

Lector: Dice, fueron conducidos los dos, al mismo tiempo, al martirio.
Cantor: Para que merecieran recibir la corona de la Iglesia.
Lector: Y cuando les llevaban por la calle pidió a Yago el perdón.
Cantor: La comunión de los santos, el perdón de los pecados.
Lector: Pero aquél pensando un poco,
Cantor: Yago le bautizó en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.
Lector: Dijo: La paz sea contigo.
Cantor: El piadoso consolador te preste la Paz.
Lector: Y lo besó.
Cantor: ¡Oh admirables besos de amor divino!
Lector: Y de esta forma los dos fueron decapitados.
Cantor: Por lo que merecieron coronas triunfales.
Lector: Pero, entonces, como dice la Sagrada Escritura, viendo Herodes que la muerte de Yago era agradable a los judíos,
Cantor: Los cuales, cuando hacen algún mal, se alegran de mala forma,

Lector: Addidit adhuc, et Petrum coniecit in carcerem,
Cantor: Tradesque quatuor quatemionibus militum custodiendum,
Lector: Sine dubio etiam ipsum puniré uolens, nisi diuinum adfuisset auxilium, quo ángelus ei noctu adsistens,
Cantor: Et lumen refulsit in habitáculo carceris.
Lector: Mirabiliter eum uinculorum nexibus soluit.

Cantor: Et ceciderunt catene de manibus eius.
Lector: Et ad ministerium predicacionis ire liberum iussit. Et cum Petro quidem hee gesta sint, regis uero facinus in apostolos perpetratum dilacionem non patitur ulcionis, sed continou unidex adest diuina dextera.
Cantor: Quia delictum sine ulcione non deserit dominus.
Lector: Sicut ystoria in apostolorum Actibus conscripta nos edocet. Cum, inquit, Cesaream descendisset Herodes, et in die sollempni preclara ueste regia indutus, pro tribunali consedisset ac de sublimi concionaretur ad populum.
Cantor: O cecum diuitem! Iuxta est dies perdicionis eius et adesse festinant temporal
Lector: Cumque populus adcelamaret ei: Dei uoces et non hominis, statim, inquit, perceussit eum angelus domini, eo quod non dedisset gloriam Deo.
Cantor: A planta pedis usque ad uerticem capitis non est in eo sanitas.
Lector: Et scatens uermibus exspirauit.
Cantor: Qui quasi putredo consumitur et quasi uestimentum quod comeditur a tinea.
Lector: Laus Deo sit et gloria.
Pax, decus et uictoria,
Qui Herodem ad tartara,
Sua misit nequicia,
Et Iacobum sedilia,
Transuexit and celestia,
Cum quo et nos siderea,
Perfruamur leticia,
Ambo simul: Amen.

Lector: Se dio prisa y aprisionó a Pedro,

Cantor: Poniendo, para custodiarlo, cuatro cortes de soldados.

Lector: Aunque, sin duda, él quería la pena, el auxilio divino fue en su ayuda durante la noche.

Cantor: Y la luz apareció en el calabozo de la cárcel.

Lector: Maravillosamente se vio desatado del intersticio de la cárcel.

Cantor: Y cayeron las cadenas de sus manos.

Lector: Y ya libre, juró entregarse al ministerio de la predicación y como estas hazañas se realizaran en Pedro, no paró el Rey facineroso en instigar a los Apóstoles, pero continuamente está presente la vencedora mano divina.

Cantor: Porque el Señor no desea el delito sin venganza.

Lector: Según nos enseña la Historia de los Hechos de los Apóstoles, cuando Herodes bajó a Cesarea, revestido con sus preclaros atuendos, por ser día de fiesta solemne, se sentó ante los tribunos y arengó al pueblo.

Cantor: ¡Oh ciudadano ciego! Cerca está el día de tu perdición y los tiempos corren aprisa.

Lector: Como el pueblo le aclamase, la voz de Dios y no la del hombre, se alzó, al instante un Angel del Señor le golpeó por cuanto no se dignaba dar Gloria a Dios.

Cantor: Desde los pies a la cabeza, no hay en él salud.

Lector: Y atacado de convulsiones, murió.

Cantor: Se consume como la podredumbre, como un vestido comido por los gusanos.

Lector: La alabanza y la gloria para Dios. Paz, honra, victoria. Tú que enviaste a Herodes a los infiernos por su maldad, y trasladaste a Yago a las sedes celestiales, con El disfrutemos de la alegría del cielo.

Lector y cantor: Así sea.

Alleluia Gratulemur (Prosa)

Alleluia.
Gratulemur et letemur
summa cum leticia,
Letabunda et cemeha
gaudeat Yspania

In gloriosi Iacobi
almi prefulgenti
nizaha,
Qui hole celos haiom
in celesti nichtar
gloria.

Hic Iacobus Zebedei,
ahiu meuorah Iohannis,
supra iamah Galilee
a Saluatore niera.
Quo iubente cunctis spretis
fidem alme Trinitatis
uelut mezaper emuna
prédicat in bihuza.

Iacobus, ysquirros gracia,
dat legis testimonia,
Christum pandit per secula
eundo per cosmi climata.

Messie incarnacio
et sub Pilato passio
est apostoli deuar quezossa,
Et Christi resurrectio
mirabilis ascensio
est eius predicacio rama.

Dei oraer magnalia,
prophetarum preconia
adducit in testimonia,
Et Dauid uaticinia
sunt illi concordancia,
aperte magiz hic omnia.

Tunc guezoloz
miracula
faciebat
preclara prodigia;
sezim rahim rozef

Alleluia Gratulemur *(Prosa)*

Alleluia.
Alegrémonos y regocigémonos
con total alegría.
Alégrese España,
contenta y gozosa.

En la victoria del glorioso Yago,
con resplandor limpio,
subiendo, hoy, a los cielos,
es coronado en la gloria celeste.

Este Yago Zebedeo,
hermano del bendito Juan,
fue llamado por el Salvador
sobre el mar de Galilea;
quien, mandado como predicador de la verdad
entre todos los más humildes,
predica en Judea la fe en la auténtica Trinidad.

Yago, fuerte por la gracia,
da testimonio de la Ley,
da a conocer a Cristo, para siempre,
yendo por todo el mundo.

La encarnación del Mesías
y su pasión, bajo Pilatos,
es el tema de predicación del Apóstol;
La resurreción de Cristo
y su admirable ascensión
es su sublime predicación.

De Dios dice las cosas más grandes,
y aduce, como testimonio a los profetas.
Los vaticinios de David
están de acuerdo en él,
anuncia, con claridad, todas las cosas.

Entonces, realizaba grandes milagros,
prodigios preclaros,
expulsaba demonios perversos

Christi athleta
diuina zarhaque gracia.
Hic nazan se
martirio
sub Herodis
imperio maligno
pro summi regis nato
athanato,
set iam letatur in gloria.

Cuius gleba
est translata
a patria
Iherosolimitana
in Gallecia obtima,
nunc in qua diuina
agit miracula.
Sarcofagum
cuis sacrum
egri petant
salutemque capiunt.
Cuncte gentes, lingue, tribus,
illuc uunt clamantes:
sus eia, ultreia.

Et diuersa
sacrificant munera,
Confitentes
sua digne uicia.

Boanerges
qui numcuparis,
tonitrui
natus uocaris,
supplantator
nominaris,
a nobis
supplanta uicia.
Qui uidisti
in Thabor monte
transformatum
natum in pâtre,
fac nos Ihesum
perspicere
in poli
leholam gloria.

El, atleta esplendoroso de Cristo.
Por la gracia divina,
se entregó al martirio
bajo el imperio maligno de Herodes,
por el Hijo inmortal del Rey supremo;
pero ya se regocija en la gloria.

Su sepultura se traslada
desde la tierra de Jerusalén
a la gran Galicia,
en la cual, ahora,
realiza milagros divinos.
Ante su sarcófago sacro
piden los enfermos
y reciben la salud.
Todas las gentes,
lenguas y tribus
van allá diciendo:
«sus eia», «ultreía».

Ofrecen variados presentes
confesando, dignamente, sus vicios.

Boanerges, tú que fuiste llamado,
desde el nacimiento, Hijo del Trueno,
tú que eres llamado por nosotros vencedor
derriba nuestros vicios;
Tú que viste, en el monte Tabor,
al hijo transformado en el Padre,
haz que nosotros veamos a Jesús
en la ciudad eterna, con la gloria.

O Iacobe,
Christicola,
sis protector amaha,
Ut cum Christo
tecum una
letemur in sécula. Amen.

Congaudeant (OrganumJ

Congaudeant catholici,
Letentur ciues celici
Die ista.

Clerus pulcris carminibus
Studeat atque cantibus
Die ista.

Hec est dies laudabilis,
Diuina luce nobilis,
Die ista.

Qua Iacobus palacia
Ascendit ad celestia,
Die ista.

Uincens Herodes gladium
Accepit uite brauium
Die ista.

Ergo carenti termino
Benedicamus domino
Die ista.

Magno patri familias
Soluamus laudis grada
Die ista.

Deo dicamus gracias...

¡Oh!, Yago, amigo de Cristo,
sé tú el protector de tu pueblo
para que con Cristo
y junto a ti
gocemos para siempre.

Congaudeant ***(Organum)***

Alégrense los católicos,
regocígense los habitantes del cielo
en este día.

El Clero responsable se esfuerce
con cánticos e himnos,
en este día.

Este es el día festejable,
ennoblecido por la divina luz,
en este día.

En el cual Yago subió
a los palacios celestiales,
en este día.

Vencedor sobre la espada de Heredes
recibió el galardón de la Vida,
en este día.

Así, pues, bendigamos al Señor
que no tiene fin,
en este día.

Demos gracias, con alabanzas,
al gran Padre de familia
en este día.

Demos gracias a Dios.

Salvifica *(Tropo de Sanctus)*

Sanctus,

Chorus: Sanctus, Sanctus dominus Deus Sabaoth. Pieni sunt celi et terra gloria tua. Osanna in excelsis. Benedictus que uenit in nomine domini.

Cantores: Osanna
saluifica
tuum plasma,
qui creasti potens omnia,

Temet laus,
honor decet
et gloria,
rex eterne, in secula.

Qui de Patris
gremio genitus
aduenisti summo,

Redimere
perditum hominem
sanguine proprio.

Quem deceperat
letifer
fraude nequam
callidissime serpentino
coniugis dente.

Quem expulerat
propere
hoc innexo crimine
paradisi lumine
atque limite.

Nunc dignare saluare,
Ihesu Christe superne,

Chorus: In excelsis.

Qui Pius *(Tropo de* Agnus)

Cantores: Agnus Dei,
Chorus: Qui tollis peccata mundi,

Salvifica (Tropo de *Sanctus)*

Santo,

Coro: Santo, Santo es el Señor de los ejércitos. Llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria. Hosanna en las alturas. Bendito sea el que viene en nombre del Señor.

Cantores: Hosanna.
Tú, poderoso, que creaste todas las cosas,
salva, con tu sangre, a tu pueblo.

Para Tí, la alabanza,
para Tí el honor y la gloria,
Rey eterno, por los siglos.

Tú que desde la suma unión con el Padre
llegaste a ser engendrado

para redimir con tu propia sangre
al hombre perdido;
A quien el maligno había engañado
con un perverso fraude, por la viscosa
(serpiente,
a través del diente de la mujer;

A quien había expulsado rápidamente
de la luz y del límite del paraiso
por este crimen realizado en complicidad,

ahora, dígnate salvarle,
Jesucristo Supremo,

Coro: En las alturas.

Qui Pius (Tropo de Agnus)

Cantores: Cordero de Dios,
Coro: Que quitas los pecados del mundo,

Cantores: Qui pius ac mitis es, clemens atque suauis,
Chorus: Miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Cantores: Angelicus panis, sanctorum uita perhennis,
Chorus: Miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Cantores: Culpas indulge, uirtutum muñera prebe,
Chorus: Dona nobis pacem.

Ad superni regis *(Tropo de Benedicamus)*

Ad superni regis decus,
qui continet omnia,
Celebremus leti tua,
Iacobe, sollempnia.

Secus litus Galilee
contempsisti propria.
Sequens Cristum predicasti
ipsius imperia.

Tu petisti iuxta Cristum
tunc sedere nescius.
Set nunc sedes in cohorte
duodena alcius.

Prothomartir duodenus
fuisti in patria,
Primam sedem duodenam
possides in gloria.

Fac nos ergo interesse
polo absque termino,
Ut mens nostra regi regum
benedicat domino.

Portum in ultimo *(Prosa)*

Portum in ultimo
Da nobis iudicio,

Ita ut cum Deo
Carenti principio

Et cum eius Nato,
Qui est sine termino,

Cantores: Tú que eres piadoso y benigno, clemente y suave,
Coro: Ten misericordia de nosotros. Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo,
Cantores: Pan angelical, vida perenne de los santos,
Coro: Ten misericordia de nosotros. Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo,
Cantores: Perdona las culpas, otorga los dones de las virtudes.
Coro: Danos la paz.

Ad superni regis *(Tropo de* BenedicamusJ

Para honra del supremo Rey
que encierra en sí todas las cosas,
celebramos, alegres, oh Yago,
tus solemnidades.

Junto a la orilla del mar de Galilea
abandonaste todas las cosas
y, siguiendo a Cristo,
predicaste su Reino.

jTú pediste siendo entonces ignorante,
sentarte junto a Cristo,
pero, ahora, te sientas más alto,
en la corte de los doce.

Fuiste, en la tierra, el primer mártir de los doce,
y ahora posees, en la gloria,
el primero de los doce escaños.

Haz, por tanto, que nosotros
estemos, para siempre, en el cielo,
para que nuestro espíritu
bendiga al Señor, Rey de reyes.

Portum in ultimo (Prosa)

En el juicio final
concédenos refugio,

para que junto con Dios
que no tiene principio

y con su Hijo
que existe de infinito

Et cum Paraclito
Ab utroque edito

Expulsi a tetro
Tartereo puteo

Angelorum choro
Coniuncti santissimo

Purgati uicio,
Potiti gaudio

Cum uite premio
Te duce, patrono

Intremus cum pio
Paradisi uoto
Ortum.

y con el Espíritu
creado de uno y otro,

seamos expulsados
del sucio pozo infernal

y conducidos al santísimo coro
de los ángeles;

limpios del vicio,
embriagados de gozo,

con el premio de la Vida,
conduciéndonos Tú,

entremos con el piadoso patrono
al huerto deseado del Paraíso.

Traducción del latín:
Luis Lozano Virumbrales.

NOTAS AL PROGRAMA

EL LIBER SANCTI JACOBI

La compilación del «Liber Sancti Jacobi» no fue escrita para la peregrinación compostelana sino que es efecto, consecuencia de la peregrinación, resultado de la moda europea — necesidad en tiempos más remotos- de visitar al Apóstol en Compostela: de ahí que el primer libro dedicado a la Liturgia tan sólo tuviera sentido en el esplendor del culto compostelano que culmina con el episcopado de Diego Gelmirez, de quien se hace eco el «Calixtinus» y ensalza la «Compostelana». El resto del «Liber Sancti Jacobi» tendría vigencia en el resto de la Historia, dentro del mundo de la leyenda, de la narración apócrifa o del mito.

La creación, atribución y destino del «Liber Sancti Jacobi» caen en una de tantas incógnitas que encierra el culto al Apóstol Santiago en España. Las teorías sobre el tema han sido exhaustivas, contradictorias y ninguna ha llegado a esclarecer la verdad. Me limitaré, por tanto, a exponer aquellas «medias verdades» que el manuscrito deja entrever.

Al final del libro V (Guía de peregrinos) se dice: «Scribitur enim in complutibus locis, in Roma scilicet, in Hierosolimitanis horis, in Gallia, in Ytalia, in Theutonica et in Frisia et precipue APUD CLUNIACUM». Una cuestión queda clara de este epílogo del Calixtinus: No se escribió en Galicia, ni en España.

La «Guía de peregrinos», en el capítulo VI, al hablar de los ríos buenos y malos dice: «Nos ad Sanctum Jacobum pergenies, invenimus dúos navarros...» El hecho de que hable de los ríos que se encuentran entre las entradas de «Cisere» y «Asperi» (Port deCize-Somport) indican su procedencia ultrapirenaica; sin duda ninguna de Francia. Al llegar a Galicia describe sus gentes como más cercanas a las costumbres de su Francia: «Galleciani vero genti nostre gallice magis...» (Fol. 168v). Con frecuencia, el copista nos indica su nacionalidad a través de frases consagradas en el Calixtinus: «Nos gens gallica...» «gens nostra gallica...». Pero donde la procedencia francesa se descubre más fácilmente es en la Historia de Turpin (Libro IV) y en los autores de las grandes obras litúrgicas: En la Historia de Turpin, porque al describir las andanzas de su famosísimo—imperator noster famosisimus Karolus magnus (Fol. IV)—Emperador Carlomagno, en las que libró de los Sarracenos a España y Galicia-Yspaniam et

Gallecianam a potestate sarracenorum liberavit (Fol. IV)— plasma una ruta absurda, caótica y desordenada en el itinerario de Carlomagno a la conquista de España, mientras demuestra conocer a la perfección la geografía francesa. La misma crónica de Turpin, nunca nombra a los Reyes de España, tan sólo alude a ellos cuando busca Carlomagno su sumisión: En el Capítulo III, «De nominibus civitatum Yspanie», Carlomagno advierte a Aigolardo que le ha usurpado las tierras que conquistó, con su brazo invencible y la potencia de Dios, las tierras que sometió a las leyes cristianas y a todos sus Reyes a su Imperio — «Omnesque ejus Reges meo imperio everti— (Fol. 9r).

En la parte Litúrgica, porque de toda la lista de autores, 17 en total, tan sólo aparece un español y éste anónimo —quodam doctore galleciano— (Fol. 139r) y en cambio aparecen 11 con su nombre y título procedentes de Francia; junto a los autores, en la parte gráfica, por un lado la escritura francesa, por otra parte la notación musical, aquitana, netamente francesa.

Si a estos argumentos añadimos que todos los milagros (Libro II) que aparecen en el «Calixtinus» están localizados, en su mayor parte, en Francia y ninguno en España y que la totalidad del Códice se atribuye a un francés, Guido de Borgoña, que fue Papa con el nombre de Calixto II de 1119 a 1124, veremos que la procedencia francesa del «Liber Sancti Jacobi» no tiene duda.

Pero ¿quién lo escribe realmente?

Todos los indicios apuntan hacia el mundo del Monje y en concreto a los Monjes de Cluny; algún Monje residente en la Abadía borgoñona o bién alguno de los muchos preclaros varones que aquella Abadía mandaba a los monasterios españoles; Pérez de Urbel lo describe claramente: «Entonces, dice, empieza una verdadera invasión de Cluniacenses en la Península. En adelante los encontramos en todas partes, en la Corte, en los Cabildos, en los Ejércitos, presidiendo las Abadías y gobernando las Diócesis» (Pérez de Urbel, «Los monjes españoles en la Edad Media». Madrid 1934, Vol. II, pag. 428).

Si, efectivamente, la Peregrinación a Compostela estaba dominada por Cluny, a través de su planificación personal del «Camino de Santiago», es lógico que también se ocuparan de planificar su propaganda. Alfonso IX concede «a Dios y a Santa María de Obana, que el camino de San Salvador de Oviedo a Santiago vaya por su población de Tineo y después por el Monasterio de Obana, sin que se atreva nadie a desviar a los Peregrinos por otra parte...» (Yepes, obra cit. vi. III, pag. 277). En un documento de 1188 aparece la protesta del Prior del Monasterio de Villafranca contra un Hospital cercano

«porque le usurpaba, injustamente, sus derechos en los Peregrinos» (Pérez Urbel, obra cit. pag. 448).

El nombre de Calixto, Papa, aparece a través de todo el Códice como una obsesión: las páginas más brillantes, las ideas definitivas, se deben, según el Códice, al Papa Calixto; cuando no se atribuyen a tal Papa, el Códice no se anda por las ramas y toma, bien los nombres de los más venerados Padres de la Iglesia —San Gregorio, Beda el Venerable, San Agustín, San Jerónimo— o el de los artistas más considerados de la época.

Walter Muir Whitehill afirmaba en 1944, al publicar junto a Germán Prado la transcripción del Codex Calixtinus, que el «Libro de Santiago» es un fraude de primer orden, una complicada mezcla de invención y falsa atribución. Es, sin embargo, un fraude hábil y claramente perpetrado con intención definida. Louis Charpentier, en la misma línea pero yendo más lejos en su mundo esotérico, afirma que «Santiago es un engaño. No para los «Jacques», puesto que las tradiciones son respetadas, pero el «Patrono Jacques» (maestro de la sabiduría) se convierte en Patrón Santiago» (Obra cit. pag. 131).

Efectivamente, sin meternos en investigaciones de orden esotérico, tal como aparece en el Codex Calixtinus el «Liber Sancti Jacobi» es un fraude hábil y pretencioso; hacía años que el Papa Calixto había muerto —1124— de tal forma que era imposible una denuncia del fraude, y la relación estrecha mantenida entre Cluny y Calixto podía dar pie a la posibilidad de que el Papa lo hubiera escrito. Ya Ambrosio de Morales nos deja ver que en su época nadie creía seriamente en la atribución del Calixtinus: «El otro libro que tienen (habla de la Catedral de Santiago) está entero y fuera algo mejor que no lo estuviera, es el libro de los Milagros del Apóstol Santiago que dicen escribió el Papa Calixto II; es buen libro en muchas cosas, mas no lo escribió aquel Sumo Pontífice como claramente se puede mostrar».

Para que la certeza de que el «Liber Sancti Jacobi» fuera obra de un Papa, el Monje cluniacense no duda en apropiarse de la prerrogativa Papal más importante, el Anatema, y en afirmar lo escrito bajo inspiración divina: «Spiritu dictante» (Fol. Il3v).

Autor anónimo, atribución falsa; queda por ver a quien iba dirigido el «Liber Sancti Jacobi». Todos los estudiosos del tema coinciden en el carácter de guía, libro espiritual para el Peregrino. Yo me inclino a creer que el Calixtinus es obra de Cluny para distribuirlo por sus Monasterios como manual del que echarán mano los monjes, para orientar al Peregrino que descansa junto a ellos: «Cluny se dió cuenta de que el torrente caudaloso de la peregrinación era una fuente de

prosperidad, y no despreciable, para los Monasterios y no dejó de manifestar un vivo interés en poseer una cadena de filiaciones a lo largo de la ruta y, conseguido este primer objetivo, puso al servicio de la Peregrinación todo su instinto de organización, esforzándose por rodear al viajero de todas las facilidades que entonces podían alcanzar» (Pérez de Urbel, obra cit. pag. 449).

San Benito, en su Regla había dedicado un Capítulo (LUI) a «cómo se ha de recibir a los huéspedes» y Cluny, en aras de su dominio, lo había practicado en todo el Camino de Santiago; esclarecedoras a este respecto son las palabras de Alfonso III de Aragón: «He sabido que hay hombres de mi reino que no cesan de oprimir y de dañar las casas religiosas por motivo de hospitalidad, pidiendo atenciones indebidas y exageradas, por lo que el Rey manda que cuando un huésped es recibido en el Monasterio no se atreva a exigir carne más que los Domingos, Martes y Jueves, los demás días deben contentarse con lo que se pone a los Monjes en el Refectorio» (Villanueva, «Viaje literario...» Madrid, 1803, vol. XV, pag. **282).**

Comprendiendo la Hospitalidad benedictina, convertida en interés en el caso que nos ocupa, los Monasterios no salían perdiendo con su voto de «hospitalidad», pues si es verdad que «los pobres había que atenderles por amor a Cristo, no faltaban viajeros y peregrinos ricos que pagaban, generosamente, la hospitalidad» (P. Urbel, obra cit. pag. 448) y con la hospitalidad se cumplía el mandato del supuesto Papa Calixto de que el Códice se lea en los Refectorios — «in refectoriis ad prandia legatur»— (Fol. 2r).

También San Benito había reglamentado en su Regla (Capt. XXXVIII) la lectura durante la comida: «A la mesa de los Monjes no debe faltar lectura» y ¿qué lectura mejor para los Peregrinos, de paso a Compostela, que la descripción de cuanto rodeaba la figura de Santiago?.

En el contenido del «Liber Sancti Jacobi», efectivamente, cumplía todos los requisitos para un publicidad funcional —en honor de Santiago— dirigida al hombre medieval: la Liturgia como rito debido al Ser superior (Libro I); la narración de maravillas acaecidas a cuantos peregrinan a Compostela (Libro II) como acicate a su imaginación mágica; la historia del traslado del cuerpo de Santiago de Jerusalén a España (Libro III) para satisfacer su necesidad de un «Guía espiritual»; la crónica de Turpin (Libro IV) para avivar su espíritu francés a través de las gestas de su mayor héroe; la guía de Peregrinos (Libros V) convertía lo difícil del camino en fácil; el Camino de Santiago se hacía tan placentero, con la continua hospitalidad benedictina, que periódicamente el peregrino tuviera necesidad de venerar la tumba del Após-

tol, como antes lo habían hecho los «iniciados» en el mundo de la sabiduría, a través de ese mismo camino, pero guiados por la «Vía láctea».

LA MUSICA DEL CODICE CALIXTINUS

Los límites que imponen unas anotaciones a un programa no dejan opción alguna a un análisis detenido de la Liturgia, con su música, contenida en el Codex Calixtinus, la parte más importante para la Historia de la cultura de todo el Códice.

La parte musical correspondiente a la Liturgia compostelana está sustancialmente unida al boato y vistosidad que caracterizaban las ceremonias en el feudo de Diego Gelmírez: «La compostelana» (traducción castellana de Manuel Suarez, Santiago de Compostela, 1950) nos deja entrever la potencia del Cabildo compostelano, directamente unido a la Liturgia de su Catedral (libro 1.°, cap. 20), el Calixtinus nos especifica, por una parte la existencia de un grupo de música: cantores y niños (Fol. 132r), así como prestigiosos «maestros» de Capilla; Juan Rodríguez (Fol. 2r) o el anónimo gallego —quodan doctore galleciano— que aparece en el fol. 139r como compositor de un «Benedicamus» y que tal vez podría ser el Abad Pelagio, unido estrechamente a la secretaría de Gelmirez (L. Ferreiro, «Historia de Santiago de Compostela», tomo IV, apéndice XXIII); por otra, la descripción que hace sobre la celebración de la fiesta de Santiago, en el capítulo III del libro III, nos abre unas perspectivas a una interpretación del Calixtinus que en ningún momento caen en lo sobrio, tedioso o aburrido: el Rey, dice, llevaba el cetro, plateado, del Imperio Hispano, en el que resaltaban, espléndidamente, flores de oro y toda clase de piedras preciosas. Su corona estaba adornada con cuantos esmaltes y piedras preciosas se pueda imaginar; la espada de dos filos, desenvainada, que portaban junto al Rey, tenía una inscripción de oro; de oro era, también, la empuñadura, de plata la Cruz que la remataba. Junto al Rey va el Obispo de Santiago, revestido de los ornamentos episcopales, cubierto con mitra blanca, calzado con sandalias de oro; en su mano, anillo, también de oro, báculo espiscopal de marfil, todos sus Vicarios le rodean.

Delante, todo el clero, vestido de gala. El cabildo, con 72 canónigos, se movía de atrás hacia adelante, con el esplendor de sus vestiduras de oro y piedras preciosas: unos llevaban dalmáticas sirias que les caían de los hombros hacia abajo, otros, collares de oro y toda clase de piedras preciosas, perlas marinas, mitras, ceñidores en oro, manípulos engarzados en joyas.

El clero de «Coro» también iba adornado con toda clase de piedras preciosas, oro y plata. Otros llevaban candelabros e incensarios de plata, cruces de oro; otros, estandartes tejidos en oro y en piedras preciosas; otros, cofres llenos de reliquias de Santos; cantores con cetros de oro y plata, decorados de zafiros y carbúnclos; otros, unas ménsulas de plata en las que el pueblo devoto colocaba velas encendidas; todos estos eran seguidos por el pueblo devoto: héroes, nobles, gobernadores, hombres de la región y del extranjero, todos vestidos de fiesta; detrás todas la mujeres con cuantos artilujios se pueden adornar... (Fol. 161v).

El prodigio iconográfico del «Pórtico de la Gloria» petrificó todo este ceremonial suntuoso. Sus 24 ancianos tañendo los más variados instrumentos son todo un símbolo, al exterior, del esplendor litúrgico que se desarrollaba de puertas adentro. El «Pórtico de la Gloria» tiene su centro ideológico en la Liturgia. Por algo su artífice, el Maestro Mateo, cuando quiere unirse a «su» coro celestial, coloca su efigie orante hacia el Altar Mayor.

La música que nos lega el Codex Calixtinus está destinada al Oficio Divino, a las solemnidades de la Misa y a las Procesiones; sin faltar el canto universal del Peregrino, tan discutido paleográficamente, pero con un imán psicológico capaz de hacer vibrar el sentimiento compostelano aún en nuestros días: el canto de «Ultreia» para la tradición; «Dum pater familias» para el Codex Calixtinus (Fol. 193r).

La música litúrgica del Calixtinus se centra, tan solo, en torno a ia fiesta de Santiago y su Vigilia (Libro 1.°, fols. 101 a 139).

Para la celebración de cada una de estas festividades contiene el Códice un Oficio Divino completo y una Misa; en forma sencilla, casi silábica, para la Liturgia de la Vigilia: solemne, melismática para el día de las fiestas; para este día escribe todo un ramillete de tropos que se pueden introducir en la Misa del Santo; en un apéndice (fols. 185 a 193) al final del libro V incluye obras polifónicas, propias para procesiones solemnes, sin duda, acompañadas de danzas, al son de instrumentos.

Musicalmente, la riqueza que conserva el Codex Calixtinus se encierra en el mundo del tropo y de la polifonía. La polifonía como una avanzadilla en el panorama musical litúrgico de la época, el tropo como un asidero a la tradición para desterrar de la liturgia el tedio y conservar la música como protagonista de unas ceremonias de gran solemnidad.

1.° EL TROPO:

El Codex Calixtinus conoció el mundo del tropo (interpolación de un texto nuevo en uno litúrgico) casi en su deca-

dencia; faltaban pocos años para que llegara el «Office de Pierre de Corbeil» —s. XIII— y con él el último eslabón de la evolución definitiva del tropo. Por eso es más atractivo el tropo del Codex Calixtinus, por ser cumbre y recopilación de la tradición. Todas las formas del tropo se encuentran condensadas en el Oficio de Santiago, desde la más primitiva Prosula (Alleluia, «gratulemur», fol. 119v) hasta el más imaginativo tropo de Introito, con su «introducción» e «Intercalación» simultáneos («Jesús vocavit» fol. 132r-v).

Pero el tropo en la liturgia de Santiago, con su bagaje de adorno, solemnidad y triunfalismo, está muy lejos del tropo como sistema práctico de interpretación en el siglo IX; el tropo del Calixtinus no tiene nada que ver con la ingenua descripción que nos dejó Notker, teórico del siglo XI, en su «Liber Sequentiarum»: «Yo era muy joven cuando las melodías confiadas a la memoria carecían de estabilidad, por ello, en silencio, me propuse estrujar mi cabeza para encontrar el medio de fijarlas definitivamente. Por aquellos días llegó un monje de Jumieges, huyendo de los Normandos, que traía consigo un «Antiphonarium» en el que ciertos versos estaban dispuestos como secuencias, por cierto, bastante mal orientadas. Siguiendo su sistema me puse a escribir «Laudes Deo concinat universus» y «qui gratis est liberatus»... Cuando tuve terminadas estas obras se las presenté a mi maestro Yson, quien me felicitó por mi inexperiencia y me dijo: «es necesario que a cadá movimiento de la melodía corresponda una sílaba». Comprendiendo esta indicación la apliqué a los pasajes correspondientes a la sílaba «IA» del Alleluia, mientras que los que iban sobre las sílabas «LLE» y «LU», los dejé como imposibles de adaptar, aunque después me parecieron, también, muy fáciles» (L. Gautier, «Histoire de la poésie liturgique», Paris, 1885).

Con la más ingenua sencillez medieval, nos describe Notker una de las invenciones más trascendentales de la Historia de la Música: de él nacerá la «Prosa», la «Sequentia», de su idea de desarrollo surgirá el «Discantus», el «Motete» y el «Drama Litúrgico» medieval; también, de su idea, el tropo se convertirá en «Glosa» en el Renacimiento, «Variación» en el Barroco y para toda la Historia musical, será quien convierta a la música en protagonista dentro de la Liturgia y quien abra nuevos horizontes a la creación musical.

Notker, sin embargo, no se conformó con aplicar un sistema práctico sobre los melismas (múltiples notas sobre una sola sílaba) del canto litúrgico sino que crea, basándose en el sistema, obras independientes de todo melisma litúrgico: Prosa y Sequentia. Independiente de la «Prosula», la «Prosa» tiene ya una forma propia y un destino independiente de la Liturgia (J. Chailley, «Jumieges et les sequentes Aquitaines»,

Rouen, 1955) como base de un texto latino silábico: estructuralmente comienza y termina con una estrofa que cantan todos juntos, entre las que se intercalan otras series de estrofas pareadas. Otro tipo de «Prosa» evolucionada se basará en la forma que más tarde se llamaría «Virelai» y que antes se llamó «Responsorium», con estribillo y estrofas: A,b,A,c,A.

Dentro de la técnica de la primitiva «Prosula» y más tarde de la «Prosa», aparece la «Verbeta», «Prosula» sobre los melismas de los Responsorios largos de Maitines, los «Versus» y «Rhytmus» como Tropos de Benedicamus, en los que una serie de versos simétricos se cantan sobre una misma melodía.

La «Sequentia», con una estructura perfilada, concreta y métrica (a,a,b,b,c,c,) forma parte de la Liturgia de la Misa en las partes propias.

Dentro de la Historia del tropo y en el siglo IX, sobresale Tutilon, para presentar una nueva faceta del tropo: el Introito «Puer» de la Misa de Navidad lo adorna, unas veces, con introducciones músicoliterarias, otras, con interpolaciones del mismo carácter. Se trata de la definición clásica del tropo: incorporar un texto no litúrgico en un texto litúrgico.

Se busca, con ello, desterrar la sobriedad musical en la Liturgia, evitar el tedio ante las ceremonias religiosas y sacar la música fuera del templo para unirla a las ceremonias sacro-populares.

En esta línea de vitalidad litúrgica, casi fuera del templo, encontramos los tropos que el Codex Calixtinus nos deja para intercalar —quibus placebit— (fol. 132v) entre las diversas partes de la Misa de Santiago.

El Introito «IESUS VOCAVIT» abarca, dentro del mundo del tropo, las dos características que suelen aparecer independientes en los Tropos de Introito, desde la época de Tutilon: la «Introducción» y la «Intercalación». La «Introducción» como novedad, siguiendo la línea estructural del gérmen del «Drama Litúrgico», en el que el diálogo es fundamental; «drama» en la línea de «Visitatio sepulc.hri» —s. XI— procedente del Monasterio de Santo Domingo de Silos y conservado, hoy día, en el British Museum. El Codex Calixtinus no nos da ninguna pista sobre la representación del misterio de Santiago a través de los tropos del Introito «Iesus Vocavit», pero conforme presenta Donovan en su obra «The liturgial drama in medieval Spain», la representación de la fiesta de Santiago no sólo es segura sino que tuvo vigencia muchos siglos: «Un incunable de 1497 que recoge ritos y costumbres de aquella Catedral, añade dos nuevas secuencias al texto del Introito que se cantaba aún en 1450 —según la presentación del manuscrito, hecha por Donovan—, lo

cual revela un fidelidad a la técnica tropística en la Iglesia Jacobea» (F. Lázaro Carreter, «Teatro Medieval», Madrid, 1976, pag. 24).

La «Intercalación», en la época del tropo, equivale, litúrgicamente, a los versos salmodíeos que se cantaban hasta el siglo IX (}. Froger, «Les chants de la Messe aux VIII-IX siècles) tal como aparecen en la Misa de Santiago.

«Iesus vocavit» es el Introito propio de la festividad de Santiago, tal como lo especifica el Calixtinus — «similiter ad eius Misam nullus amplius cantet aliquem Introitum nisi «Iesus vocavit»— (Fol. 2v), buscando siempre la exclusividad litúrgica en honor del Apóstol; Introito que es glosado, en vistas a la representación escénica, con cuatro versos de «Introducción» e interpolado con tropos referentes a la unión habida entre Santiago y Cristo, tropos que se irán infiltrando, formando un todo, en las distintas secciones del Introito.

El Kyrie aparece, como era tradicional en los tropos, en forma de «Prosula»; a cada nota musical de la melodía preexistente, le corresponde una sílaba del texto inventado, en honor de Santiago.

Litúrgicamente, el Kyrie, tal como aparece en el Calixtinus, mantiene toda una tradición que provenía del siglo V, con el Papa Gelasio —deprecatio quam Papa Gelasius pro universali Ecclesia constituit canenda- que San Gregorio (s. VI) había mantenido en su «Ordo Romanus» y que Alcunio (s. IX) había insertado en sus «Oficiis per ferias».

La estructura de esta «deprecatio» se basaba en un serie de plegarias de petición; a cada una de ellas el pueblo respondía «Kyrie eleison» —a clericis dicitur, a populo respondetur—.

El Codex Calixtinus aparece en este caso como muy tradicional, ya que en la época de la compilación del mismo se había reducido la «deprecatio» a la triple invocación letánica griega y en el caso de que ésta se interpretase con tropo, la forma era que «mientras un grupo de cantores interpretaba el Kyrie con todos los melismas, otro grupo, con la misma melodía, cantaba el tropo hasta desembocar ambos en el canto común del «eleison» (Jungmann, «Missarum solemnia», Viena 1949).

Al tropo de GLORIA se le llamó «Laus», «Carmen angelicum», «Gloria cum laudes». Su estructura está basada en las «Laudes regiae» de la liturgia imperial bizantina a base de pequeñas frases de aclamación e invocación; entre estas diversas secciones se intercalaba, tradicionalmente, el tropo.

El Codex Calixtinus se aparta de esta tradición, lo intercala antes de la última frase: se trata de una serie de «Versus» —Versus Fulberti episcopi Karnotensis a Sancto Jacobo- que los cantores —Bini cantores dicant— interpretan. Al final

de cada verso el coro vocaliza la melodía, como una herencia de la primitiva afirmación cristiana: Amén. La forma de los versos corresponde a un tipo de Sequentia: a,a-b,b-c,c-.

Con la «FARSA LECTIONIS» de Missa Sancti Jacobi —edita a domno Fulberto Karnotensis episcopo, illustri viro—, aparece una de las dos joyas más raras que contiene el Calixtinus (la otra corresponde al «Congaudeant» a tres voces).

Las lecturas tropadas —farcidas— aparecen muy tarde, en relación con el resto de los tropos: Aquitania —s.XI—, es la sede donde aparece el primer tropo de este tipo, «Laudes Deo dicam», sobre un texto de Isaías para leer en la Misa del «Gallo». A esta lectura tropada se le llamará en el folklore «el canto de la Sibila» (S. Corbin, «Essai sur le musique religieuse portugaise au moyen age»).

Pero Aquitania recibió de Castilla la idea y la práctica de la Epístola «farcida» a través de los «Dramas litúrgicos»: Ripoll lo recibe de Castilla y San Marcial de Limoges lo conoce a través de Ripoll; incluso H. Anglés cree que el «Canto de la Sibila» —lectura tropada— provenía de la Liturgia mozárabe («La música española desde la Edad Media a nuestros días», pag. 17).

La «Farsa» de Epístola no se usó en las festividades del tiempo de Navidad, en concreto desde la primera Misa de Navidad —Misa del Gallo— a la del día de Epifanía—Reyes—.

Teniendo una fiestas concretas para la práctica de la Epístola «farcida», la de Santiago se nos aparece como un privilegio especial: se aparta de las solemnidades del tiempo navideño. Todas las Epístolas que manuscritos españoles conservan, corresponden al tiempo de Navidad, la única fuera de este tiempo es la conservada en el Codex Calixtinus; en esto como en otras «normas» Santiago era un excepción.

La redacción del Codex Calixtinus corresponde a una época de dictadura cluniacense, detalle que se manifiesta hasta en la composición de la «farsa lectionis de Misa Sancti Jacobi»: su esquema está calculado en «Laudes Deo dicam», procedente de Aquitania (Analecta hymnica Medii aevi, vol. 47).

Consta de una «Introducción» —tropo de introducción— que interpretan juntos el lector y el cantor — «Lector et cantor simul jubilent— y la lectura de la muerte de Santiago Apóstol, a través de los Hechos de los Apóstoles (Cap. XII) tropada —tropo de intercalación— por un cantor. Al final de la lectura el lector improvisa un tropo de «complemento» que el cantor reafirma, no con el tradicional amén, sino vocalizando la melodía recitada por el lector. El primitivo Amén de los primeros cristianos cerrará la lectura interpretándolo ambos —ambo simul— como un broche melismático.

ALLELUIA «Gratulemur»; el universalismo característico

del culto compostelano, así como el interés por las culturas antiguas que Cluny aportó con su toma del Camino de Santiago, quedan patentes en esta «Sequentia», escrita en latín, griego y hebreo —latinis, grecis et ebraicis verbis, a domno papa Calixto abreviata—.

Estructuralmente esta «Sequentia» es de una riqueza infrecuente: se basa en una amalgama de «prosula» silábica, al estilo de las de Notker, y una «sequentia» métrica, característica de la época de Adam de San Victor: A (prosula) — B, B-C (prosula) — D, D-E, E-F (prosula) — H (prosula) — I (prosula).

La estructura del SANCTUS «tropado» del Calixtinus sigue al pie de la letra la tradición del siglo IX: cantos destinados a la «Schola». El mismo manuscrito del Calixtinus los especifica: el texto litúrgico del Sanctus lo interpreta el coro —Chorus—, el tropo la Schola —Cantores—.

Hasta el primer «Hosanna» los tropos son de «intercalación», glosando los tres Sanctus; la segunda parte -benedictus— que tradicionalmente se basaba en una «prosula» sobre los melismas del Hosanna, crea, en el caso del Calixtinus, una «sequentia» simétrica —a,a-b,b,— que cantan los cantores y vocaliza el coro como afirmación litúrgica.

Tradicionalmente el Tropo de AGNUS consistía en «Introducción» e «Interpolación». En el Codex Calixtinus aparece tan sólo el tropo de intercalación, tres veces, entre las palabras «peccata mundi» y «miserere nobis».

Es raro que el Codex Calixtinus, rico en tropar las partes tradicionales de la Misa, no contenga ningún tropo para partes tropadas excepcionalmente como Evangelio, Credo, Ofertorio y Conmunio; aunque, efectivamente, son partes que la liturgia tropo ya en la decadencia.

2.° LA POLIFONIA:

La polifonía que aparece en el Codex Calixtinus es, ideológicamente, una secuela, una continuación del mundo del tropo monódico, tal como habían sido los primeros balbuceos polifónicos en el siglo IX, según nos los legó Otger o Hubaldo: no se escribe la música a varias voces porque sí, la polifonía no es sino un nuevo aspecto, el más solemne, «more festivo» que dice Chailley (40.000 ans de Musique), de la música litúrgica tradicional.

Por esto el Calixtinus presenta, en una primera versión, el tema monódico litúrgico para el Kyrie «Rex inmense» (Fol. 133r) y más adelante, para quien quiera solemnizarlo, deja el mismo Kyrie, manteniendo íntegra la melodía, solemnizado con un «Discantus», formando un obra a dos voces (Fol. 189r) y es interesante este hecho del Calixtinus, puesto que la costumbre del «discantador» medieval, del compositor de polifonía, era escribir, tan solo, las partes polifónicas, de-

jando, por sobreentendido, el tema gregoriano que se «discantaba» o alternaba. En esta cuestión, como en otras, el Codex Calixtinus resumía toda una tradición al mismo tiempo que se alzaba como avanzadilla al plasmar sobre el pergamino la primera obra polifónica a tres voces («Congaudeant» Fol. 185r) conocida en Europa, con más valor de progresismo si consideramos que la polifonía del Códice procedía de Francia.

Aunque España había tenido grandes centros polifónicos en la Edad Media, los manuscritos conservados llevan siempre la impronta de la Escuela francesa de Nôtre-Dame de Paris; de entre estos centros sobresalían, con tradición y personalidad propia los de Santiago de Compostela y Catedral de Tarragona (H. Anglés, «La música desde la Edad Media...», pag. 24) centros que habían tenido sus antecedentes autóctonos en la Escuela de Córdoba, al menos teóricamente, a través del tratado «Philosophia» de Virgilius Cordubensis (H. Anglés «Codex Musical de las Huelgas», vol. I, pag. 34).

La polifonía del Calixtinus está, sustancialmente, ligada al complejo litúrgico, en honor del Apóstol Santiago, ya sea dentro de su basílica, ya fuera de ella: en procesiones, recepción del peregrino o en actos dramáticos.

La primera serie de obras a varias voces contenida en el Códice aparece con una función muy concreta; y depués de la reglamentación de la fiesta v octava de Santiago (Fol. 130) y antes (Cap. XXXI) de exponer los tropos monódicos para la Misa de la misma fiesta.

La función concreta de estas polifonías reside en el término «Conductum».

El «Conductum», entendido no como técnica de composición polifónica, sino como idea de movimiento, canto solemne que ha de acompañar a las ceremonias, en procesión, que realiza el Obispo y sus ministros durante la liturgia de la Misa. Y el Calixtinus, en esta primera sección de polifonía, nos concreta más el momento en que se ha de interpretar el «Conductum»: antes de cada lectura, durante la parte doctrinal de la Misa, el Subdiácono o Diácono efectúa una breve procesión para solicitar permiso y bendición, antes de exponer a los fieles la relación del Antiguo o Nuevo Testamento; en este intervalo procesional el Coro interpretará el «Conductum» que terminará con la tradicional petición del lector: «Jube domne...». En el caso de la celebración de la Misa de Santiago, en presencia del rey, la tradicional petición se convertirá en una alusión al rey temporal, y será como un final del «Conductum»;

«Lector lege
et de Rege
qui regit omne
dic: iube domne». (Fol. 130r-v)

La segunda serie de polifonía aparece en un apéndice, al final del libro V. Se semeja a una recopilación que suele usarse en diversas ocasiones: tropos polifónicos para el Benedicamus, prosas a dos voces, excepto el «Congaudeant» a tres, responsorios y, como broche de oro, para que se perpetúe en la posteridad, el Canto del Peregrino «Dum Paterfamilias», en la más pura monodia.

A diferencia de la primera serie polifónica, sustancialmente funcional dentro de la liturgia, aquí no aparece ni una sola vez la palabra «Conductum», sin duda porque estas obras se interpretaban indistintamente, en cualquier ocasión, dentro o fuera de la liturgia, pero, eso si, siempre en función para lo que se creó la polifonía: solemnizar; en el caso del Calixtinus, realzar la fiesta del Apóstol Santiago.

Luis Lozano Virumbrales

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

2

ATRIVM MVSICAE
Director
GREGORIO PANIAGUA

Miércoles, **19** de Noviembre de **1980. 19,30** horas

El repertorio de las 423 melodías de la Cantigas de Santa *María* del rey Alfonso el Sabio es el monumento más grande de la lírica trovadoresca religiosa de la Edad Media. Aumenta su interés al considerar que lo copiaron amanuenses españoles, técnicos en la notación mensural del siglo XIII. Merced a esta circunstancia, la notación de las Cantigas muestra sintetizado todo el proceso evolutivo de la notación mensural de la monodia europea de aquel tiempo, y de ahí que la notación alfonsina sirva a maravilla para trazar caminos nuevos -más naturales que los conocidos hasta aquí- al pretender transcribir las melodías trovadorescas de la Europa medieval. Si España no contara con otra gloria musical que las mencionadas *Cantigas* de Santa *María,* esto bastaría para que su contribución a la historia universal de la música fuese ya bastante gloriosa.

El códice muscical de Las Huelgas demuestra que incluso en los monasterios de religiosas del Cister se practicaban todos los géneros de la producción polifónica sagrada en el siglo XIII. Entre los 59 motetes polifónicos de este manuscrito, los más compuestos en la escuela de Nôtre-Dame de París, figuran 21, los cuales aparecen por vez primera en Las Huelgas. Entre los conductus, algunos de los cuales son también originarios de París, hay que anotar el núm. 134, *Casta Catholica* a dos voces, con dos textos, caso único de un doble conductus de los conocidos hasta hoy.

Consta históricamente que la danza sagrada se bailaba en el templo en la época medieval, no obstante la reiterada prohibición de los concilios de toda Europa. La danza sagrada —un tiempo exclusiva de los clérigos— en otras partes se confiaba a los niños (como los seises de Sevilla); mas en Montserrat adquiere una forma nueva, por cuanto se permite que todo el pueblo baile en el santuario de la Virgen por la noche, y en la plaza pública durante el día. Ese códice montserratense, copiado a fines del siglo XIV, es el único del mundo que nos ha legado la música popular de tales danzas.

H. **Anglés,** *Gloriosa contribución de España a la* **historia** *de la música universal.* **Edit.** CSIC. **Madrid 1948, pags. 30-33.**

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X EL SABIO (1230-1284)

Cantiga CLXVI «Como poden per sas *culpas*»
Prólogo «Porque trabaré cousa en que *jaz* entendimen*to*
Cantiga I «Des oge mais quereu trabar»

Cantiga CXI *«En todo tempofaz ben a* Virgen»
Cantiga CLIX «Non so/re *Santa María»*
Cantiga CLXXIX «Ben *sab'a* que pod'e *val»*
Cantiga XXV *«Pagar ben* pod'o que *de ver»*

Cantiga CCXXII «Quen ouver na Granosa»
Cantiga XI (de las fiestas) «Nenbressete, Madre *de Deus*
Cantiga LVIII *«De* muitas guisas nos guarda *de mal»*
Cantiga LXIX «Santa *María os* enfermos saa»

Cantiga XLVIII *«Tanto son da* Granosa»
Cantiga CXXXIX *«Maravillosos et piadosos»*

Cantiga VII *«Santa María amar devemos»*
Cantiga XXIX *«Ñas* mentes se *pretéer»*
Cantiga XXXV *«O que a Santa María»*

Cantiga CCCCI (epílogo) *«Macar* poucos *cantares»*
Cantiga C *«Santa María, strella do día»*
Cantiga CLXVI «Como *poder per sas culpas»*

Transcripciones: J. Ribera, H. Anglés, P. Aubry, H. Spanke, I. Fernández de la Cuesta, G. Paniagua.
Realizaciones e instrumentación: G. Paniagua.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

n

CODEX MUSICAL DE LAS HUELGAS
(Burgos, siglos XII, XIII, y XIV)

Motetus I «Beliai *vocatur*»
Conductus VI «*De Castitatis* thaJamo»
Benedicamus III «Catholicorum concio»

Solmisación «*Fafa* mi... Est *fatuum*» (Discanto)
«*Ut re mi... Et* hu/usmodi» (Canto)
Conductus II «*Crucifigat* omnes»

Sanctus II «*Cleri coetus* psallat Jetus»
Prosa XIX (De Martyribus) «*Ex agone* sanguinis»
Motetus LIX «*Mellis stilla,* Maris *stella*»
(Johannes Roderici me fecit)

Benedicamus XV «Resurgentis Domini»
Motetus XLIII «Amor *vicens* omnia *potentia*»

Motetus XVIII «Virgo parit Puerum»
Benedicamus I «Cum *cantico*»

LLIBRE VERMELL (Monserrat, siglo XIV)

«*Maria mat* rem»
«*Inperayritz de la ciutat ioyosa*»
«*Stella* spiendens in monte»

Transcripciones: *H.* **Anglés, Gordon A. Anderson, G. Paniagua.**
Realizaciones e instrumentación: G. Paniagua.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X EL SABIO

Las Cantigas tienen textos muy largos que no suelen ser cantados por completo, ya que la música es la misma para todas las estrofas, y así sucede en este concierto. Por ello no hemos creído necesario incluir los textos, pero sí el argumento resumido de cada cantiga, extraído de uno de los Códices escurialenses.

Cantiga CLXVI

Esta é como Santa Maria guareceu un orne que era tolleito do corpo et dos nembros, na sa eigreja en Salas.

Prologo

Este é o prologo das Cantigas de Santa María, ementando as cousas que á mester en o trobar.

Cantiga I

Esta é a primerira cantiga de loor de Santa Maria ementando os VII goyos que ouve de seu Filio.

Cantiga CXI

Esta é como un crerigo de missa que servia a Santa Maria morreu no rio que ven por Paris, et a tercer dia ressocito-o Santa Maria et saco-o do rio.

Cantiga CLIX

Como Santa Maria fez descobrir huna posta de carne que furtaran a uuns romeus na vila de Rocamador.

Cantiga CLXXDÍ

Como huna moller que era contreyta de todo o corpo se fez levar a Santa María de Salas et foi logo guarida.

Cantiga XXV

Esta é como a ymagen de Santa Maria falou en testimonio ontr'o crischano et o judeu.

Cantiga CLXVI

Cuenta cómo Santa María curó en su iglesia de Salas a un hombre que estaba paralítico de cuerpo y miembros.

Prólogo

Este es el prólogo de las Cantigas de Santa María y cuenta las cosas que hacen falta para trovar.

Cantiga I

Esta es la primera cantiga de loor de Santa María y cuenta los siete gozos que tuvo con su hijo.

Cantiga CXI

Cuenta cómo un sacerdote que servía a Santa María se ahogó en el río que pasaba por París, y Santa María lo sacó del río al tercer día y le resucitó.

Cantiga CLIX

Cómo Santa María hizo encontrar un trozo de carne que habían robado a unos romeros en la villa de Rocamador.

Cantiga CLXXIX

Cómo una mujer que estaba contrahecha se hizo llevar a Santa María de Salas y fue curada.

Cantiga XXV

Cómo una imagen de Santa María dio testimonio a favor de un cristiano en un pleito entre éste y un judío.

Cantiga CCXXII

Esta é do capelan que cantava missa no moesteiro das donas d'Achelas que é en Portugal, consumyu una aranna et depois sayu-lle pel-o brago.

Cantiga XI (de las fiestas)

Esta .XI, en outro dia de Santa Maria, é de como Ile venna emente de nós ao dia do juyzio et rogue a seu Filio que nos aja mergee.

Cantiga LVIII

Como Santa Maria desviou aa monja que se non fosse con un cavaleiro con que poserà de ss'ir.

Cantiga LXIX

Como Santa Maria fez oyr e falar o que era sordo e mudo en Toledo.

Cantiga XLVIII

Esta é como Santa Maria tolleu a agua da fonte ao cavaleiro en cuja erdade estaba, et a deu aos frades de Monsarrad a que a el queria vender.

Cantiga CXXXIX

Como Santa María en Frandes fez que falasse o Filio que tiinna nos bragos ao da boa moller que Ile disse «papa».

Cantiga VII

Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne que adormecerá ant'o seu altar chorando.

Cantiga XXIX

Esta é como Santa Maria fez parecer ñas pedras omagees a ssa semellanga.

Cantiga XXXV

Esta é como Santa Maria fez queimar a laa aos mercadores que offereran algo ä sua omage et ll'o tomaran depois.

Cantiga CCXXII

Cómo un capellán que cantaba la Misa en el Monasterio de monjas de Achelas, que está en Portugal, tomó una araña (al comulgar con el cáliz) y después le salió por el brazo.

Cantiga XI (de las fiestas)

Esta XI, para otra de las fiestas de Santa María, es de cómo se acordará de nosotros en el día del juicio y rogará a su Hijo para que nos favorezca.

Cantiga LVIII

De cómo Santa María movió a una monja para que no se fugase con un caballero.

Cantiga LXIX

Cómo Santa María hizo oír y hablar a un sordomudo en Toledo.

Cantiga XLVIII

Cómo Santa María quitó el agua de la fuente al caballero en cuya finca estaba y se la dio a los monjes de Montserrat a quien él quería vendérsela.

Cantiga CXXXIX

Cómo Santa María hizo en Flandes que hablase el hijo que tenía en los brazos al de la buena mujer que le llamó «papá».

Cantiga VII

De cómo Santa María salvó a la abadesa embarazada que se había quedado dormida ante su altar llorando.

Cantiga XIX

Cómo Santa María hizo aparecer en las piedras imágenes a su semejanza.

Cantiga XXXV

Cómo Santa María hizo arder la lana de los mercaderes que le habían ofrecido algo para honrarle y se lo llevaron después.

Epílogo

Esta .CCCI. et he petigon que fezo el Rey a Santa Maria.

Cantiga C

Esta é de loor.

Cantiga CLXVI

Esta é como Santa Maria guareceu un orne que era tolleito do corpo et dos nembros, na sa eigreja en Salas.

CODEX MUSICAL DE LAS HUELGAS

Conductus VI: De castitatis thalamo
Ventrem virginalem
Pater dedit filio
Vallem specialem.
Invenire poterai
Quis in mundo talem
Ut portaret filium
Patri coequalem.

Benedicamus III: Catholicorum concio
Summo, summo,
Summo cum gaudio
In hoc sacro solepnio
Solvat, solvat, solvat laudes Deo
Puro corde et animo
Bene, bene, benedicamus Domino.

Solmisación:

Discanto: Fa fa mi fa mi re mi vt
mi sol re mi vt fa fa fa
re fa fa re vt re mi
vt re mi.
Est fatuum spernere,
Quia musicalia,
Teste philosophia,
Quam sancti tradidere

Epílogo

Esta CCCCI contiene la oración que dirigió el Rey a Santa María.

Cantiga C

Esta es de alabanza

Cantiga CLXVI

Cuenta cómo Santa María curó en su iglesia
de Salas a un hombre que estaba paralítico
de cuerpo y miembros.

CODICE MUSICAL DE LAS HUELGAS

Conductus VI: Desde el tálamo de la castidad
el Padre proporcionó al Hijo
una protección especial
en el vientre virginal.
¿Quién podría encontrar a otra igual
en el mundo para llevar
un Hijo igual al Padre?

Benedicamus HI: La universal asamblea tribute
con sumo gozo y puro corazón
y espíritu alabanzas a Dios
en esta sagrada celebración.
Bendigamos al Señor.

Solmisación:

Discanto: Fa fa mi fa mi re
mi ut mi sol re mi ut
fa fa fa re fa fa re ut re mi
ut re mi. Es de insensatos
despreciarla, ya que
la música como atestigua
la filosofía que nos
transmitieron los santos...

Canto: Vt re mi vt re mi vt mi re
fa mi sol fa la sol vt fa fa.
Et huiusmodi cetera
Voce resonare, Vos,
Virgines Cartucensis
Moniales deaurate
Ad hec apte, quia nate,
Organizare curate.

Conductus II: Crucifigat omnes
Domini crux altera,
Nova Xpisti vulnera;
Arbor salutifera;
Perditum sepulcrum
Gens evertit extera
Violente,
Piena gente
Sola sedet civitas;
Agni fedus
Rapit edus,
Plorat dotes perditas
Sponsa Syon;
immolata
Ananias, incurvatur
Cornu David, flagellata
Mundus,
Ab in iustis abdicata,
Perquem iuste iudicata Mundus.

Sanctus II: Clericaeta psallat letus
in tanto sollempnio.
Adest festum tan honestum,
Quod cantari decet, cari,
Summo ciun tripudio.
Iam est natus leo fortis,
Qui reatus dire mortis
Confundet inperio.
De tam pura genitura
Lex mirata, namque datur
Stupenda narratio.
O Maria, mater pia,
Tu imprimis pande nimis
Tam illustri fillio.

Motetus LIX: Mellis stilla,
Maris stella,
Rosa primula,
Tu, mamilla
Stillas mella,

Canto: Ut re mi ut re mi ut
mi re fa mi sol
fa la sol ut fa fa.
Y de esta forma, vosotras,
religiosas, vírgenes
de la cartuja, preparadas
convenientemente para
ello, cantad
con la otra voz...

Conductas II: Crucifique a todos la otra
cruz del Señor, las nuevas heridas
de Cristo; árbol de salvación:
el sepulcro abandonado a manos
extrañas, la ciudad permanece
en soledad. La alianza del cordero
supera el sacrificio del macho
cabrío, la esposa de Sion llora
los bienes perdidos; se sacrifica
Ananías, se doblega David,
el mundo es azotado por quien
el mundo es justamente juzgado.

Sanctus II: El coro de clérigos cante alegre
en tan gran solemnidad.
Celebramos, queridos, una fiesta
tan grande que hay que danzar
y cantar. Ya nació el león fuerte
que redime la culpa del mundo
con la fuerza de su muerte.
Todo queda estupefacto
ante historia
tan maravillosa. Oh María,
madre piadosa, Tú ocupas
el primer lugar
junto a tu Hijo.

Motetus LIX: Gota de miel, estrella del mar,
rosa temprana. Tú, pecho
que destila hidromiel,

lesse virgula,
Expers paris,
Virgo paris
Patrem fillia.
Ordo stupet,
Cuius suplet
Vicem gracia.
Mediatrix,
Vite datrix,
Mundi domina,
Via vite,
Mortis triste
Tu Victoria.
Perte detur
Vt purpetur
Fecis scoria.
Gua purgati
Tua grati
Sint memoria.

Motetus XLIII:

Discanto: Amor vincens omnia
Potencia
Cinvit yma
Fortissima,
Et vincit demonia
Virgo pia,
Vt patet in curia
Sanctissima,
Dum repellit tristia
Per gaudia.
Fit hec per contraria
Misteria,
Quia mater filia
Ferens spiritalia.
Ergo, sancta Maria,
Nobis dona premia,
Per tua sufragia
Et prò nobis ora
Xpistum, gloriosa.

Canto: Marie preconio Devocio
Omnium fidelium,
In Xpisto sperancium,
Serviat cum gaudio.
Cuius in obsequio
Supernorum civium
Letetur collegio.

vara de Jesé, hija que virgen
das a luz al Padre ante el asombro
del orden natural. Mediadora,
fuente de vida, señora
del mundo, camino de vida,
victoria de la triste muerte.
Por ti consigamos vernos libres
del pecado y así
te recordaremos agradecidos.

Motetas XI,III:

Discanto: El amor triunfante supera
todas las cosas
con su gran fuerza,
y la Virgen piadosa vence
el poder del demonio
como se manifiesta
en la santa asamblea
donde convierte la tristeza
en gozo. Esto se realiza
a través de misterios
paradójicos, ya que
es depositaría
de lo espiritual
quien es a la vez
madre e hija. Así,
pues, Santa María,
haz que recibamos
el premio por tus súplicas
y ruega a Cristo por
nosotros, oh gloriosa.

Canto: La devoción de todos
los fieles que esperan
en Cristo proclame con
alegría la grandeza
de María. Alégrese
la asamblea
de los ciudadanos

O quarti felix regio,
In qua vox letancium
Fervens desiderio
Laudat sine tedio
Filium,
Qui est humilium
Verus amor.

Motetus XVIII: Virgo parit puerum
Integro pudore,
Neque dolet uterum
Parientis more.
Lactans Dei Filium
Celi piena rore.
Eya, fratres, utinam
Hanc possimus dominam
Satis exorare,
Ipsam conlaudare,
Ergo nuncuam desinam,
Ymo volodare
Laudes sine termino
Benedicto Domino.

Nova salus hominis
Nata nobis hodie,
Novus partus virginis,
Nova leta gracie
Nuncians, a carie
Orbat orbem criminis.
Cur Iude anoxia
Tuis es interitus?
Verum lumen luminum
Purgat, pius, perfidis.
Et fons vena venie,
Veni sine termino,
Ut nobiscum glorie
Benedicamus Domine.

Benedicamus I: Benedicamus Domino
Cum cantico, Cum iubilo,
Cum cordis et organo,
Cum psalterio, Cum tripudio,
Cum celesti gaudio.

del cielo al honrarla.
Oh, qué feliz reino,
en el que la voz ferviente
de los bienaventurados
alaba sin descanso
y con ardor al Hijo,
que es el verdadero
amor de los humildes.

Motetus XVIII: La Virgen da a luz a su Hijo
sin quebranto de su integridad
y sin dolor como es lo natural.
Amamanta al Hijo de Dios
con todo el rocío celestial.
Ea, pues, hermanos, ojalá
lleguemos a rogar y ensalzar
suficientemente a esta Señora.
Por eso nunca cesaré de tributar
alabanzas al Señor
excelso y bendito.

Nos ha nacido hoy nueva
salvación del hombre. Nuevo parto
de la Virgen que anuncia buenas
nuevas de gracia y quita del mundo
la mancha del pecado.
¿Por qué la culpa de Judas
es muerte para los tuyos?
La verdadera luz de luz
purifica, piadosa, a los malvados.
Ven fuente de gracia,
ven ya, para que juntamente
bendigamos la gloria de la Señora.

Benedicamus I: Bendigamos al Señor con cantos,
con júbilo, con los instrumentos
de cuerda y el órgano,
con el salterio,
con danza y gozo celestial.

LLIBRE VERMELL

Mariam Matrem

Mariam matxem virginem atolite
Iesum Christum extolite concorditer
Maria, seculi asilum, defende nos
Ihesu tutum refugium exaudí nos
Iam estis vos totaliter diffugium
Totum mundi confugium realiter.

Inperayritz de la ciutat ioyosa

Inperayritz de la ciutat ioyosa
de paradis ab tot gaug eternal
Neta de crims, de virtuts habundosa,
Mayres de Dieu per obra divinal.
Verges piasen ab fas angelical
axí com sotz a Dieu molt graciosa
placaus estar ais fizels piadosa
pregant per lor al Rey celestial.

Stella splendens in monte

Stella splendens in monte
Vt solis radium,
Miraculis serrato,
Exaudi populum.
Concurrunt universi,
Gaudentes populi
Divites et egeni,
Graudes et parvuli.
Ipsum ingrediuntur,
Vt cernunt oculi
Et inde revertuntur,
Graciis repleti.

LLIBRE VERMELL

Mariam Matrem

Invocad a María, la madre virgen,
mirad suplicantes con un solo corazón
a Jesucristo. María, refugio del mundo, defiéndenos,
escúchanos, oh Jesús, refugio seguro.Vosotros
sois asilo y refugio de todo el mundo.

Inperayritz de la ciutat ioyosa

Emperatriz de la ciudad alegre del paraíso,
plena de gozo eterno,limpia de pecado,
llena de virtudes. Madre de Dios
por obra divina, Virgen placentera
de rostro angelical, ya que sois muy
agradable a Dios, dígnate ser con
tus fieles piadosa y ruega
por ellos ante el Rey celestial.

Stella splendens in monte

Estrella que brillas
como rayo de sol
en el milagroso Montserrat
escucha al pueblo.
Todos vienen a ti, los ricos
y los pobres, los grandes
y los pequeños.
Aquí llegan para
que los ojos te contemplen
y de aquí vuelvan
llenos de gracia.

rraducción de Daniel Vega.

NOTAS AL PROGRAMA

«Ha habido momentos en la historia de la humanidad en los que parece como si, de repente, la tierra se hubiera vuelto más cálida o más radioactiva... No pretendo exponer una teoría científica, pero es un hecho que, en tres o cuatro ocasiones de su historia, el hombre ha dado un salto que en condiciones evolutivas normales habría sido impensable... Uno de esos momentos ocurrió en torno al año 1100... En todos los ámbitos de la vida: acción, filosofía, organización, técnica, hubo una efusión extraordinaria de energía, una intensificación de la existencia». Así nos presenta Kenneth Clark esta época con cuya creación musical nos enfrenta el presente programa.

La onda de esta eclosión de fuerzas se prolonga a lo largo de este siglo y el siguiente en que Europa es pura efervescencia política, religiosa, social, cultural y artística; creación y trasiego continuo de ideas que nacen unas de otras y se expanden hasta cubrirlo todo. La música participa activamente en esta revolución interior del espíritu europeo: ve nacer la polifonía que, a los 100 años tan sólo de su constatación histórica llega a producir obras de gran técnica y belleza. El canto eclesiástico, el gregoriano llega a la cumbre de su pureza y perfección. La sociedad es testigo del fluir y refluir a lo largo de las vías de cruzada y peregrinación, en los señoríos eclesiásticos y las cortes seculares de la actividad de trovadores, troveros, juglares y goliardos. Todo como si aquella sociedad viviera para crear y cantar. El Medioveo tiene sus sombras pero también sus luces. Y a la vista de las obras que hoy escuchamos podemos concebir esa época como llena de vitalidad, de progreso, de humanismo, como una primavera hecha para cantar, como una fiesta.

Cantigas, Códice de las Huelgas, Llibre vermell son hoy por hoy (junto con el Códice calixtino y las Cantigas d'amigo) muestras suficientes de una intensa vida musical en la península. Aunque la investigación no nos proporcionara nuevas e importantes manifestaciones de lo que el arte de los sonidos fue en las Españas, serían suficientes estos restos para reconstruir no sólo nuestra historia de la música, sino la de toda Europa cristiana medieval, como el Officium de Victoria lo sería para el s. XVI, el Vespro de Monteverdi para el XVII y la Pasión de S. Mateo para la primera mitad del XVIII.

Esto a pesar de que la desidia, la falta de interés histórico

por los monumentos de nuestra cultura musical han llevado a la casi desaparición de éste. Mientras ya en el s. XVIII y sobre todo en el XIX se habían emprendido en otras naciones importantes trabajos que llevarán a la publicación y estudio de su patrimonio, en España había entrado el s. XX y no se conocía el Códice de las Huelgas, las Cantigas eran tan sólo un fenómeno literario, y el Llibre aguardaba en manos de especialistas la hora de su alumbramiento al mundo de la historia de la música. Esto ha conducido a que de importantes capítulos de ella estén total y dolorosamente ausentes las aportaciones de la música española.

CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X EL SABIO

Es un monumento de poesía lírica medieval que no necesita presentación, ya que, por motivos extramusicales, el público español tiene un conocimiento al menos suficiente de su existencia y significado. Basta enumerar someramente sus características generales: escritas en gallego, recogen de milagros de la Virgen y cantos en su alabanza, egando a sobrepasar las 400 cantigas en cuya redacción ene el rey sabio una participación más o menos directa.

La colección se nos ha transmitido fundamentalmente en es códices: el toledano y los dos de El Escorial.

El toledano, así llamado por haber pertenecido a la catedral de Toledo, se encuentra en la Biblioteca Nacional desde que allí fuera depositado en 1869 por orden del gobierno. Contiene 128 cantigas. Fue considerado como el más antiguo, pero es una copia (posterior a las de El Escorial) de la primera redacción, lo que la hace igualmente interesante al ofrecernos un primer estudio de la gestión de la obra.

El Escorial guarda dos códices cuya versión de la música coincide generalmente. El primero contiene 290 cantigas y es más antiguo que el segundo que ha sido tradicionalmente considerado como «códice príncipe», ya que ofrece la colección más completa con 412 melodías (de ellas 9 repetidas). Curiosamente sabemos quién fue el copista ya que en el último folio nos ha dejado noticia de sí mismo: «Virgen bienaventurada sey de mi remembrada Johannes Gundisalvi». Pero tan sólo era para nosotros un nombre este Juan González quien así supo consagrarse para la posteridad con tan preclara obra de arte. Cada diez cantigas, coincidiendo :on la de loor que cierra una serie de cantigas narrativas de milagros, nos dejó unas preciosas viñetas que documentan ispectos de la interpretación instrumental de la época.

El cuerpo de cantigas, tal cual nos ha llegado, no debió ser nunca algo cerrado, sino abierto siempre a nuevas aportaciones. Inicialmente se consideró con entidad suficiente cuando llegó al número de 100 cantigas ya que se le dota de índice y habla de los «cen cantares e sóes» que ha hecho el rey, y se le da cierta solemnidad y aspecto parcialmente conclusivo a este grupo: «Esta e la pitigon que fez el Rey Don Alfonso a Santa Maria por galardón destos cen cantares que ouve feitos dos seus miragres a loor d'ela».

Pero he aquí cómo paulatinamente van incorporándose nuevas series, que el códice toledano atribuye directamente a la voluntad del rey:

«Pois que el Rey fez cen cantares de miragres e de loores de Santa Maria e ouve feita sa pitigon, teñe por ben de fazer outras cinco cantigas de sas festas de ano».

«Pois que el Rey fez cinco cantigas das cinco festas de Santa Maria teve por ben de fazer outres cinco cantigas das cinco festas de Nostro Sennor Iesu Cristo».

«De pois que el Rey fez esta cinco cantigas das cinco festas de Nostro Sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria».

Esto nos lleva a la cuestión de la intervención personal del rey en la elaboración de las cantigas. Evidentemente no es tan mediata como la atribución a Felipe II del monasterio de El Escorial. Hay que tener en cuenta que Castilla y León no son políticamente islas remotas, empeñadas en su lucha secular y solitaria con los moros; viven en un intenso comercio social y cultural con el resto de Occidente: Alfonso VIII casa con Leonor de Lancaster, Fernando III con Beatriz de Suabia y, a la muerte de ésta, con Juana, sobrina del rey de Francia, en cuyo trono llega a sentarse Blanca de Castilla. El camino jacobeo es una vía excepcional de comunicación cultural y las cruzadas que se predican para empresas individuales no traen sólo caballeros a estos lares: Marcabrú, por ejemplo, nos deja su célebre Pax in nomine Domini, con motivo de la cruzada para conquistar Almería.

De los Alfonsos y Fernandos de los siglos XII y XIII hay sobradas noticias de su afición por la música y vinculación con famosos juglares. En tiempos de Sancho IV (los datos son de 1293) la corte de Castilla mantenía con sueldo fijo 27 juglares, entre los que se contaban 12 cristianos, un judío y trece moros. Aparte hay que contar con los itinerantes que van de corte en corte y de palacio en palacio, y reciben una recompensa según las circunstancias.

Entre todos destaca por su relación con la música el autor de las cantigas. Afirma Anglés que «difícilmente se hubiera encontrado en Europa otra corte tan rica en poetas y músicos como las del Rey Sabio, donde alternaban trovadores pro-

venzales y gallegos, juglares de Castilla y otros venidos de diferentes países hispánicos y europeos».

Sus libros están llenos de alusiones al significativo papel que atribuye a la música. Para la Universidad de Salamanca ordena que «haya maestro de órgano...», es decir, de polifonía, a cuya técnica dedica explicaciones que desbordan la capacidad de un simple aficionado. Quien en un medio como era el del rey guerrero medieval logra un grado de cultura como el que demuestra Alfonso X es porque no sólo lo aprecia y vive, sino también porque lo conoce: por eso no hay que interpretar como simple incienso a la gloria del monarca lo que de él afirma el franciscano Gil de Zamora, músico a su vez: «siguiendo el ejemplo de David compuso para honor de la gloriosa Virgen muchas y hermosísimas melodías».

No podremos distinguir las melodías compuestas por el rey de las tomadas de troveros y del repertorio popular general, algunas de raíz antiquísima, a las que se les aplica la nueva letra, según el procedimiento denominado centonizar. En cualquier caso el libro de las cantigas es una antología total de lo que se cantó en aquella época en la Europa occidental: canciones de gesta, romances, danzas, monodia litúrgica, melodías de troveros provenzales, Minnesänger alemanes y laudi italianas, lais, rondeaux... La forma más insistentemente repetida es la de virolai según el esquema estribillo-estrofa-estribillo, con la particularidad de que la segunda parte de la estrofa se canta con la música del estribillo.

Un análisis de las formas y esquemas de texto y música de cada cantiga de este programa llevaría a tediosas consideraciones que, en definitiva, ilustrarían muy poco su comprensión. Sólo brevemente llamar la atención sobre la forma literaria de canción (género provenzal) de la cantiga 1; la forma virolai de la 100 (la 179 está muy próxima a esta estructura); la balada amplificada que es la 25. El carácter litúrgico, de danza, popular... de cada melodía saltará a la percepción del oyente. Las cantigas 1 y 7 son modelo del tipo de melodías que se crearon expresamente para la obra.

Al hablar de las Cantigas de Santa María, no se puede dejar pasar por alto un nombre: Higinio Anglés, que además del monumental estudio sobre la música medieval que levanta en tomo a las cantigas, nos dio una versión de la obra que permitió llegar a un conocimiento y estudio con garantía de que nos encontrábamos básica y fundamentalmente ante la misma música del Rey Sabio. Una música que había permanecido durante 600 años desconocida en su aspecto musical. Otra era la intención del rey que pedía en su testamento: «Otrosí mandamos que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro

cuerpo se enterrare, e que las fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria».

S; bien desprovistas, por marco y contexto, de aquel sentido religoso que movió al rey a su composición, nos encontramos de nuevo con este documento capital de nuestro patrimonio cultural, sin que su capacidad de emoción estética haya perdido un ápice para el oyente de hoy.

CODICE MUSICAL DE LAS HUELGAS

Es Alfonso VIII, el vencedor de las Navas de Tolosa, el que entre batalla y batalla va viendo surgir el monasterio de Las Huelgas que mandara construir en las afueras de Burgos entre 1180/87, confiando a las religiosas cistercienses, que todavía moran en él, su custodia. Cobra de inmediato una importante posición social y económica: allí casan reyes e infantes, se arman caballeros y reposan en el que viene a ser panteón real de Castilla. Llega a ser la primera fuerza económica del reino tras la del propio rey, hasta tal punto que todavía en el s. XVII decía el cardenal Aldobrandini: «si el Papa hubiere de casar, no encontraría en el mundo mujer más digna de él que la abadesa de Las Huelgas».

Sus 100 monjas de coro habían de ser nobles (con cuya dote se enriquecía continuamente el monasterio); un grupo de doncellas, que iban cubriendo las plazas que vacaban, eran sus moradoras juntamente con las *freirás* que servían a las «dueñas». Aparte, un crecido número de capellanes, que solemnizaban el culto, magnificado por la música a la que desde el primer momento se dedica una gran atención.

En 1911 Anglés, en compañía de P. Wagner, llega a Silos para estudiar la monodia allí guardada, y se le habla de un códice que se encuentra en Burgos. Llegaba así a manos de quien pudiera ser consciente de su valor una de las más importantes colecciones de polifonía medieval. En 1931 aparecía en tres tomos la edición facsímil, la transcripción y el estudio crítico de el Códice musical de Las Huelgas. Con esto caía definitivamente por tierra un tópico, repetido de historiador en historiador, según el cual España no había practicado la polifonía hasta que vinieron los flamencos ya entrado el Renacimiento.

El Códice contiene, en forma básicamente cronológica, lo que fue formando el repertorio general del monasterio a lo largo del siglo XII y principios del XIV ya que se sitúa su copia en el primer tercio de este siglo. Es una muestra completa de todos los géneros y formas polifónicas practicadas hasta entonces: tropos, prosas, motetes, conductus. He aquí una breve noticia sobre estos géneros:

El tropo lo tenemos representado en el programa por las piezas *Cathol* icorum con *ció* (Benedicamus III), *Cíe ri* coetus

psallat letus (Sanctus II), Resurgentis Domini (Benedicamus XV) y Cum *cántico* (Benedicamus I). El tropo es la amplificación de una pieza litúrgica ya fijada, en la que se intercala un texto y una música nueva. El códice nos presenta los tropos bajo el título de las partes de la misa de las que procede: Kyrie, sanctus, agnus, benedicamus... La técnica polifónica es la *diafonía* (explicada más abajo) o el organum: a una voz preexistente se le añade otra de acuerdo con minuciosas reglas.

Ex *agone* sanguinis, prosa XIX, recibe este nombre de la abreviatura de su denominación, pro sequen*tía* que indicaban los copistas pro se. Es en realidad un tropo del Alleluia, la pieza que precede a la lectura del Evangelio en la misa.

El *motete* viene representado por *Belial vocatur* (mt. I), *Mellis stilla* (mot. LIX), *Amorvincens* omn*ia potencia* (mot. XLIII) y Virgo parit puerum (mot. XVIII). Es derivado del organum y como éste presupone la existencia de una melodía tomada del repertorio litúrgico, a la que se configura según un ritmo acomodado a la función soporte de la polifonía que se encomienda. Va confiada a la voz inferior y sobre ella construye una nueva voz (denominada duplum) con texto nuevo. De esta parte literaria, el mot, recibe la denominación: motete, pequeña composición poética. Sobre el duplum podrá escribirse una nueva voz, también con texto diverso, llamada triplum. Hasta una cuarta voz, ésta ya inferior, podremos encontrar bajo esta forma, y se denominaría *cuadruplum.*

Dos conductus nos ofrece el programa: De *castitatis tha*íamo (cond. VI) y *Crucifigat* omnes (cond. II). Originalmente era el conductus monódico, a una sola voz, y definía aquella pieza musical que acompañaba un acto litúrgico o paralitúrgico que contenía movimiento, traslación, procesión. El conductus polifónico no presupone la existencia de una voz que sirve de punto de partida. Todo es creado por el autor. Es típico de este procedimiento el que las voces, dos o tres, canten homófonamente, simultáneamente, el mismo texto.

El códice nos ofrece, además, unos interesantes ejemplos de pianctus, cantos de carácter fúnebre para honrar la memoria de un personaje importante. Nos encontramos así con el pianctus sobre Alfonso VIII, el fundador del monasterio, el de Sancho III y el de Doña María González de Agüero, la abadesa que manda recopilar el códice: hay todavía otro dedicado a un personaje no identificable.

Como pieza rara, auténtico tesoro de museo, hay que llamar la atención sobre la solmisación, quizás el ejercicio de solfeo más antiguo de que tenemos noticia, y que, por desgracia, no nos ha llegado íntegro en el códice.

LLIBRE VERMELL

El P. Villanueva en su *Viaje literario,* publicado en 1821, nos narra su encuentro en 1806 con este códice y transcribe la letra de *Birolay de Madona Sancta María Rosa plasent soleyl de resplandor.* Casi por estas fechas el libro llega, en calidad de préstamo, a manos del Marqués de Lió, lo que le salva de la «francesada» que arrasó la biblioteca de Montserrat, adonde no retorna hasta 1885. En el interim se le había forrado de terciopelo rojo lo que le depara el nombre con que es conocido, «Libro r*ojo».* Pero los años de peregrinaje habían dejado sus huellas. Faltaban algunos folios y entre ellos el *Rosa plasent.*

A partir de la segunda década de este siglo aparecen diversos estudios y transcripciones que terminan por hacer del dominio público tan importante muestra de la polifonía de esa época que cubre el s. XIV y principios del XV conocida como Ars Nova. Se conservan 137 de los 172 folios de que debía constar originalmente el códice, según Anglés, que propone como fecha de conclusión en torno a 1399. Su repertorio es evidentemente anterior con una gran disparidad cronológica.

De las 10 piezas de que consta, 4 son a una voz, monódicas, y 6 polifónicas, entre las que encontramos 3 en forma de caga, ó canon al estilo del rondel inglés y la caccia italiana. El *virolai,* representado por cinco piezas, una *balada* y una *canción* son los otros géneros que nos ofrece. Tanto el viroJai, o vireJi, como la *balada* son, juntamente con el rondeau, las formas típicas de la canción danzada medieval.

Y efectivamente, estamos ante un significado ejemplo de la danza de carácter religioso. No es novedad exclusiva de Montserrat constatar la práctica en su recinto de la danza religiosa. Todavía en pleno s. XVIII eran constumbres relativamente difundidas hasta que Carlos III las abolió (ha supervivido alguna como la de los seises ante la custodia en la procesión del Corpus sevillano). Pero el códice nos demuestra que en Montserrat eran algo imprescindible.

Se advierte en él a los peregrinos que «su conducta, tanto a la ida como a la vuelta y durante la estancia, ha de ser edificante y han de evitar las canciones vanas y los bailes licenciosos». Quizás para dar un tono de fervor religioso, se va creando y adaptando un repertorio de canciones y danzas que cubriera esta necesidad y al mismo tiempo entretener a los peregrinos, especialmente durante las vigilias, en que los espacios que no eran cubiertos por el rezo de Maitines y Laudes de los monjes, el pueblo encontraría una forma de pasar las noches agradable y a la medida de los deseos de los guardianes de la Moreneta: «Ya que los peregrinos gustan

cantar y danzar durante las vigilias que celebran en la iglesia de Santa María de Montserrat, e incluso fuera en la plaza durante el día, y puesto que allí no deben sonar más que honestas y devotas canciones, se han escrito a este fin las que anteceden y siguen». Así reza la declaración expresa del códice sobre los motivos que llevan a incluir en él, junto a otras materias de diversa índole, las canciones que nos ocupan.

Anglés nos da un juicio valorativo sobre ellas, que pone de relieve su auténtico significado y trascendencia: «Es verdad que se conserva mucha música de carácter sagrado y profano del siglo XIV, principalmente en Francia, Italia y Alemania; pero en ningún país, que sepamos, se han conservado canciones y danzas sagradas de la segunda mitad del siglo XIV que rezuman un carácter popular tan pronunciado como los que figuran en el Llibre vermell».

Mariam matrem, a tres voces, presenta una escritura aparentemente motetística y, a mi parecer, de vencida la primera mitad del siglo XIV como mínimo: incluso el bajo, el Cantus firmus que se llama, es evidentemente un canto preexistente. No cristaliza como tal por la ausencia del «mot», el diverso texto para las voces superiores, ya que de salida está pensado para que las voces inferiores sean interpretadas por instrumentos. Su estructura es la del villancico, tal cual lo praticará el Renacimiento español, con la diferencia de emplear texto latino.

Inperayritz de la *ciutat* ioyosa se presenta escrito con letra diferente para cada una de las dos voces, lo que no significa que hayan de ser interpretadas simultáneamente al modo del motete culto. Para que tenga sentido la canción, y más teniendo en cuenta que no va dirigido a un público culto, ha de cantarse una por una. El texto completo consta de siete coplas, número de gran simbolismo religioso, que al enumerar las virtudes de María indica perfección. La voz inferior está construida según el procedimiento llamado *diafonía:* sus notas discurren en dirección contraria u oblicua a las de la superior, excepto contadas ocasiones. Esto le priva de espontaneidad y frescura, a diferencia de la superior, y evidencia el lastre, la servidumbre del procedimiento, lo que la hace más apta para ser confiada a un instrumento. No estoy de acuerdo con Anglés cuando afirma la condición vocal de ambas líneas melódicas.

S*tella* splendens va encabezada en el manuscrito por la advertencia: «Sigue otra canción llena de dulzura dedicada a Nuestra Señora para bailar en corro» (ad trepudium rotundum, dice literalmente). Esta indicación, junto con la del número 6, los sets gotxs, «Balada a ball redon», nos pone sobre la pista de en qué forma eran danzadas estas canciones. Construida también con el sistema de la *diafonía,* que presu-

pone una voz generatriz y otra generada, no han sido dos voces compuestas simultáneamente, como dice Anglés, sino que la inferior procede casi mecánicamente de la superior. La forma, el esquema, es el de el *virolai*.

Daniel Vega

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

3

SEMINARIO DE ESTUDIOS DE MUSICA ANTIGUA

Miércoles, 26 de Noviembre de 1980. 19,30 horas

A principios del año 1870 vino a verme mi inolvidable amigo D. Gregorio Cruzada Villaamil, para anunciarme que había encontrado en la biblioteca del Real Palacio de Madrid un Códice todo lleno de música antigua española.

Este anuncio excitó vivamente mi curiosidad, como no podía menos de suceder, y acto continuo mi amigo y yo nos pusimos de acuerdo, para ir a examinar despacio tan peregrino Códice.

Fuimos en efecto: Cruzada se subió en una escalera de mano, porque el manuscrito estaba colocado en plúteo bastante alto, y desde aquella altura abrió el libro, y enseñándomelo, dijo: ¿Qué te parece? Al verlo yo desde el suelo, y sin haber podido aún darme cuenta exacta de lo que era, exclamé en un arranque de verdadera inspiración: «¡Ahí debe haber música de Juan del Encina!»

¡Cuál fue después mi asombro y el de mi amigo y de los oficiales de la biblioteca que estaban presentes, cuando al hojear el manuscrito hallamos en él los nombres, no sólo de Encina, sino de otros compositores españoles, cuyas obras musicales nos eran enteramente desconocidas!

«Cancionero Musical de los S.XVyXVL,» **transcrito y comentado por F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, .1890, p.5.**

Pero uno de los rasgos más característicos de la lírica peninsular a fines del siglo XV es sin duda el creciente favor del que gozaban entonces los géneros de forma fija, la *canción* y el *villancico. Los* términos, por otra parte, son nuevos, y sustituyen a la antigua palabra gallega *cantiga,* que aún empleaban los viejos poetas del Cancionero *de Baena. (...)*

Estos géneros de forma fija son los herederos de la antigua cantiga, y ello sobre todo porque son géneros musicales y subjetivos; por este motivo gozaban de las preferencias de los poetas más antiguos del Cancionero *de* Baena. Abandonados durante un tiempo por los poetas de la escuela de Imperial, vemos que vuelven a ser cultivados por todos los rimadores de fines del siglo XV, y añado que los italianizantes del siglo siguiente les seguirán siendo fieles durante mucho tiempo.

P. Le Gentil, La poésie lyrique espagnole *et* **portugaise à la** *fin du Moyen* **Age, Plihon, Rennes, 1949, p. 8-11. Citado en F. Rico,** *Historia y crítica de la Literatura española,* **v. I Alan Deyermond,** *Edad* **Media, Ed. Crítica, Barcelona 1979, p. 314.**

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

I

De cortesía

FRANCISCO MILLAN

Si no piensas remediar

VILCHES

Ya cantan los gallos

BADAJOZ

¡Oh desdichado de mí!

GABRIEL MENA

De la dulce mi enemiga

De danza

FRANCISCO DE LA TORRE

Alta

ANONIMO

Ora baila tú

De pastores

BERNALDINO DE BRIHUEGA

Domingo, fuese tu amiga

JACOBUS MILARTE

Gasajado vienes, Mingo

ANONIMO

Pastorcico, non te aduermas

PEDRO DE ESCOBAR

Ora, ¡sus!

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

II

De devoción

PEDRO DE ESCOBAR

¡O alto bien sin revés!

FRANCISCO DE LA TORRE

Adorárnoste, Señor

JUAN PONCE

¡Alegría, alegría!

De raíz vasca

JUAN DE ANCHIETA

Con amores, mi madre
Dos ánades, madre

ANONIMOS

Zutegón e zinguel
Jangu, Jauto

De escarnio

ALONSO

La tricotea

PEDRO FERNANDEZ

Cucú, cucú, cucucú

ANONIMO

Rodrigo Martínez

JUAN DE SANABRIA

¡Mayoral del hato, ahau!

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

Si no piensas remediar

Si no piensas remediar
mis males y mis fatigas,
¡ay, por Dios, no me lo digas!

Aunque tu grave prisión
tiene poder de matarme
no quieras sentenciarme
por doblar más mi pasión;
dilata mi perdigión
porque piedad consigas.
¡Ay, por Dios, no me lo digas!

El menos bien que me dieres
es la mayor gloria mía.
Mi plazer y alegría
tienen ser cuando tú quieres.
Si te enojan mis plazeres
y te alegran mis fatigas,
¡ay, por Dios, no me lo digas!

Ya cantan los gallos

— Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete;
canta que amanege.

— Que canten los gallos
¿yo, cómo me iría,
pues tengo en mis bragos
la que yo más quería?
Antes moriría
de que aquí me fuese,
aunque amanegiese.

— Dexa tal porfía,
mi dulce amador,
que viene el albor,
esclarege el día.
Pues el alegría
por poco fenege,
cata que amanege.

— ¿Qué mejor vitoria
dar me puede amor,
que el bien y la gloria
me llame al albor?
¡Dichoso amador
quien no se partiese,
aunque amanegiese!

— ¿Piensas, mi señor,
que só yo contenta?
¡Dios sabe el dolor
que se m'acregienta!
Pues la tal afrenta
a mí se m'ofrege,
vete, que amanege.

O desdichado de mí

¡O desdichado de mí,
que miré tu hermosura,
pues que no 'spero soltura
de la prisión que temí!

Lloran mis ojos mi vida,
pues ven tan cierta mi muerte;
lloran, pues que fue mi suerte
conoger a quien me olvida.
A mí mesmo aborregí
desque vi tu hermosura.
Jamás espero soltura
pues de grado me vengí.

De la dulge mi enemiga

De la dulge mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.

Mal que no puede sufrirse
imposible es que se encubra;
forgado será decirse
o que muerte lo descubra;
porque hiere mi enemiga
de un dolor que nunca quiere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.

Ora baila tú

— Ora baila tú.
— Mas baila tú.
— Ora baila tú.
— Mas tú, más tú
— Mas baila tú.
— Ora baila tú.

Ya casaba el colmenero,
casaba su fija.
— Mas baila tú.
— Mas tú, más tú.
— Mas baila tú.
— Ora baila tú.

Domingo fuese tu amiga

—Domingo, fuese tu amiga.
—¡Mia fe, ha!
—Mas ella se volverá.

—¿A dó fue?
—No lo sé.
Pienso que se fue al ganado.
—¿Al ganado,
mal pecado?
—Domingo, cierto se fue.
—¡Mia fe, ha!
—mas ella se volverá.

—¿Estás triste?
—Nunca viste
otro tan triste pastor,
que mi dolor
no es dolor
como otros que conociste.
—Muy linda amiga perdiste.
—¡Mia fe, ha!
—Mas ella se volverá.

Gasajado vienes, Mingo

— Gasajado vienes, Mingo
del ganado.
— Mi fe, y aún regasajado.

— Yo te juro a sant Testagio
que non puedo asmar yo
quién hoy, Mingo, te arribó
tal gasajo en chico 'spacio,
que aunque fueses de palacio
enamorado.

— ¡Soncas, fasta tentejuela;
Vengo, vengo recalcado
de plazeres del mercado
que se faze en l'aldihuela.
Topé con una moguela
que m'a dado
gran solaz y gasajado.

Pastorcico, non te aduermas

— Pastorcico, non te aduermas,
que mal se repastan las ovejas.

— Son muy malas de guardar,
tiénenme desatinado,
y yo, triste, de cansado
no las puedo repastar;
cuido que me han de matar,
o me mienten mis orejas.

— Porque estás adormegido,
zagal, hágote saber
que, si las dexas perder,
yo te cuento por perdido;
perderás más lo servido
si de mirallas t'alexas.

— No las quiero ya dexar,
ni consiento ni es razón,
que si pena el corazón,
descanso con las mirar.
Ya no me puedo apartar
de guardar estas ovejas

Ora, ¡sus!

—Ora, ¡sus!
— Pues que ansí es.
— ¡Ah, Toribio!
— ¿Qué quiés, Bras?
— Hartemos hasta no más
cuantes que eso muy bien es,
pues que es san Gorgomillaz.

— Pues esta noche tenemos,
procuremos el plazer
y cuidemos en comer
atanto que reventemos.
— Ora, pues.
— ¡Sus! ¿Qué hacéis?
— ¡Ah, Toribio!
— ¿Qué quiés, Bras?
— Hartemos hasta lo más,
cuantes que eso muy bien es,
pues que es san Gorgomillaz.

O alto bien sin revés

¡O alto bien sin revés
a quien siempre nos servimos!
La merced que te pedimos
te rogamos que nos des.

Adorárnoste, Señor

Adorárnoste, Señor,
Dios y hombre, Jesucristo,
sacramento modo visto,
universal Redentor.

Adorárnoste, vitoria
de la santa vera cruz,
y el cuerpo lleno de luz
que nos dexaste en memoria.
Criatura y criador,
Dios y hombre Jesucristo,
sacramento modo visto,
adorárnoste, Señor.

Alegría, alegría

¡Alegría, alegría
cual nunca fue ni se vio,
que Jesús resucitó
en este precioso día!

¡O alta Resurrección,
bienaventurada y santa!
Al pueblo malvado espanta,
de la fe confirmación.
Ya cumplió la profecía
que por su boca salió:
«Y resucitaré yo
dentro de tercero día.»

El rey que murió en la cruz
por el ajeno pecado,
sabed que es resucitado
y a las tinieblas dio luz.
Gócese la compañía
que el bocado condenó,
que Jesús resucitó
en este precioso día.

Con amores, mi madre

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí.

Así dormida soñaba
lo que el corazón velaba,
que el amor me consolaba
con más bien que me decí.

Adormicióme el favor
que amor me dio con amor;
dio descanso a mi dolor
la fe con que le serví.

Dos ánades, madre

Dos ánades, madre,
que van por aquí,
mal penan a mí.

Dos ánades, madre,
del cuerpo gentil
al campo de flores
iban a dormir.
Mal penan a mí.

Zutegón e zinguel

Zutegón
e zinguel deriquegón.

Por mi fe, señora mía,
que he perdido el alegría
en veros cada día,
que es razón.
E zinguel deriquegón.

Jangu Janto

Jangu Janto dego de Gargigorreta,
Jangu Janto dego de Gargigorra.
Arre chacorra gei deguegu
ganian dani levari
María Roche gerca mora
en cantar vigerraco,
es na ui en Artajona
por do Gurgurengoa,
por do pasa Ochoa,
candia jaroa
por do vero veroa
vero vero veroa.
Estangurria rico va.

La tricotea

La tricotea,
san Martín la vea.
Abres un poc
al agua y señalea.
La bota sembra tuleta
la señal de un chapiré.
Ge que te gus per mundo spesa.
La botilla plena,
dama, qui maina,
cerrali la vena.
Orli, gerii, trun, madama,

gerliger, cerrarli ben.
votr 'ami contxari ben.
Niqui, niquidón,
formagidón.
Yo soy monarchea
de grande nobrea.
Dama, por amor,
dama, bel se mea;
dama, por amor,
dama, yo la vea.

Cucú, cucú, cucucú

¡Cucú, cucú, cucucú!
Guarda no lo seas tú.

Compadre, guarte del cuerno
en verano y en invierno,
que aunque te parezca tierno,
duro le hallarás tú.

Compadre debes saber
que la más buena mujer
rabia siempre por hoder.
Harta bien la tuya tu.

Compadre, has de guardar
para nunca encornudar;
si tu mujer sale a mear,
sal junto con ella tú.

Rodrigo Martínez

Rodrigo Martínez
a los ánsares, ¡Ahe!,
pensando que eran vacas,
silbábalas. ¡He!

Rodrigo Martínez,
atán garrido,
los tus ansarinos
llévalos el río. ¡Ahe!
Pensando que eran vacas,
silbábalas. ¡He!

Rodrigo Martínez
a tan lozano,

los tus ansarinos
llévalos en vado. ¡Ahe!
Pensando que eran vacas
silbábales. ¡He!

Mayoral del hato, ahau

—¡Mayoral del hato, ahau!
—¡Hau! Ya duerme, ¿quién le llama?
—Dile que Pedro Guerau,
hijo del Abad de Alhama.

Malo está que en embligo
anoche le picó un gallo.
Yo no quiero despertallo;
dalde vozes vos, amigo.
—¡Hau, hau!
—¡Hau! Ya duerme...

—Despiértale ya esta noche,
di que traiga su perrica
y que vaya a cas de Coche,
que le alquile su gorrica
—No me plau. ¡Hau!
—¡Hau! Ya duerme...

—Echale fuego a los pies,
dale humo a las narices;
menester es que le des
unos polvos de lombrices.
¡Hau, hau!
—¡Hau! Ya duerme...

—Bebamos cada seis veces
del vino Madrigal
mientras duerme el mayoral,
iremos hechos franceses
¡Caldere dau, hau!
—¡Hau!, ya duerme...

—Echado sobre una atocha,
he dormido bien holgado,
juro a diez, y aun ensoñado
que hablaba a Mariocha.
—¡Hau, hau!
¡Charrau, hau hau, hau! ¡Qué dama!
Para que digas, almau,
que la soñaste en la cama.

NOTAS AL PROGRAMA

EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

En el prefacio de la edición de 1890 del «Cancionero Musical de los siglos XV y XVI» Francisco Asenjo Barbieri narraba su emoción al tener por primera vez en sus manos el hasta entonces desconocido manuscrito conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La historiografía musical recibió con sorpresa este descubrimiento que documentaba la existencia de una verdadera escuela musical española alrededor del año 1500. Pronto quedó arrumbada la teoría que abogaba por una dependencia demasiado estrecha de la música española respecto de la escuela polifónica franco-flamenca. Posiblemente, debido al típico efecto pendular, la reivindicación nacionalista fue demasiado lejos, al menos en lo que a aspectos musicales se refiere. Hoy, a casi un siglo de distancia del descubrimiento, debería ir llegando el momento de establecer conclusiones equilibradas, aunque quizá la escasez de estudios parciales todavía no lo haga posible.

La importancia del CMP (Cancionero Musical de Palacio) ha sido repetidas veces puesta de relieve, debido a múltiples razones: la riqueza y variedad de su contenido, el arcaísmo de origen de muchas de sus piezas, el interés histórico de otras, etc. Sin embargo, hay que constatar, no sin cierta tristeza, que, mientras los estudios literarios se han volcado una y otra vez sobre el repertorio del CMP, esclareciendo y ahondando en numerosos aspectos formales y conceptuales, la musicología ha tratado un tanto desdeñosamente el contenido musical del mismo. Cuando menos, se echan en falta estudios de conjunto sobre la personalidad de algunos autores suficientemente representados, sobre las técnicas compositivas empleadas por éstos, o sobre las vinculaciones de este acervo con la música litúrgica, popular, etc.

Pero no hay que olvidar que la finalidad de este Cancionero —como del resto de los cancioneros musicales, de la Colombina, de Segovia, etc.—, no es ser leído, sino cantado y que sólo a través de la música podemos entender globalmente su significado. Así, puede decirse que no se trata de una antología rigurosamente confeccionada al estilo de algunos cancioneros poéticos impresos, sino de una amplia y heterogénea colección de las piezas que más se ejecutaban en los ambientes cortesanos del primer Renacimiento. Incluso, y tras comprobar el paso sucesivo de

hasta ocho diversas manos en la copia del manuscrito, el CMP se nos aparece como la crónica viva de los avatares por los que pasó la Capilla de Música del Rey Fernando el Católico hasta su extinción a la muerte de éste. Romeu Figueras aventura razonadamente las fechas de copia entre los años 1505 y 1520, aunque ello supone, por otra parte, que algunas obras, sobre todo las copiadas en primer lugar, fueron compuestas en el siglo anterior. En total, el CMP coleccionaba hasta 548 piezas, de las que en la actualidad sólo se conservan 458, debido a la pérdida de algunos cuadernillos.

AUTORES

Frente a la variedad y riqueza del CMP considerado globalmente y la abundancia de composiciones anónimas, palidece la personalidad concreta de cada uno de los autores representados en el mismo. El núcleo más importante de éstos lo constituyen maestros de capilla y cantores de las catedrales de Toledo, Sevilla, etc., y de la propia Corte: Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Francisco de la Torre, Juan de Anchieta, Alonso DAlba, etc.

He aquí unos breves datos biográficos de los más importantes:

> **Francisco Millán: Con veintitrés composiciones es *el autor* mefor representado en eí *CMP* después de Juan *del* Encina. Sólo sabemos *de él que* por los años 1501-1502 era *capellán cantor de la capilla* de la Reina Isabel. Su *obra musical es* casi tan variada como la del salmantino y abarca *desde Romances* históricos y novelescos hasta Villancicos *jocosos* puestos en *boca* de borrachos, *incluyendo* canciones amorosas *de* exquisita *factura. Su* estilo *tiene* todos los rasgos *del de* un autor de moda y *hay que* reconocer *que algunas de* sus obras consiguieron cierta notoriedad, siendo *citadas* por autores *como Gil Vicente.* Gabriel Mena: A decir verdad en *el* CMP se consigna en diecinueve piezas *el* nombre de «Gabriel», a secas. *Barbieri lo* identificó perspicazmente *con* «Gabriel *el músico» que aparece en el* Cancionero General de 1511 y en otras fuentes literarias, y que quizá no sea otra que *Gabriel Mena, famoso* criado *del* Almirante *don* Fadrique Enriquez, *cuyo* ingenio y facilidad para la *poesía se* hicieron proverbiales en su época. H. Anglés apunta la opinión *de que se* trata *de* Gabriel *de* Texerana. cantor de la capilla de Fernando *el Católico,* documentado el año *1500.* Seguramente se trata de la misma persona. Notemos que *el villancico «De la* dulce mi enemiga» —cuya popularidad *debió* ser grande a juzgar *por las* numerosas veces que aparece *citado desde j*orge de Moníemayor a *Cervantes*— es *fiel adaptación de un poema de* Serafino *dell'Aquila (m.* 1500*). que* dice:**

«Dala dolee mia nimica
nasce un dol che esser non vuole,
e per piú tormento volé
che si senta e non si dica».

El ritmo de esta pieza es idéntico al de una danza que en aquella época era muy popular y que se llamaba «Villano».

Francisco de la Torre: Cantor de la capilla de Fernando el Católico en 1483, maestro de capilla de la catedral de Sevilla de 1503 a 1505, su obra se halla dispersa en varios archivos eclesiásticos y en los Cancioneros Musicales de Palacio y de la Biblioteca Colombina. Su estilo se muestra generalmente arcaico y no parece sumarse a la moda más «ligera» representada por Encina y su generación. Sin embargo, obras como la «Alta» lo atestiguan como compositor de notable talento.

Pedro de Escobar: Fue maestro de capilla de la catedral de Sevilla desde 1507 a 1514, ano de su muerte. Entre el CMP (18 ítems) y diversos manuscritos musicales en Sevilla, Tarazona, Barcelona. Coimbra, etc., se conservan medio centenar de obras de un «Escobar» que. casi sin duda, es el mismo en todos los casos. Resulta así uno de los compositores mejor conocidos de la época de los Reyes Católicos, pues su obra comprende Misas, Motetes. Salmos, Romances y Villancicos. En estos últimos gusta de los diálogos entre pastores, muy similares a los de Encina y siempre llenos de viveza y ritmo animado.

Juan de Anchieta: Se supone que nació en Urrestilla. junto a Azpeitia, en 1462. Ocupó los cargos de cantor de la capilla de la Reina Isabel, maestro de capilla del infante don Juan, canónigo de Granada, abad de Arbós, rector de San Sebastián de Soreasu y, por último, párroco de Azpeitia hasta su muerte. Además fue nombrado cantor y capellán de la reina doña Juana y del rey Fernando el Católico, aunque se le dispensó de residir en Tordesillas y en la corte debido a sus achaques. Es probable que en sus años jóvenes estuviera un tiempo en los Países Bajos, tal es su conocimiento de las técnicas compositivas flamencas, aunque otros opinan que recibió su formación musical en Salamanca. Son características de su estilo el empleo de unos conceptos armónicos sorprendentemente «modernos» y el dramatismo que consigue sobre todo en los Motetes, gracias a una adecuación perfecta entre el texto y la música. Desgraciadamente, no se nos ha conservado su obra más famosa: la Misa sobre la canción popular «Ea, judíos, a enfardelar, que mandan los reyes que paséis la mar», canción que, según asegura el teórico Francisco de Salinas, cantaba el pueblo a propósito de la expulsión de los judíos.

Del resto de los compositores que figuran en el programa de este concierto, Vilches, Badajoz, Bernaldino de Brihuega, Jacobus Milarte (quizá extranjero), Juan Ponce, Alonso, Pedro Fernández (¿de Castilleja?) y Juan de Sanabria, apenas se conocen datos personales que los sitúen con propiedad y una pocas obras que los representan en el CMP. Todos ellos debieron guardar alguna relación con la capilla real, o, mejor dicho, las capillas reales, porque ambos monarcas, mientras vivieron, conservaron cada cual su capilla.

LA CAPILLA REAL

Por la documentación subsistente sabemos que la reina Isabel tenía a su servicio una capilla de música formada por dieciséis o veinte cantores y uno o dos organistas, a los que se añadían de veinte a veinticinco «mogos de capilla». El rey Fernando, por su parte, contaba con una capilla compuesta por doce cantores en 1476 y catorce en 1491, aparte de los ministriles «altos», es decir, trompetas y tambores, encargados de la música oficial y militar.

Parecer ser que en 1505, .un año después de la muerte de la reina, Fernando acogió en su capilla a los más valiosos elementos de la castellana. En este momento sitúa Roméu Figueras el comienzo de la copia del CMP. Hasta la muerte del rey en 1516 esta capilla, formada por cuarenta individuos, sin contar los niños cantores, conoció una vida pujante, que se truncaría por el motivo indicado. Después sólo algunos músicos logran conservar la tradición creada refugiándose en la capilla que la reina Juana mantiene en Tordesillas. La llegada de Carlos V y su capilla flamenca —y sobre todos los gustos del emperador, educado en Flandes y muy aficionado a aquella música— acentúan este proceso de decadencia, si bien es cierto que los ejecutantes fernandinos de música instrumental siguieron figurando en la nómina de la corte real.

La función principal de la capilla real era el canto durante las celebraciones litúrgicas, pero es lógico que también tuvieran un papel en los momentos de esparcimiento, aunque las crónicas de la época son en extremo parcas a este respecto. El hecho de que casi todos los villancicos con que finalizan las «Eglogas» de Juan del Encina estén copiados en el CMP, nos indica otra función concreta de los músicos de la capilla, o al menos de algunos de ellos. El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo nos cuenta en su «Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan»:

«Era el príncipe don Johan, mi señor, naturalmente inclinado a la música e entendíala muy bien, aunque su voz

no era tal, como él era porfiado en cantar; e para eso, en las siestas, en especial en verano iban a palacio Johanes de Anchieta, su maestro de capilla, e cuatro o cinco muchachos, mogos de capilla de lindas voces, de los cuales era uno Corral, lindo tiple, y el príncipe cantaba con ellos dos horas, o lo que le placía, e les hacía tenor, e era bien diestro en el arte.»

«En su cámara había un claviórgano e órganos e clavecímbanos e clavicordio e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas; e en todos esos instrumentos sabía poner las manos. »

Quiere esto decir que en la vida de la corte había momentos, siestas veraniegas, veladas invernales, victorias, natalicios, etc., en los que este cancionero cumplía su función.

LO POPULAR Y LO CULTO

Aunque la mayor parte de los autores compilados en el CMP desarrollaban como actividad principal la composición y ejecución de música para la liturgia, apenas encontramos semejanzas notables estilísticas o formales entre ambas facetas de su actividad. Incluso las obras religiosas en lengua vulgar, insertas en nuestro cancionero bajo el epígrafe «Villancicos omnium Sanctorum», están formalmente muy alejadas de las Misas y Motetes que encontramos en otras fuentes. Las escasas veces que el canto gregoriano se hace patente es debido a intenciones paródicas, sobre todo del Oficio de Difuntos.

Mucho más importante es la influencia ejercida por la música y la poesía populares. El Renacimiento redescubre e integra en un nivel culto formas poéticas, musicales y seguramente coreográficas, que en la cultura de las clases populares se habían ido fraguando durante toda la Edad Media, mientras la cultura oficial creaba alrededor del «Amor Cortés» y sus ritos un alambicado complejo cultural. Para Américo Castro, «el Renacimiento rinde culto a lo popular, como objeto de reflexión, pero lo desdeña como sujeto operante; el Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de la cultura, instrumentos no populares». Esto supone una contracción que da como resultado distintos niveles de asimilación de lo popular por lo culto. Así, aunque un villancico esté plagado de pastores, vocablos vulgares, referencias a objetos cotidianos, etc., todo ello no es sino una cáscara, bajo la cual se conservan casi intactos los conceptos de la «cortesía». Son las obras «pastoriles».

Por el contrario, algunas piezas dan la impresión de haber sido construidas a partir de canciones populares, sin más tratamiento que el de revestirlas con un ropaje polifónico según las prácticas de la época. Por ejemplo: el «Tenor» de «*Ya cantan los* gallos» o el «Tiple» de «*Con* amores, mi madre». Ciertamente no es el caso más frecuente, pero ¿no creeríamos poder reconstruir las obras folklóricas que dieron origen a estas piezas sin más datos que los suministrados en el CMP?

Una asunción tan literal de los elementos folklóricos es la que posibilita la aparición de ritmos tan poco usados en el repertorio coetáneo, como los quinarios: «Con amores, mi madre» y «Dos *ánades, madre*», del vasco Juan de Anchieta, cuyo origen en este caso no parece trivial.

VILLANCICOS, CANCIONES Y ROMANCES

En el aspecto formal son tres las estructuras bajo las que pueden clasificarse la casi totalidad de las obras del CMP: *canción, villancico y* romance (aparte de algunas de filiación extranjera, sobre todo italiana). Los *romances,* como es obvio, constan simplemente de cuatro frases musicales, que se repiten según las necesidades del verso. La *canción y el villancico* son formas musicalmente tripartitas según el esquema A-R-A, muy practicado en la Edad Media y conocido como «Virelay». Difieren, sin embargo, entre sí sobre todo por la intención que las motiva. La canción persigue altos empeños de obra importante. Canta desdichas sublimes, íntimas tragedias que a nuestros ojos resultan frecuentemente pedantes. No siempre es así, ciertamente, sino que a veces una canción sincera y bien construida consigue efectos de indudable patetismo, por ejemplo, «¡O desdichado de mí!».

El *villancico* resulta, por lo general, una pieza de menores pretensiones, que adquiere sus cualidades más estimables cuando combina la gracia en el texto y en la música. No quiere decir esto que el *Villancico* sea cauce solamente para expresar sentimientos de una clase, como resulta evidente al contemplar el programa de este concierto, formado en su mayor parte por villancicos.

Fuera de estas formas, cabe señalar aquí la «Alta», de Francisco de la Torre, pieza singular en el CMP. A través de ella podemos atisbar un estilo de interpretación que pocas veces se escribía porque era improvisado. Sobre la melodía, muy conocida en su tiempo, del «Tenor del Re di Spagna» confiada a un instrumento, otro realiza una improvisación en notas muy ligeras, siguiendo un ritmo de

danza. Es la única obra ciertamente escrita para instrumentos en el CMP, pero no la única danza, porque muchos de estos *villancicos* solían ser danzados.

Aunque sólo la «Alta» tiene la apariencia de ser una pieza instrumental, en muchos otros casos se evidencia que no todas las voces son cantadas y que su ejecución requiere el concurso de voces e instrumentos. Aunque las nóminas silencian, por lo general, el carácter de instrumentistas de algunos elementos de las capillas, la utilización de instrumentos se desprende de testimonios como el reseñado más arriba de Fernández de Oviedo. De gran valor es en este sentido el inventario que la reina isabel mandó hacer de los objetos guardados en el alcázar de Segovia en noviembre de 1503, un año antes de su muerte. A pesar de ser sobradamente conocido, no está de más recordarlo en esta ocasión en lo que a instrumentos musicales se refiere:

«Un ducemel para tañer, metido en una caja de madera.
Una harpa de madera barnizada de amarillo, el vientre e lo otro fecho de magonería muy labrado con unas imágenes de bulto metidas en unos encasamientos e las clavijas son de hueso blanco e con unas armas de castillos e leones.
Tres chirimías e una flauta de boj con unas guarniciones de latón en una caja de cuero metidas.
Un laúd de costillas grandes sin cuerdas, de cinco órdenes.
Otro laúd de costillas con un lazo labrado de magonería barnizada de amarillo.
Otro laúd viejo con unas ataraceas en una caja de cuero.
Dos vigüelas de arco viejas fechas pedagos.
Otro laúd de costillas grande con un lazo blanco.
Otro laúd de costillas, tiene las espaldas e el cuero negros.
Dos clavicímbanos viejos,
Un laúd por las espaldas negro, de costillas, de unas clavijas de hueso blanco e el cuello labrado de ataraceas, metido en una caja de madera.
Unos órganos de hoja de Flandes, viejos, con sus fuelles.
Una flauta de boj con su guarnición de latón.
Una flauta de boj.»

De las varias conclusiones que una descripción semejante nos apunta podemos destacar la de que nos indica las sonoridades más habituales en la práctica musical de la época: instrumentos de pulso (sobre todo el laúd, pero también arpa, clave y dulcemel), de arco ((vihuela de arco, antecedente de la viola «da gamba»), flautas (aisladas o incluidas en un órgano portátil) y chirimías (nombre genérico para instrumentos de caña).

Por lo demás, no es necesario comentar cada una de las

breves piezas que componen este concierto, cuya sencillez facilita su comprensión. El texto de algunas («Zutegón e zinguel», «Jangu, Janto» y «La Tricotea») nos ha llegado en unas condiciones que incluso para los entendidos las hace inextricables. En otras se deriva una cierta complejidad de la terminología del «amor cortés» o de que la canción gira alrededor de una metáfora que ha perdido su validez con el paso del tiempo. Así, mientras no hay que ser muy perspicaz para darse cuenta de que detrás del villancico de Juan de Sanabria se esconde una crítica del poder real —crítica harto inusual en un cancionero que sí contiene, como es natural, abundantes piezas laudatorias— quizá se haga necesario advertir que el villancico de Pedro Fernández se basa en la creencia popular de que, cuando canta el cuco, en realidad moteja de «cornudo» al que lo escucha. Es curioso observar que Pedro Fernández trascribe el canto del cuco por medio de una tercera menor, mientras Juan del Encina en otra versión del mismo tema lo hace con una tercera mayor, que es mucho menos frecuente en la larga tradición de los cuclillos en las obras musicales.

Sin duda, una selección tan exigua de un repertorio tan amplio deja sin presentar aspectos importantes del CMP, pero, a pesar de eso, se trasluce bastante bien (desde luego mejor que a través de muchos documentos) el estilo de vida y los gustos de las gentes de aquellas épocas y —lo que resulta harto curioso— se comprueba cómo unas pequeñas obrillas escritas para divertir a un público de hace quinientos años hoy día aún pueden cumplir su función.

JUAN JOSE REY MARCOS

CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

4

PRO MVSICA ANTIQVA
Director
MIGUEL ANGEL TALLANTE

Miércoles, 3 de Diciembre de 1980. 19,30 horas

Aunque no fuera más que por estas sesenta y ocho composiciones, sería interesantísimo el hallazgo de nuestro Cancionero.

Juan del Encina, tan conocido como poeta y fundador de nuestro teatro, era hasta hoy enteramente desconocido por sus obras de compositor, no obstante las noticias vagas que se tenían sobre el particular, pues no se había descubierto aún documento alguno en el cual se diera razón positiva de los talentos y de los empleos musicales que sus biógrafos le atribuyen.

Hoy ya vemos que, en efecto, era músico de mucha importancia para su tiempo; pero todavía no podemos llenar los grandes vacíos que se notan en las biografías que de él se han escrito, hechas todas por referencia y sin los fundamentos documentales que la moderna crítica reclama.

(Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI, transcrito y comentado por F. Asenjo Barbieri, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1;8;90, pag. 26.)

Pero ¿cómo es en realidad este nuevo personaje? ¿Cuáles son sus características más sobresalientes? Todo buen pastor toca el caramillo, danza la difícil «gapateta» y canta villancicos. Las fiestas de las aldeas y las privadas, a las que se hace referencia a cada paso en estos diálogos, proporcionaban el desarrollo de tales habilidades. Todos los pastores cantan en las églogas. Los villancicos del nacimiento vienen avalados por una poderosa tradición popular y sólo a medias pueden ayudar a caracterizar el tipo. Otros villancicos cantados al final de la pieza obedecen a convenciones del quehacer dramático de este período; generalmente son epílogos, resúmenes y hasta moralejas de lo tratado en la obrita. En la égloga VI de Encina, los pastores terminan su actuación con uno que es un canto a la gula. Los pastores de la égloga VIII, égloga amatoria por excelencia, después de convertidos en palaciegos, al final de la pieza cantan un «.linda sonada»; lo que entonan es el bello villancico «Ninguno cierre las puertas / si Amor viniere a llamar, / que no lo ha de aprovechar», muy a tono con el argumento que termina. (...) El rudo pastor de la Comedia, de Lucas Fernández, enamorado de la doncella trata de conquistarla ofreciéndole dones, y nos faltan sus *mili ñotas* entre los madroños, las nueces y las manzanas. (...)

(H López Morales. Tradición y creación *en los* orígenes *del teatro castellano.* Ed. Alcalá, Madrid 1968, p. 143-150.
Citado en F. Rico, *Historia y crítica de la* Literatura española, v. I Alan Deyermond. Edad Media. Ed. Crítica, Barcelona 1979 p. 478-479)

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

JUAN DE LA ENCINA
SU *OBRA MUSICAL*

I

Hermitaño quiero ser
No quiero tener querer *
Ya no quiero tener fe
Vuestros amores é, señora

Nuevas te trayo, carillo
Pues ya nunca nos veis
Tan buen ganadico
Una-sañosa porfía

Soy contento, vos servida
Pues que jamás olvidaros
Pelayo, ten buen esfuergo
Cucú,cucú,cucucú

* Música atribuida a Encina

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

JUAN DE LA ENCINA
SU OBRA MUSICAL

Dacá, baylemos, carillo
Yo me estava roposando
Los sospiros no sosiegan
Quédate, carillo, adiós

Pedro, bien te quiero
Pues no te duele mi muerte
Ya no quiero ser vaquero
Más vale trocar

El que tal Señora tiene
No tienen vado mis males
Antonilla es desposada
Fata la parte

- **Las transcripciones a la actual notación musical de las obras contenidas en este programa se deben a los siguientes musicólogos: Higinio ANGLES, Carolyn R. LEE y Clemente TERNI.**
- **Estudio, revisión de textos y asesoramiento fonético: M.ª Josefa CANELLADA.**
- **Versiones y adaptaciones instrumentales: Miguel Angel TALLANTE.**

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Hermitaño quiero ser

Hermitaño quiero ser
por ver,
hermitaño quiero ser.

Por provar nueva manera
mudar quiero mi vestir,
porque en el traje de fuera
desconogan mi bivir.
No mudaré mi querer:
por ver,
hermitaño quiero ser.

Serán mis hábitos tales
que digan con mi dolor:
será el paño de mis males,
será de fe la color,
y el cordón de padecer:
por ver,
hermitaño quiero ser.

Crecerán mis barvas tanto
cuanto creciere mi pena.
Pediré con triste llanto
"Dad para la Madalena",
si me quisieren valer;
por ser,
hermitaño quiero ser.

No quiero tener querer

No quiero tener querer
ni quiero querido ser.

Pues amor tan mal me trata
no quiero su galardón,
que con mil muertes me mata
por le tener afición.
Y no me puedo valer
con el mucho padecer.

No fue menos su crueza
que mis pérdidas y daños;
si fue grande mi firmeza,

muy mayores sus engaños.
Pues no me quiere querer,
ya no quiero suyo ser.

Ya no quiero tener fe

Ya no quiero tener fe,
Señora, si no con vos
pues que sois Madre de Dios.

Vos sois hija, sois madre
de Aquél mesmo que os crió.
El es vuestro hijo y padre
y por madre a vos nos dio.
A todos nos redimió
en querer nacer de vos,
bendita Madre de Dios.

Sois Madre de Dios y mía,
sois el fin de mi esperanga,
sois mi plazer y alegría,
sois mi buenaventuranga.
Mi remedio no se alcanga
por otra si no qor vos,
Virgen y Madre de Dios.

Vuestros amores é **señora**

Vuestros amores é señora,
vuestros amores he.

Desd'el día que miraron
mis ojos vuestra presencia,
de tal forma se mudaron
que no consienten ausencia.
Vuestros amores he.

Tengo siempre el pensamiento
en servir y contentaros,
que vuestro merecimiento
jamás me dexa slvidaros.
Vuestros amores he.

Es vuestra gentil figura
tan perfeta y acabada,
que con gracia y hermosura
tenéis mi vida robada.
Vuestros amores he.

Y pues quiso mi ventura
que de vos fuese cativo,
dadme vida sin tristura
pues por vos muriendo bivo.
Vuestros amores he.

Nuevas te trayo, carillo

—Nuevas te trayo, carillo,
de tu mal.
—Dímelas ora, Pascual.

—Sábete que Bartolilla
la hija de Mari Mingo
se desposó di domingo
con un garçon de la villa.
He gran cordojo y manzilla
de tu mal
porque eres muy buen zagal.

—Di si burlas o departes
o si lo dizes de vero,
porque en mal tan lastimero
no es razón que tú me enartes.
Yo hablé con ella el martes
so el portal,
mas nunca me dixo tal.

—Yo te juro a san Rodrigo
que no te burlo ni miento,
porque a su esposamiento
me llamaron por testigo.
Créeme lo que te digo,
que este mal
te será muy desigual.

—¡Pese a diez con el cariño
que yo con ella tenía,
porque con su galanía
me ha burlado como a ñuño!
Tal descuetro y desaliño,
por mi mal,

me será más que mortal.

Tan buen ganadico

Tan buen ganadico,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.

Ganado d'altura,
y más de tal casta,
muy presto se gasta
en mala pastura.
Y en buena verdura,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.

Ansí que yo quiero
guardar mi ganado
por todo este prado
de muy buen apero.
Con este tempero,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.

Pastor de buen grado
yo siempre sería,
pues tanta alegría
me da este ganado,
que tengo cuidado
de nunca dexalle,
mas siempre guardalle.

Una sañosa porfía

Una sañosa porfía
sin ventura va pujando.
Ya nunca temé alegría
ya mi mal se va ordenando.
Ya fortuna disponía
quitar mi próspero mando,
qu'el bravo león d'España
mal me viene amenazando.
Córreme la morería,
los campos viene talando;
mis compañas y caudillos
viene venciendo y matando.

Soy contento, vos servida

Soy contento, vos servida
ser penado de tal suerte,
que por vos quiero la muerte
más que no sin vos la vida.

Quiero más por vos tristura,
siendo vuestro sin mudanga,

que plazer sin esperanza
de enamorada ventura.
No tengáis la fe perdida
pues la tengo yo tan fuerte,
que por vos quiero la muerte
más que no sin vos la vida.

Pues que jamás olvidaros

Pues que jamás olvidaros
no puede mi coragón,
si me falta galardón,
¡ay qué mal hize en miraros!

Será tal vista cobrar
gran dolor y gran tristura.
Será tal vista penar,
si me fallece ventura.
Mas si vos, por bien amaros,
queréis darme galardón,
no dirá mi coragón:
¡Ay qué mal hize en miraros!

Pelayo, ten buen eslaergo

—Pelayo, ten buen esfuergo,
no tengas huzia perdida,
que tu mal habrá guarida.

Pon esfuergo a tu tristura,
no huigas del gasajado,
qu'el esfuergo denodado
quebranta mala ventura.
Por tu remedio procura,
no tengas huzias perdida,
que tu mal habrá guarida.

—Derreniego d'esperanga
que al mejor tiempo se seca,
y de mal que no se trueca
con el tiempo **y** su mudanga.
Toda buena confianga
tengo del todo perdida,
que descrucio de la vida.

Cucú, cucú, cocucú

¡Cucú, CUCÚ, CUCUCÚj
Guarda no lo seas tú.

Compadre, debes saber
que la más buena mujer
rabia siempre por hoder.
Harta bien la tuya tú.

Compadre, has de guardar
para nunca encornudar;
si tu mujer sale a mear
sal junto con ella tú.

Dacá, baylemos, carillo

—Dacá, baylemos, carillo
al son de tú caramillo.

Ora que te vaga espacio,
salta, salta sin falseta,
aburre la gapateta
y nombra tu gerenacio,
que semejes del palacio
aunque seas pastorcillo.

—Alamiefé, no te ahuzio
ni quiero tu plagentorio
que estoy cargado de llorio
y en otros cuidos descruzio.
Otea mi despeluzio:
soncas, que estoy amarillo

—Dusna, dusna el gamarrón,
sal acá, pese a San Junco,
riedro vaya el despelunco,
ponte en el corro en jubón.
¡Mira qué agudillo son
para salto con gritillo!

Yo me estava reposando

Yo me estava reposando,
durmiendo como solía.
Recordé, triste, llorando
con gran pena que sentía.

Mi passión eran tan fuerte
que de mí yo no sabía.
Comigo estava la Muerte
por tenerme compañía.

Servía yo una señora
que más que a mí la quería,
y ella fue la causadora
de mi mal sin mejoría.

Los sospiros no sosiegan

Los sospiros no sosiegan
que os envío,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

No sosiegan ni descansan
hasta veros,
y con veros luego amansan
en teneros,
y mis tristes ojos ciegan
hechos ríos,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

Sin vuestra vista no puedo
tener vida,
y en veros ponéisme miedo
sin medida,
y mis sentidos me niegan
do los guío,
hasta que a veros llegan,
amor mío.

Quédate, carillo, adiós

—Quédate, carillo, adiós.
—¿Dó quieres, Juan, aballar?
—A Estremo quiero pasar.

—Quédate adiós, compañero,
ya me despido de ti:
no digas que me partí

sin saludarte primero.
Sábete que ya no quiero
por esta sierra morar.
A Estremo quiero pasar.

—¿A Estremo, Juan, quieres irte?
Llega, llega acá, aborrido.
Sabes cuánto te he querido,
¿y quieres de mí partirte?
Sin más ni más despedirte,
¿así me quieres dexar?
—A Estremo quiero pasar.

Tarde o nunca bolveré.
Quédate con Dios, amigo.
Harto bien llevo comigo
en llevar estos que sé.
Abrágame, por tu fe,
y adiós te manda quedar.
A Estremo quiero pasar.

Pedro, bien te quiero

—Pedro, bien te quiero
maguera vaquero.

Has tan bien bailado,
corrido y luchado,
que me has namorado
y de amores muero.

—A la fe, nuestr'ama,
ya suena mi fama,
y aun pues en la cama
soy muy más artero.

—No sé qué te diga.
Tu amor me fatiga:
tenme por amiga,
sé mi compañero.

—Soy en todo presto,
mañoso y dispuesto,
y en ver vuestro gesto
mucho más me esmero.

—Quiero que me quieras
pues por mí te esmeras;

tengamos de veras
amor verdadero.

Nuestr'ama, señora,
yo nací en buen ora.
Ya soy desde agora
vuestro por entero.

Ya no quiero ser vaquero

Ya no quiero ser vaquero
ni pastor,
ni quiero tener amor.

Bien pensé yo que nuestr'ama
me acudiera con buen pago,
mas cuanto yo más la halago
más ella se me encarama.
Pues me acossa de su cama
sin favor,
no quiero tener amor.

Entré con ella a soldada
porque me mostró cariño,
mas por más que yo le aliño
no me quiere pagar nada.
Pues es tan enterriada
sin sabor,
no quiero tener amor.

Hele guardado el ganado
con un tiempo muy fortuno,
y aun, ¡ahotas!, que ninguno
lo tenga tan careado.
Y pues que me da mal grado
por pastor,

no quiero tener amor.

Más vale trocar

Más vale trocar
plazer por dolores
que estar sin amores.

Donde es gradecido
es dulce el morir:
bivir en olvido,
aquél no es bivir.

Mejor es sufrir
passión y dolores
que estar sin amores.

Es vida perdida
bivir sin amar,
y más es que vida
saberla emplear.
Mejor es penar
sufriendo dolores
que estar sin amores.

Amor que no pena
no pida plazer
pues ya le condena
su poco querer.
Mejor es perder
plazer por dolores
que estar sin amores.

El que tal Señora tiene

El que tal Señora tiene
como vos por abogada,
no le puede faltar nada.

Que por pequeños servicios
dais mercedes sin medida,
dais inmensos beneficios,
remediando nuestra vida.
A quien vos tiene servida,
como vos por abogada,
no le puede faltar nada.

No tienen vado mis males

No tienen vado mis males.
¿Qué haré?
que pasar no los podré.

Crece tanto la tormenta
de mis tristes pensamientos
que con sobra de tormentos
mayor mal se m'acrecienta.
No hay quien tantos males sienta.
¿Qué haré?
que pasar no los podré.

Van tan altos mis amores
que ningún remedio veo.
No s'atreve mi deseo
a pasar tales dolores.
Yo, cercado de temores,
¿qué haré?
que pasar no los podré.

Antonilla es desposada

—Antonilla es desposada:
hágotelo, Juan, saber.
—¡Jur'a diez, no puede ser¡

—'No seas tan rebelado,
que yo la vi desposar,
y mucho de su cantar
vi el lugar regozijado.
Y a Toribio, el desposado,
vi atestado de plazer.
—¡Jur'a diez, no puede ser¡

—A los grandes brinquejones
que davan en el portal,
nos encontramos yo y Pascual
por medio de los gargones.
Comimos picatostones
y diéronnos a bever.
—¡Jur'a diez, no puede ser¡

Fata la parte

Fata la parte
tutt'ogni cal,
qu'es morta la muller
de micer Cotal.

Porque l'hai trovato
con un españolo
en su casa solo,
luego l'hay magato.
Lui se l'ha escapato
por forsa y por arte.

Restava dicendo,
porque l'hovo visto,
¡O válasme Cristo!,

el dedo mordiendo,
gridando y piangendo:
—¡Españoleta, guarte!

¡Guarda si te pillo,
don españoleto!
Supra del mi leto
te farò un martillo,
tal que en escrevillo
piangeran le carte.

NOTAS AL PROGRAMA

JUAN DE LA ENCINA *

Para los músicos (o, al menos, para los que, en mi opinión, merecen el honor de así llamarse), la figura de Juan de la Encina es algo familiar, del gremio, un antiguo colega; la gente de teatro, por su parte, considera a Encina, y con razón más que sobrada, como uno de los suyos; para los poetas, finalmente, el salmantino es un reconocido maestro en el arte de componer versos. Y lo curioso es que, en efecto, la personalidad de Juan de la Encina se corresponde sin dificultad con tan varias y dispares atribuciones.

Mas si en todas esas facetas es unánimemente apreciado, resulta muy desalentador comprobar cómo suele valorarse su figura de manera unidimensional, según sea el punto de vista en que uno se instale, y así resulta un Encina músico desconocido para los hombres de letras, como lo es el Encina poeta y dramaturgo para los músicos. En la actualidad puede que esto empiece a cambiar, pues hoy los historiadores de la literatura y los de la música pueden contar ya con suficientes elementos de juicio para abordar enteramente la figura de Juan de la Encina sin la sistemática amputación de una u otra vertientes de su obra, múltiple, rica y compleja, como lo era también la personalidad del propio autor.

Nació Juan de la Encina en Salamanca, en 1468, en cuya Universidad estudió hasta el grado de Bachiller en leyes y donde, probablemente, tuvo por maestro a Antonio de Nebrija. Aunque la moderna historiografía, siguiendo a Américo Castro, especula con la posibilidad de que procediese de familia de judíos conversos, nada sabemos, a ciencia cierta, de sus antecesores, salvo que su padre era oficial zapatero de dicha ciudad. Llamábase Juan de Fermoselle, y ese apellido usó Encina en su juventud, adoptando más tarde el que acaso fuera de la madre o de su lugar natal, y con el que fue conocido desde entonces.

(*] Con el mayor respeto para quienes prefieren la denominación arcaizante y paleográfica, y, aunque la palabra encina era masculina en el siglo XV, opto por actualizar el género y la grafía por obvias razones de simplificación y claridad. Nadie, dotado del más elemental sentido del ridiculo, osaría hoy escribir Cerbantes o Quebedo amparándose en la forma en que dichos apellidos se escribían en su época, incluso por las propias personas. Apliqúese otro tanto a Antonio de Cabe pon o Esteuan *Daga.*

En el señalado año de 1492, entró al servicio del segundo duque de Alba, don Fadrique Alvarez de Toledo, permaneciendo en la corte de Alba de Tormes durante siete años, período éste extraordinariamente fecundo en su producción poética, dramática y, especialmente, musical, ya que durante este tiempo compuso la mayor parte, prácticamente la totalidad, de su obra conocida.

Amparado por su amo/mecenas, pretendió en 1498 una vacante de cantor en la catedral salmantina; sin embargo, fuera por la dura oposición de sus contrincantes, por las inevitables intrigas o porque el apoyo del duque resultase menor de lo que Encina esperaba, lo cierto es que la plaza en cuestión fue otorgada a Lúeas Fernández.

No encajó Encina ese revés, pues en la obtención de dicho cargo había cifrado todas sus esperanzas y, a buen seguro, también había hecho valer todas sus influencias y toda su habilidad, sobradamente aprendida y ejercitada en los años de cabildeo cortesano. Su hondo desengaño, la estrechez del medio y su contrariado afán le empujan a una decisión que marcará el curso de su vida, y a finales de 1499 abandona el servicio de la casa de Alba y parte hacia Roma.

Al parecer, bien pronto supo seducir al Papa Alejandro VI, pues apenas llegado a la Ciudad Eterna obtiene una bula de éste que le otorga determinados beneficios en Salamanca y, acaso buscando un desquite de su antiguo rival, consigue en 1502, y pese a las protestas del Cabildo, la ración que cuatro años antes le disputara con éxito Lúeas Fernández. La fortuna de Encina en Roma se afianza con el sucesor del Papa Alejandro, Julio II, quien le concede el cargo de arcediano de la catedral de Málaga, aun cuando no estaba ordenado «in sacris», tornando a esa ciudad en 1510.

Desde entonces, va y viene con gran frecuencia, pero centrando su actividad en aquella Roma, donde, alentada por los propios Pontífices y los magnates eclesiásticos, renacía la antigua y pagana alegría de vivir, entre fastos de arte, espectáculos y placeres de la inteligencia y los sentidos. En aquella Roma de vida fácil, en la que residió durante veinte años bajo la protección papal y la de altas dignidades eclesiásticas, fascinado por la gloria pagana del Renacimiento, en medio de la corte pontificia, saturada de todos los refinamientos de la vida y el arte, entregado a sus manejos ambiciosos para obtener privilegios y licencias que le permitieran mantenerse allí, lejos de la áspera España, la vida de Juan de la Encina dejaría «la voluntad libre del vicio amadora, ...andando en lascivia y en vicio cada hora», según él mismo confesaría después.

A los cincuenta años de edad, es decir, en 1519, tras su prolongada estancia en Roma (sólo esporádicamente alterada por alguna que otra visita breve a España), se ordena, por fin, de sacerdote, tal vez profundamente transformado su ánimo y disposición interna. Reniega entonces de su pasada vida licenciosa y mundana y decide emprender peregrinación a Jerusalén, lo que, efectivamente, hizo, donde celebró su primera misa en el verano de aquel mismo año, regresando poco después a León, de cuya catedral había sido nombrado prior por el Papa León X. Allí debió pasar sus últimos años, hasta que a los sesenta y uno de su edad falleció, siendo los días finales de 1529 o, cuando más, los primeros del año siguiente, pues el 10 de enero de 1530 ya se había nombrado su sustituto.

Juan de la Encina es uno de los artistas (tanto por vida como por obra) más representativos del momento cultural en que vivió, a caballo entre las corrientes medievales y los nuevos aires de orientación renacentista. Si su vena poética se muestra más apegada a la tradición castellana cancioneril del siglo XV, su producción como dramaturgo, partiendo de lo más arraigado de nuestra tradición medieval y de sus elementos populares y castizos, da el gran salto hacia una nueva época de plenitud creadora, en la que, precisamente, serán esos factores recién citados los que le otorguen sus más característicos aciertos y su más neta singularidad. Críticos e historiadores, en general, coinciden en señalar la producción escénica de Juan de la Encina como su más destacada aportación a la cultura de nuestro primer Renacimiento, inaugurando para nuestro teatro su fecundísimo y largo siglo de oro.

Pero no es este lugar para detenernos, siquiera brevemente, en analizar la obra poética o dramática de Juan de la Encina. Quede por buena sólo su cita y pasemos a tratar aspectos específicamente musicales.

La época de Encina es, tanto en lo que se refiere a música como a las artes plásticas en general, de un gran cosmopolitismo. El estilo musical predominante era el de los compositores del área franco-flamenca, perfeccionado y difundido en toda Europa por músicos como Ockeghem, La Rue, Ghiselin, Compère, Obrecht, etc.; ese estilo había alcanzado un gran refinamiento, pero el resultado era una música un tanto artificiosa, en la que lo importante era poner de manifiesto la sabiduría contrapuntística del autor, que se entregaba gustoso a resolver sobre el pentagrama difíciles problemas teóricos y abstrusas especulaciones, una música donde apenas había emoción humana, falta de todo dramatismo y efectividad, sustituidos éstos

por el cálculo y la complacencia en ejercitar una técnica que ya se sabe dominada.

La obra de los polifonistas flamencos fue bien conocida y apreciada en España, según podemos comprobar por la nutrida abundancia de obras de Agricola, Obrecht, Compère, Isaak y otros autores extranjeros en nuestras colecciones de polifonía, como el Cancionero de Segovia, o bien de compositores españoles que, a la vista de sus obras, demuestran un completo conocimiento y asimilación de las técnicas franco-flamencas, según podemos comprobar en el Cancionero de la Biblioteca Colombina o en el de Palacio.

Pero, mientras tanto, el Renacimiento gestado en Italia durante ese siglo XV pugnaba por subrayar el contenido humano del texto que se cantaba, dando a la música un sentido capaz de potenciarlo. La influencia del Humanismo a lo largo del siglo, que tiende a revalorizar la figura del hombre frente a la absorbente y totalitaria presencia divina, favorecerá esa tendencia, y el resultado será un nuevo tipo de escritura polifónica más sencilla de líneas, más despojada de artificios contrapuntísticos, con una realización que atiende más al aspecto armónico, y que encontró excelente vía de expresión a través de formas populares o semipopulares, como las *frottole,* los strambotti o las *villanelle.* Y fueron precisamente, los músicos flamencos, encabezados por Joaquin des Près, los primeros en evolucionar hacia el nuevo estilo.

Los músicos españoles, situados en ese crítico fin de siglo entre ambas corrientes, que conocían muy bien, adoptan, por lo general, una postura intermedia, con características singulares y formas próximas al estilo más popular, sirviéndose de procedimientos musicales menos complicados que los de la escuela flamenca, y en ocasiones de extrema austeridad, alcanzando una gran sobriedad y fuerza expresiva. En esta corriente, pues, se inscribe la obra musical de Juan de la Encina, formada por sesenta y una composiciones seguras, más otras ocho o diez que por unos u otros le son atribuidas con diverso fundamento.

Toda la música conocida de nuestro autor se encuentra en el Cancionero de Palacio, y algunas de sus obras se hallan también repetidas en otras diferentes colecciones, a veces como anónimas. Casi al cincuenta por ciento están escritas para tres y cuatro voces, pero vale la pena observar que, en varias obras de las que figuran en dos o más cancioneros, sólo tiene tres voces la que parece versión más antigua, mientras que en la nueva redacción se le añadió una voz intermedia, sin duda siguiendo los dictados estéti-

eos vigentes, que preferían, cada vez más, el reparto a cuatro voces.

Del total de sus composiciones, cuarenta y ocho son villancicos, compuestos a base de dos períodos musicales que se corresponden con la copla y el estribillo, y que se alternan siguiendo al texto. Siete son romances, construidos con cuatro frases musicales que se aplican a cada grupo de cuatro versos. Tanto en los villancicos como, particularmente, en los romances, escribe en ocasiones largos melismas de gran expresividad *(«Una sañosa* por*fía»);* otras veces, la extremada simplificación armónica, melódica y rítmica logra efectos de auténtica congoja *(«Pues que jamás olvidaros»* o *«No tienen vado mis males»).* Cinco de sus obras son canciones, con el estribillo más largo que los villancicos, reducido número de estrofas (de estructura generalmente regular) y tratamiento musical más pulido que los villancicos («Soy contento y vos *servida»),* Una pieza, por último figura en el Cancionero de Palacio como estrambote y, en realidad, viene a ser una forma de villancico con una frase musical más al final de la copla, sin que haya enlace de transición al estribillo; escrita en italiano *(«Fata la parte»),* hay quien opina que es obra de su época romana, pero no deja de ser curioso que para su composición utilice Encina una fórmula tópica melódico-armónica (la «folia») típicamente española, y de la que hay numerosísimos ejemplos en sus obras supuestamente anteriores y en la de otros músicos españoles de su época.

Llegados a este punto, conviene destacar que la importancia histórica concedida a Juan de la Encina en atención a su obra, tanto musical como literaria, no se debe en absoluto a las innovaciones que, aprendidas en Italia, en ella hubiera podido introducir, sino a su capacidad estrictamente personal de prefigurarlas y evolucionar por cuenta propia y, en cierto sentido, «a priori» de las nuevas orientaciones estéticas que se iban extendiendo por la Europa renacentista.

La razón de esto es que, atención, todos sus escritos conocidos fueron compuestos antes de su primer viaje a Roma, cuando Encina contaba treinta años de edad, con la sola excepción de la *Egloga de Plácida y Victoriano y* del poema *Trivagia;* y otro tanto cabe decir de su obra musical. O sea, que cuando Encina va a Italia por vez primera, en 1499, lleva ya consigo tan sobrado bagaje de conocimientos y depuración de estilo como evidencia su obra compuesta en la época de Salamanca, la más auténticamente creativa (acaso la única) y en la que ensaya y pule los rasgos que le serían ya para siempre característicos,

plenamente autóctonos y, con seguridad, los que le valieron reconocimiento y general admiración en la Roma renacentista.

Con respecto p esos cargos particulares, no parece correcto (como oportunamente ha señalado y demostrado S. Rubio) afirmar la imposibilidad de «un análisis del estilo musical de Encina, por carecer éste de rasgos estilísticos que le distingan claramente de sus contemporáneos», según afirman R. O. Jones y C. Lee en una reciente edición de su obra musical y poética; por el contrario, si bien es cierto que la mayoría de los rasgos del compositor salmantino son comunes con los de otros músicos de la España de su tiempo, también podemos encontrar algunas peculiaridades significativas que le distinguen de ellos:

Raramente usa complejidades de contrapunto, aunque cuando los hace (por ejemplo: «Soy *contento y vos* servida») demuetra conocer de sobra la técnica; sin embargo, prefiere una estructura más diáfana, correspondiendo muchas veces una sílaba por nota («Más *vale trocar*» y tantos otros) y con marcha isorrítmica, lo que da a sus obras un aire de sencillez y transparencia indudablemente acorde con las presumibles pretensiones de su autor: ofrecer una música ágil, ligera, sencilla de estructura y de fácil audición. Por otra parte, tanto en el uso de las cadencias como en sus preferencias modales, se muestra decididamente «moderno», así como en su característica predilección por los acordes perfectos completos, con tercera («Vuestros amores *é*», «*Yo* me *estava* reposando» o «Los sospiros no sosiegan»).

De lo que de él conocemos, sólo cinco villancicos tratan tema religioso *(«Ya* no quiero tener fe» y *«El* que *tal* Señora *tiene»,* en nuestro programa), lo que confirma la imagen de un Encina ocupado más de los aspectos del mundo tangible que del espiritual, lo que en su teatro alcanza cotas de auténtica subversión moral, como en la «*Vigilia* de *la enamorada* muerta» de su última égloga, en la que transforma la Vigilia de difuntos en ceremonia pagana.

Para nuestra desgracia, la música de la canción con que empieza el «Invitatorium» de dicha obra, y que figuraba en los antiguos índices del Cancionero de Palacio, no ha llegado hasta nosotros, al faltar del manuscrito el folio donde estaba anotada. Esta pérdida nos priva de conocer la eventual influencia que el contacto con Italia pudiera haber producido en el estilo musical de nuestro compositor (pues que dicha égloga fue estrenada en Roma) y nos lleva una vez más a la debatida cuestión de qué es lo que nuestros músicos de esa época deben a los italianos.

Está comprobado que —a causa de las intensas relacio-

nes comerciales y políticas que en ese momento mantenían los reinos españoles con Flandes, Borgoña y Nápoles— los músicos peninsulares estaban perfectamente al día en cuanto a las técnicas y procedimientos musicales más en boga de su tiempo. Ahora bien, la evolución hacia un estilo más simple y escueto no parece un hecho directamente dependiente de las orientaciones y el influjo de las estética italiana, ni, por otra parte, característico sólo de Encina; otros músicos rigurosamente contemporáneos suyos, como Mondéjar, Baena o Escobar, por no aludir a otros más de los que también aparecen en el Cancionero de Palacio, ya adoptan en su obra los mismos principios de sobria expresividad, lograda a base de la mayor austeridad técnica.

Un detalle bastante revelador sobre la escasa incidencia de las formas italianas en la obra de nuestros compositores es que su inclusión en el citado Cancionero (el mejor y más completo repertorio de la época), además de ser numéricamente muy escasa, es de fecha ya tardía, cuando están más que afianzadas las bases de ese estilo «nacional» a que nos estamos refiriendo y que viene de más atrás, como nos lo demuestra el Cancionero de la Colombina, anterior en algunos lustros al de Palacio. Y, naturalmente, la obra de Encina arranca de esas premisas, que comparte con otros músicos nacionales, aunque con los rasgos definitorios a que antes hemos hecho referencia, y que él sabría orientar con un tino que aún hoy resulta admirable.

Con todo, más que un creador o un innovador genial, Juan de la Encina es un hombre capaz de encontrar la respuesta justa y adecuada al medio, con un irreprochable sentido de la oportunidad, característica ésta de la que nunca dejó de servirse para sus medros. Las obras «serias» (tanto poéticas como musicales) del salmantino no pasan de ser correctas realizaciones técnicas, como tantas otras debidas a sus coetáneos, entre las que ocasionalmente destaca algún hallazgo feliz. Pero Encina, que intuye que la poesía cancioneril o el gastado contrapunto de estilo flamenco son vías muertas (y no tanto respecto a su vigencia estética como en cuanto a las posibilidades que su ejercicio le ofrece para su personal ascensión), opta por un estilo, si se quiere, «menor»; el directamente orientado al entretenimiento, a la fiesta, a la evasión. Los célebres villancicos (la mayor parte de las piezas de nuestro programa) y las canciones de Encina —excepto aquellos incluidos en sus Eglogas, que le permitían exhibir sus dotes artísticas ante sus protectores— son de una factura técnica incomparablemente menos elaborada que la de otros músicos españoles de la época (Anchieta, Peñalosa o De la To-

rre, por ejemplo), más atentos a la bondad y perfección formal de su obra que a su utilización como mercancía. Sin embargo, pocas veces se alcanza el sencillo encanto y la graciosa ligereza, tan aquilatada, de la obra de Encina.

Más que un compositor proyectado hacia el futuro con una clara visión de nuevos horizontes estéticos, Encina resulta ser un caso de perspicacia singular, que acierta, con arreglo a unos intereses y objetivos inmediatos y personales, a depurar y resumir la herencia tradicional en nuevas formulaciones llenas de gracia y simplicidad, y dotadas de una gran vivacidad expresiva, todo ello perfectamente alineado en la poderosa corriente que, sin posibilidad alguna de vuelta atrás y merced a complejos factores de la índole más variada, venía desde mucho tiempo antes urdiendo y presagiando el triunfo del Renacimiento.

Por lo que respecta a las obras incluidas en nuestro programa, aparte de las ya mencionadas antes, cabe destacar la abrumadora presencia de la forma «villancico». Alude tal término a un tipo de composición las más de las veces escrita en estilo popular o rústico, y en su manejo Encina destaca por su extraordinaria habilidad en tratar los temas que utiliza como estribillos (procedentes casi siempre de la poesía tradicional), desarrollándolos con una delicada y a la vez artificiosa inventiva, de difícil parangón en la historia de nuestra lírica, como no sea el caso de Lope de Vega, a quien Encina lleva un siglo de delantera. Otras veces sus villancicos tratan los alambicados y artificiosos temas del «amor cortés», pero la perfecta musicalidad de sus versos, la estudiada adaptación de las melodías a los textos, la chispeante y muchas veces humorística inventiva, la más elemental y desnuda emoción de sus temas líricos, constituyen características destacadas en las que nuestro autor excede sin disputa a todos sus contemporáneos.

Por último, parece conveniente señalar cómo, junto al tema religioso (aunque tan escaso), a los romances de asunto histórico o los villancicos de amor cortesanos o ambiente rústico, aparece con significativa frecuencia al tema erótico y, en no pocas ocasiones, transformando las alusiones sexuales en franca procadidad. Si en «Pedro, bien *te quiero*» aparecen evidentes toques picarescos, en «*Ya no* quiero ser vaquero» o en «*Tan buen ganadico*» nos hallamos con una transposición de términos que, bajo la apariencia de un asunto pastoril, nos ofrece un claro trasfondo erótico, bien que amparado en la formulación, aparentemente inocua, de «guardar el ganado». Repásense con atención los textos de dichas obras y se caerá fácilmente en la cuenta de lo que venimos diciendo.

Y si caben dudas, mucho más explícito está el tema en la pieza que sirve de final a la primera parte del programa, e incluso en la que lo cierra, con la cual Encina parece burlarse de los pretenciosamente viriles «*cavalieri*» de su tiempo. Un tiempo que, a diferencia del nuestro, no necesitaba ocultar bajo hipócritas censuras la alegría del vivir y el holgar, dicho sea como eufemismo pacato.

Jacinto Torres

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

GRUPO DE MUSICA E INVESTIGACION «ALFONSO X EL SABIO»

El Grupo «ALFONSO X EL SABIO» se dedica, primordialmente, a la investigación de la Música Medieval, con una especial orientación al Canto gregoriano.

Fue fundado, en 1972, por el medievalista José Luis Ochoa de Olza con el fin de dar a conocer un tipo de música que, normalmente, no programaban las entidades oficiales.

En 1976 toma la dirección del Grupo Luis Lozano Virumbrales, quien orienta al mismo no tanto a la interpretación como al estudio e investigación de la época medieval.

Desde su fundación, el Grupo «ALFONSO X EL SABIO» ha participado en las Semanas de Música Medieval de Estella, en las de Polifonía de Ciudad Real y Huesca, ha actuado en la Universidad de Navarra, Aula «Juan del Enzina» de la Universidad salmantina, Facultad de Geografía e Historia de L'Estudi General de Lleida, Ateneo de Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Casa de la Cultura de Toledo, Delegación de Cultura de la Embajada de los EE.UU. etc.

Tiene editados varios Discos de Canto Gregoriano y ha efectuado grabaciones para R.N. de España y TVE.

Sus últimas presentaciones en público se han basado en temas monográficos de investigación: «Las formas musicales en la Edad Media» (1978), «Canto gregoriano para la Semana Santa» (1979), «Misa tropada para el día de Navidad» (1980), «La Música litúrgica en A. Martín Coll» —2 programas— (1980).

Su último trabajo está dedicado a la preparación del integral del «Codex Calixtinus» y al montaje de la «Messe solemnelle» de François Couperin.

Grupo de Música e Investigación «Alfonso X el Sabio»

César Martínez Escudero
Felipe López Pérez
Jesús Aladren González
Ramón de Marcos Sanz
Luis Robledo Estaire
Pedro Hernández Martín
David Millán Capote
Jorge Fernández Guerra
Eduardo de la Fuente
Julio de Marcos Sanz
Luis Lozano Virumbrales

SEGUNDO CONCIERTO

ATRIVM MVSICAE

ATRIVM MVSICAE fue creado en Madrid en 1964 para investigar e interpretar música antigua. En 1971 debutó en el Museo Metropolitano de Nueva York donde obtuvo tanto éxito de público y crítica que fue invitado nuevamente en los tres años siguientes, hecho sin precedentes en tal centro.

Desde entonces, ATRTVM MVSICAE ha dado conciertos en los Estados Unidos de América, Canadá, Francia, Bélgica, Italia, Alemania, Austria, Irlanda, Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia, Checoslovaquia, Rumania, Bulgaria y Polonia.

ATRIVM MVSICAE ha participado en el Berliner Festspiele, en el Festival Estival de París (Sainte-Chapelle), en el Festival van Vlaanderen, en los Festivales de Provenza y Normandia, y en los Festivales de Música Antigua de Bydgoszc y Cracow en Polonia. Fue invitado para actuar en Bruselas ante SS. MM. los Reyes de España y de Bélgica y en Amsterdam ante SS. MM. los Reyes de España y de los Países Bajos.

ATRIVM MVSICAE ha actuado en el Musikverein-Brahmssaal y Palais Palffy (Viena), Brucknerhaus (Linz), Rittersaal (Salsburgo), Oy Yleisradio (Helsinki), Museo Sibelius (Turku), Salón de Premios Nobel (Estocolmo), Hovikodden (Oslo), Centro Cultural André Malraux (Reims), Universidad de Nancy y en la Casa de Rubens (Rubenhuis) de Amberes para commemorar el centenario del pintor. En agosto de 1980 participó en el Szene de Jugend Celtic Festival de Salzburgo.

Premios discográficos:

Primer Premio del Disco en Música Antigua (Barcelona, 1969).
Primer Premio del Disco en Música Antigua (Madrid, *1970]*
Primer *Premio* «Disco de Oro», Festival Internacional de Arte *(Tokyo,* 1971).
Premio Extraordinario de la *Academia* Charles Cros (París, *1972).*
Primer* Premio *de Discófilos de la O.* R. T. F. *(Francia, 1973).

Discografia: Las* Cantigas *de Santa María, de Alfonso X el Sabio; La* Música en Cataluña hasta *el* Siglo XIV; Monodia Cortesana Medieval; *El* Códice *de Las* Huelgas; *La* Misa *de* Barcelona y Ars Nova en *Cataluña; Las* Cantigas *de* Hita, *de Alfonso X el Sabio;* Mvsica Ivcvnda; Musique *Arabo-*Andalouse; Tarentule-Tarentelle; Diego Ortiz; Musique en *la Grece* Antique; Thibaut de Navarre; Villancicos; Codex *Gluteo; La* Spagna; *La Folia de la* Spagna; *Batiscafo.

Atrivm Mvsicae

Jens Uwe Eggers
Marta Robles
Liliana Massini
Kathryn Louise Power
Eduardo Paniagua
Cristina Ubeda
Luis Paniagua
Beatriz Amo
Andreas Prittwitz
Begoña Olavide
Jacobo Durán-Lóriga
Daniel del Río

Director: GREGORIO PANIAGUA

INSTRUMENTARIUM: Psalterio. Rabel. Viola de discanto. Fídula. Rubeba. Arpa gótica. *Zanfona.* Organistrum. Tromba Marina. Organo portátil. Exequier. Organo *positivo. Laúd.* Vihuela. Sitar. Tamburo. Guitarra morisca. Axabeba. *Flautas de pico, fuego de* Cromornos. Chalumeau *tenor.* Sacabuche. Derbouka. Tar. *Tariya.* Tabi!a. Tamboretes. *Timbales. Sonajas de azófar. Crótalos. Címbalos.* Campanil. Tintinabulum. Crepitaculum.

TERCER CONCIERTO

SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUSICA ANTIGUA

Fundado en 1972, el «Seminario de Estudios de la Música Antigua» (S.E.MA.) es una entidad privada que reúne a investigadores e intérpretes especializados en música antigua. El trabajo en equipo y la conexión interdisciplinaria son el fundamento del mismo. De su tarea investigadora son testimonio los numerosos trabajos musicológicos publicados por los integrantes del S.E.M.A. Señalemos dos estudios íntimamente ligados al repertorio del presente concierto: «La música alta en España» de Jacinto Torres y «Danzas cantadas en el Renacimiento español» de Juan José Rey. Recientemente el Ministerio de Cultura concedió al S.E.M.A una subvención para llevar a cabo un trabajo de recopilación y clasificación de la iconografía musical en el arte español hasta el s. XVIII.

La «Capilla Musical», que es la vertiente sonora del S.E.M.A., es de sobra conocida por su actividad concertística en toda la Península, grabaciones en Radio Nacional, TVE, Cadena SER, etc., obteniendo siempre una crítica altamente elogiosa. La «Capilla Musical» posee algunos instrumentos originales de épocas pasadas, pero para sus actuaciones emplea habitualmente reproducciones fidedignas de ejemplares antiguos.

Capilla Musical del Seminario de Estudios de la Música Antigua

María José Sánchez, soprano.
Pablo Heras, tenor.
Luis Alvarez, barítono, *travesera,* orlo.
Juan Dionisio Martín, *flauta de pico, orlo*
Francisco Javier García, cistro, *flauta de* pico, orlo.
Juan José Rey, *laúd, flauta de* pico, orlo.
Marcial Moreiras, vio *la de* brazo.
Tomás Garrido, viola *de* gamba.
Antonio Martínez, *viola de* gamba.

CUARTO CONCIERTO

PRO MVSICA ANTIQVA DE MADRID

PRO MVSICA ANTIQVA DE MADRID se crea en 1965 por un grupo de jóvenes músicos con el propósito de investigar y difundir la música europea de la Edad Media, Renacimiento y época prebarroca, para salvarla del olvido en que permanecía hasta hace muy pocos años. La adaptación e interpretación de estas músicas se realizan con el más exacto rigor musicològico. El grupo cuenta con una valiosa colección de instrumentos reproducidos a partir de los originales, lo cual contribuye a la formación de un conjunto semejante a los que en su época constituían las capillas *cortesanas.*

Entre las numerosas actuaciones de PRO MVSICA ANTIQVA DE MADRID destacan las realizadas para el Festival Internacional de Barcelona, *Festival* Internacional de *Santander, Festival de* Música en la *Navidad* de Murcia, *Decena de Música* en Sevi*lia,* Semana *de Música* Religiosa de Cuenca, Semana internacional *de* Música Antigua «Antonio *de Cabezón»* de Burgos, Semana *de* Música Española de Santiago de Compostela, *Semana* Mediterránea *de Música* de Alicante, /ornadas Musicales Cervantinas de Alcalá de Henares, *Jornadas* de *Viejas* Músicas de Zamora, *Jornadas Musicales* de Huelva, actos conmemorativos del V Centenario *de la* Proclamación *de la* Reina *Católica* en el Alcázar de Segovia, etc.

Asimismo cabe subrayar sus actuaciones en prestigiosos recintos y salas de concierto como los siguientes: Teatro Real, Biblioteca Nacional, Palacio de Congresos y Exposiciones y Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid; Palacio de Música Catalana y Palacio Real Mayor, de Barcelona; Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián; Catedrales de Burgos, Santander, Badajoz, etc.

PRO MVSICA ANTIQVA DE MADRID ha realizado también grabaciones para diversas casas discográficas, así como para R.N. de España y TVE. En 1972 obtiene el Primer Gran Premio de Música Antigua en el I Concurso de Interpretación de Música de Cámara «Josep M.ª Ruera». En 1974 el grupo es subvencionado por la Fundación Juan March, para la cual realiza asimismo un ciclo de conciertos didácticos. En 1979, por encargo del Ministerio de Educación y Ciencia, graba para la colección Monumentos Históricos de la Música Española la obra completa de Juan del Enzina, en conmemoración del 450 Aniversario de su muerte.

Pro Mvsica Antiqva de Madrid

Miguel Angel Tallante, viola de brazo discanto, espineta y salterio de arco.
Marcial Moreiras, *viola* de brazo *alto, rabel* soprano y *salterio de arco.*
Itziar Atucha, viola *de* gamba ba/o y rabel tenor.
M.ª Luisa Sanz, *laúd.*
Juan Zamora, *flautas de* pico, cromornos y sordones.
Antonio Arias, *flautas travesera y de pico,* cromornos y sordones.
Enrique Lafuente, *flautas de pico,* cromornos, sordones y espineta.
Javier Benet, percusión, bombarda *alto y flautas de* pico.
Miguel Borja, *bombardas, bajón, flautas de pico,* cromornos y sordones.

Con la colaboración de:

María Aragón, mezzo-soprano.
Tomás Cabrera, tenor.
Pablo Heras, tenor.
Juan Pedro García Marqués, *bajo.*

Director: MIGUEL ANGEL TALLANTE.

INSTRUMENTARIUM

Rabeles: soprano y tenor (N. Hansford, Inglaterra, 1975). Violas de brazo: discanto y alto (C. Vera, España, 1974, 1970). Viola de gamba bajo (F. Vera, España, 1967). Vihuela (A. López Martín, España, 1974). Laúd (C. Vera, España, 1972). Arpa (Anónimo irlandés). Flautas de pico: sopraninos, sopranos, altos, tenores y bajos (F. Küng, Suiza, 1965, 1970; Moeck, Alemania, 1966; H. C. Fehr. Suiza, 1971; Hopf, Austria, 1977). Flauta travesera soprano (H. Moeck, Alemania, 1974). Bombardas: discanto y alto (H. Moeck, Alemania, 1974; G. Koerber, Alemania, 1976). Bajón (G. Koerber, Alemania, 1976). Cromornos: soprano, alto, tenor y bajo (G. Koerber, Alemania, 1974). Sordones: alto, tenor y bajo (H. Moeck, Alemania, 1972,1974). Espineta (R. Goble, Inglaterra, 1974). Salterio de arco (Willem, Inglaterra, 1974). Zanfona (B. Ellis, Inglaterra, 1968). Percusión: atabales, panderos, darbugas, panderetas, carillón, guimbardas, sonajas, cascabeles, crótalos, triángulo, claves, castañetas, etc.

Miguel Angel Tallante

Nace en **Madrid, en 1946. Realiza los estudios de Armonía. Contrapunto y Fuga y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo en ellos los premios Conservatorio, Arquitecto Luque y Mención** *Honorífica* **respectivamente. Simultanea estas enseñanzas con las de Piano, Viohn y Organo,** *donde, a* **su vez, logra** *distinciones que le* **permiten ampliar sus conocimientos en** *Francia y Bélgica.*

Ha sido becado por la Real **Academia** *de Bellas Artes de San* **Fernando,** *de* **Madrid, y por los Ministerios de Educación y** *Ciencia y Asuntos* **Exteriores. Se especializa** *en* **música e instrumentos de la Edad Media, Renacimiento y** *período barroco. Ha* **participado en** *el* **Seminario Europeo** *de Música* **Antigua** *de Brujas, bajo la* **dirección** *de Safford Cape. Ha asistido* **a los Cursos Internacionales de Santiago** *de Compostela. Ha representado a España en el XX Congreso* **Mundial** *de Juventudes* **Musicales en París.** *Como* **organista viene divulgando la música antigua para** *tecla en representativos* **instrumentos históricos, toles como el de** *la Colegiata de Cova***rrubias** *(siglo XVII), el de la Capilla del* **Condestable de la Catedral de Burgos (siglo XVIJ, etc. Colabora** *como profesor* **en** *los* **Cursos para Extranjeros del Ministerio** *de Asuntos* **Exteriores.**

Como *compositor ha escrito* **diversas obras** *sinfónicas, para canto, de cámara, etc., a las que* **deben añadirse las numerosas** *partituras compuestas* **para** *TVE,* **entre las que** *cabe destacar las de* **obras** *dramáticas como* **Hamlet, Romeo y** *Julieta, la* **Ilustre Fregona, Don** *Gil de las Calzas Verdes, Pepita* **Jiménez, entre otras.** *Posee* **varias grabaciones discográ/icas en** *la* **Colección de** *Música* **Antigua Española** *de Hispavox y en la serie* **Monumentos Históricos de la Música** *Española que edita el* **Ministerio** *de* **Educación y Ciencia. Desde 1969, tras ingresar por oposición,** *pertenece a la* **División de Ambientación Musical** *de TVE.*

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Luis Lozano Virumbrales

Estudios de *Piano,* Organo y Musicoiog/a en *el Real Conservatorio* Superior de *Música de* Madrid.

Premio de Honor Fin de Carrera, segundo *de la* promoción *1975, en* la especialidad de Musicología.

Cursos *especiales con* Agustín *González* Acilu, *José* Luis Ochoa *de Olza y Jacques Chailley.*

En la actualidad es *organista* titular de la Basílica Pontificia *de San* Miguel *de Madrid y director del* Grupo de Música e Investigación *«Alfonso X el* Sabio», puestos que alterna *con la* dirección musical del «Aula *de* Música» *del* Estudi *General de* Lleida.

SEGUNDO CONCIERTO

Daniel Vega

Realiza sus *estudios* académicos en el Conservatorio *de* Madrid, donde ingresa en *el* curso 1966/67, *formación que completa con* diversos cursos *de* especialización en España y en *el extranjero.*

El gobierno austríaco *le concedió (1970)* una *beca* para *estudiar en la Hochschule fi*ir Musik de Viena. La Fundación /uan March *le becó* (1975) la realización *de un trabajo* sobre la obra de Bach para *el* estudio del contrapunto, continuando esta actividad *de* investigación especialmente en *el* campo *de la* música española a través de artículos y conferencias.

Desde 1972 es profesor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Madrid y actualmente forma parte también del departamento de Musicología de dicho centro, *del cual fue* nombrado en 1979 Vicesecretario y /e/e *de Estudios.*

TERCER CONCIERTO

Juan José Rey Marcos

Nace en *Madrid el 8 de marzo de 1948.* Estudia *Psicología en la Universidad Complutense y* Musicología *en el* Conservatorio *de* Madrid. Miembro fundador *del* Seminario *de* Estudios *de la* Música Antigua, centra su *actividad de* investigación e interpretación en la vihuela, *el laúd y la guitarra barroca.*

Es autor *de diversos* libros y *artículos,* entre *los que* enumeramos: «*Ramilletes de flores. Colección inédita de obras para* vihuela, conservada manuscrita en *la Biblioteca Nacional de Madrid»;* «Portus musice», *de* Diego de Puerto. Traducción y estudio» y «Danzas cantadas en *el Renacimiento* español».

CUARTO CONCIERTO

Jacinto Torres

Nació en *1950, en* Madrid, ciudad *donde* durante doce años *trabajó como* empleado en una *compañía de* seguros, mientras *simultaneaba estudios en la* Universidad Complutense y en *el* Conservatorio *de* Música, licenciándose en *Literatura Hispánica y* obteniendo Premio *de* Honor en las *ramas de* Musicología e *Historia de la* Música.

Fue *miembro del Seminario de* Estudios de *la* Música *Antigua, donde,* además de *desarrollar* tareas *de* investigación, actuó como *intérprete por toda la geografía nacional. Reelegido* Secretario General *de la Sociedad Española de Musicología, es también fundador y* Presidente del Instituto *de Bibliografía* Musical.

Profesor durante varios años en la Universidad Autónoma, actualmente es Profesor *Agregado de INB de* Lengua y Literatura *Españolas, así* como *Profesor* de *Historia y Estética de la Música en el Conservatorio de* Madrid. A su *trabajo en la docencia y en la* investigación une su *faceta de conferenciante y crítico,* siendo *también* autor *de diversas* obras *de carácter literario y* musicológico.

FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castellò, 77. Madrid 6

Entrada libre