

LA MÚSICA EN LA EDAD MEDIA

CANTO GREGORIANO

San Ambrosio, obispo de Milán (344-397), introdujo en Occidente el canto alternativo de estilo oriental, conservando los cuatro modos auténticos de la música de las islas griegas.

Por su parte, San Gregorio Magno, en el año 590, dio al canto eclesiástico la forma moderna, conservando los cuatro modos auténticos de San Ambrosio, pero dividiendo cada uno de ellos en otros dos, o sea en dos plagals.

Se mantuvieron así ocho tonos como escala general que se extiende desde el LA grave hasta el SOL de la segunda octava, repitiendo sucesivamente las octavas lo mismo subiendo que bajando. De allí nace el canto llano o gregoriano.

UT, RE, MI...

El monje flamenco Ubaldo de San Armando (siglo X) trató de regularizar aquel sistema de notación, completando su obra el monje benedictino italiano Guido de Arezzo (siglo XI).

Este último utilizó el pentagrama dividido en líneas y espacios, y dio a las notas el nombre de ut, re, mi, fa, sol, la, correspondientes a la primera sílaba del nombre del himno en alabanza de San Juan Bautista, donde la entonación de la nota sube un grado, en lugar de las seis primeras letras que se usaban en el canto llano o gregoriano.

El canto gregoriano o canto llano, es el oficial de la liturgia de la iglesia católica. Se divide en dos tipos básicos: el responsorio, utilizado para recitar salmos y la antifona, un modelo más melódico. Después de que su forma fue establecida por el papa Gregorio I a finales del siglo VI, se reformó a inicios del siglo XVII y una vez más a finales del XIX, antes de que el Papa Pío X decretara en 1903 la vuelta a las fuentes más primitivas de que se dispusiera.

La labor de estudiar y recuperar estas fuentes fue llevada a cabo por un grupo de monjes benedictinos de la abadía Solesmes, en Francia.

Se divide en el Periodo Patrístico (hasta el año 840, padres de la iglesia intervienen en la iniciación del canto cristiano)

En el románico (año 840 hasta la primera mitad del siglo XII, año 1250,) y el gótico (1250 a fin de la edad, 1453 - fines del siglo XV) en el periodo Patrístico apareció la era Cristiana y al Edad Media, en esta última la historia de la música se encuentra íntimamente ligada a la forma en que se desarrolló la liturgia cristiana ya que se consideraba a la música el vehículo por medio del cual los sacerdotes elevaban la palabra a Dios. Existieron formas de expresión musical.

Música religiosa y profana

Las diversas formas musicales utilizadas en la liturgia cristiana debieron enfrentar la existencia de textos y melodías profanas que trataron de penetrar en los oficios religiosos.

MÚSICA PROFANA

Los nuevos personajes dedicados a la disposición de esta música fueron los Juglares, músicos ambulantes y plebeyos que divertían en fiestas y castillos. Los Trovadores, pertenecían a la nobleza y eran músicos y poetas que inventaban rimas y ritmos, Los Lombardos, antecesores de los trovadores que cantaban proezas de sus héroes valiéndose del laúd. Por último los ministeriales o ministriles, verdaderos productores musicales, administraban música y formaban corporaciones o gremios dedicados a brindar espectáculos musicales.

San Ambrosio (374-397) reunió aquellos himnos que debían ser aceptados un canto "antifonario", nace así el "canto Ambrosiano". 200 años después, San Gregorio Magno (540-604) recopila himnos eliminando los que tenían origen popular o pagano dando nacimiento al canto Gregoriano.

Este periodo termina con el saqueo que realizaron los bárbaros y que trajo como consecuencia la destrucción de muchos documentos, por ello hoy no es posible reconstruir esta importante etapa de la historia de la música.

La Iglesia Católica tuvo su propio lenguaje musical nacido de los 4 dialectos musicales que se impusieron: el Milanés, el Galiciano, el Mozárabe y el Romano, pero en definitiva el que se impuso fue el Romano, si bien el Canto Ambrosiano ejerció una poderosa influencia a fines del Siglo IV, el Canto Gregoriano se difundió a toda la Cristiandad casi dos siglos después y marcó un trascendente camino en el desarrollo de la Humanidad.

La melodía del canto gregoriano asimila 3 estilos diferentes; El "Silábico", cada nota representada por una sílaba, el "Neumático", una misma sílaba corresponden 2, 3 o 4 sonidos diferentes, y las "Secuencias", intercalación de un texto en las notas del aleluya.

Polifonía Vocal

Posibilidad de acompañar una melodía con otra que mantenga su independencia, estas totalmente diferenciadas se convierten luego en tres, cuatro y más melodías.

Es una nueva técnica musical resultante del cruzamiento de varias voces, según reglas y esquemas armónicos. Se difundió en especial en Francia durante los Siglos XII, XIII y XIV, luego por el resto de Europa. Más tarde se fueron adaptando diversas matrices de acuerdo con el temperamento y gusto de cada pueblo.

En realidad la música polifónica tuvo su origen en el canto Gregoriano, o sea que el tema de un canto litúrgico se tomaba como base superponiéndole otro nuevo.

El Organum: forma más antigua de la polifonía que se conoce y tiene por base la superposición de voces a distancia de intervalos de 4ª o 5ª (do - fa; do - sol).

El Discantus: las voces o melodías realizaban movimientos contrarios en lugar de movimientos directos (sí una voz sube, la otra baja y viceversa).

El Conductus: con su aparición los compositores tienen una mayor libertad en su creación, sin sujetarse a la melodía base.

El Gimel: las voces o melodías se movían en distancia de terceras solamente comenzando y concluyendo en el unísono.

El Faux-Bordon: Procedimiento musical en el cual las voces se disponían en intervalos de 3ª y 6ª.

El Motete fue un nuevo estilo y forma heredados por elementos incorporados a la composición musical.

La lengua empleada era el latín para el teros y otras dos voces en francés.

NOTACIÓN MUSICAL

Solo se sabe que se utilizaban neumas, especie de estenografía consistente en rayas, acentos, puntos y ganchos, Eran colocados sobre el texto de himnos religiosos y el director del coro los interpretaba por medio de sus manos (Queironomía), señalando los ascensos y descensos de los sonidos a los cantos que entonaban de memoria.

Los monjes, refiriéndose a las neumas, decían que no son mas que simples auxiliares de la memoria ya que la música no es retenida por la mente del hombre, ello se pierde, desde el momento que no puede ser escrito.

Esta será, sin duda, una de las primeras manifestaciones polifónicas, el surgimiento de una música construida por diversas líneas melódicas que comienzan a desarrollarse paralelamente. Las etapas sucesivas se conocen por los testimonios de los teóricos. Podemos citar, además de los escritos anónimos, el Tratado de Ubaldo y el de Guido D'Arezzo, que suministran ejemplos que demuestran una notable evolución

El surgimiento de la polifonía tuvo un origen espontáneo, partiendo del sencillo canto gregoriano, que había nacido en la Iglesia y se había desarrollado allí como una forma musical estrictamente eclesiástica y medieval por excelencia.

En el oficio religioso, los hombres medievales rendían culto al Señor entonando monodías gregorianas. Ante la necesidad de cantarle a Dios sus alabanzas y ante la imposibilidad a veces de entonarlas todas en una misma tesitura, es que lo harían partiendo de una nota que directamente difería de la principal y muchas veces hasta de las otras elegidas por sus pares. Espontáneamente, intentarán comenzar la entonación de la plegaria en una nota que les fuera cómoda, y en un registro que les resultara accesible y adecuado para alabar a Dios sin forzarse. De este modo, se generó un engrosamiento considerable de la originalmente sencilla línea, una "orquestación" natural de la simple alabanza gregoriana que pasó ahora a estar doblada y duplicada en octavas, cuartas y quintas, tales eran los intervalos elegidos en forma innata por los hombres medievales.

Las etapas sucesivas de evolución de esta polifonía incipiente se conocen sólo por los testimonios de los teóricos, aunque no siempre son claras ni se pueden fechar con precisión.

La primera referencia se encuentra en un libro hallado en Flandes a principios de siglo X, perteneciente a un monje de San Armand, y conocido como el Tratado de Ubaldo. Alude al canto interpretado por un hombre y un niño con notas de distinta altura, y da a entender que se trataba de una modalidad muy difundida.

En otro escrito anónimo se amplían detalles de esta costumbre, y aparece el término "organum", que se usará para designar esta práctica de "doblaje" en cuartas, quintas y octavas de una melodía principal. Al parecer, ya desde ese entonces dicho nombre se aplicará a estas interpretaciones polifónicas. En respuesta al origen del término "organum" pueden citarse dos fuentes: una, aludiendo al instrumento del mismo nombre; otra, en referencia al registro del órgano, que producía un efecto

s i m i l a r .
Hacia el año 1040, Guido D'Arezzo suministra otras noticias sobre las primeras manifestaciones polifónicas, con ejemplos que demuestran una notable e importante evolución respecto de los anteriores testimonios: las voces ya no tienen un desarrollo paralelo, sino que la más baja repite la misma nota, creando diversos intervalos. En otras palabras, a la melodía base gregoriana se le ha añadido otra que va creando un "contracanto", una melodía secundaria muy rica, y que al yuxtaponerse con la melodía base gregoriana va a generar diversos intervalos que ya no serán los convencionales antes citados, sino otros nuevos, como de tercera y sexta.

Este es un momento importante en el desarrollo de la polifonía, por manifestarse la autonomía melódica de cada una de las voces que la constituyen: ahora, la voz añadida comienza a moverse con independencia y con una interna construcción lógica, mientras que originalmente, las voces añadidas al canto principal se limitaban a repetirlo exactamente, en una distancia de octava, de quinta o de cuarta. Pueden hallarse muchos ejemplos de esta nueva práctica en otra referencia bibliográfica, el Tropario de Winchester, conjunto de 164 Organa a dos voces.

El siglo XI vislumbra la consolidación de los primitivos intentos polifónicos.

El siglo siguiente contemplará la rica y rápida evolución hacia una mayor autonomía de las voces (mayor expresividad melódica para las partes que constituyen el lenguaje musical, con un sentido que podríamos llamar "horizontal"), al mismo tiempo que comienzan a surgir las primeras reglas teorizando la superposición de las voces en el estilo armónico (las estructuras de los conglomerados sonoros surgidos de la superposición de varias líneas melódicas, con una orientación que podríamos llamar "vertical")

Nacerán así el contrapunto (conjunto de reglas para relacionar entre sí dos o más melodías) y la armonía (simultánea unión de dos o más sonidos).

Durante los nueve siglos que le siguen en su historia, la música vivirá del rico contraste entre estos dos principios, en un dualismo de muy variadas posibilidades.

Como decía el final de la primera parte de esta historia, los cambios que se gestan en los alrededores del año 1000 dan paso a la aparición de **TROVADORES, TROVEROS, JUGLARES, MINNESANGER Y GOLIARDOS, MÚSICOS-POETAS, REVOLUCIONARIOS CANTORES, PERSONAJES AMBULANTES CONTADORES DE HISTORIAS LEGENDARIAS, NARRADORES DE CUENTOS DE AMOR, EVOCADORES EN SUS CANCIONES DE UN MUNDO DE FÁBULA...** Si bien todos ellos perseguían el mismo fin, aquél de cantar y contar hazañas, promulgar noticias, discurrir sobre el amor y opinar con música sobre tanto otros temas, cada uno de estos personajes presentaba características propias que los definían muy bien los unos de los otros.

Por razones obvias, en el periodo conocido como Edad Media, aparte de ser pocas las fuentes que hasta nosotros han llegado aún son más escasos los nombres de sus autores.

Parece como si, durante tantos siglos, la autoría no fuese galanura, como si el hecho de ser capaz de crear algo bello y distinto no pudiera ser atribuible sino al propio Dios. Afortunadamente tenemos algunas excepciones, sobre todo en lo que se refiere a la monodía.

Monodía

Efectivamente es en el terreno de la monodía donde más nombres propios nos han llegado, tal vez por estar sus protagonistas cerca de reyes y nobles, vale decir de la corte, y por ser este un mundo donde la vanidad y la autoestima juegan a favor de la autoría.

Lo cierto es que en Cataluña sobre todo, (por proximidad con la Provenza francesa) y también en Galicia, entre los siglos XII al XIV floreció un arte musical intimamente ligado a la poesía, quedando fijado en formas tales como *lais*, *virelais*, *rondeles*... en definitiva canciones monódicas con acompañamiento instrumental sencillo, de las cuales conservamos más letras que músicas, y algunos de los nombres de quienes las compusieron, trovadores y troveros.

La polifonía

Sucesivamente, se suprimieron las letras quedando sólo los puntos, y el canto llano fue desarrollándose hasta llegar al siglo XIII, en que se introdujo el modo polífono, con un sentido melódico más caracterizado y tan admirablemente tratado en el siglo XVI al advenimiento de Palestrina.

El canto llano comenzó a ser acompañado del órgano, en tiempos de Carlomagno.

En Francia tenemos a los Trovadores y Troveros. La principal diferencia entre ambos está dada en el dialecto en que se expresaban, respectivamente en la lengua de oc y en la lengua de oil. Ambos constituyen la más típica expresión de la vida cortesana y eran considerados poetas auténticos y creadores líricos, siempre en la búsqueda de rimas y ritmos (el primero de estos poetas de quien conocemos composiciones es el príncipe Guillermo IX, Conde de Poitiers), y eran tratados como clase privilegiada, al estar sólidamente introducidos en el ámbito aristocrático de la corte francesa.

Claro que entre ellos existen más diferenciaciones: los Trovadores -que eran propios del Sur- nos brindan una lírica sentimental y amorosa, mientras que los Troveros -situados al Norte- nos ofrecen una poesía heroica y caballeresca junto con la descripción de acontecimientos épicos y cortesanos.

Con un incremento notable en el número de composiciones trovadorescas (se conocen más de 300 poetas), Trovadores y Troveros eran consideradas figuras importantes, en contraposición con aquella del Juglar, vagabundo profesional, histrión y saltimbanqui, algo así como una versión burlona y grotesca de los dos primeros.

Y fue tan grande el éxito de la lírica y de la música trovadoresca que comienzan a ser recibidos en diversas otras cortes: son acogidos en las cortes españolas y en las del norte y sur de Italia, y llegan hasta Alemania, Inglaterra, y al imperio romano del Oriente. Tal era su popularidad que se pusieron muy pronto de "moda", dando lugar a un crecido número de interesantes imitaciones, y el modelo francés adquirió una universalidad tal que hasta los mismos autores italianos pusieron música a textos en lengua francesa. Otro ejemplo se da en Alemania, donde la canción trovadoresca encontró un terreno particularmente fecundo y dio origen a un género afín: el Minnesang, y surgen así los Minnesanger, la versión alemana de estos Trovadores y Troveros franceses.

Así está dado entonces el camino de la poesía en los primeros siglos siguientes al año 1000, en los que se observa un constante deseo por alcanzar horizontes más abiertos y libres. Y en este marco nace pues la obra musical y poética de los Goliardos, que eran estudiantes nómades que recorrían Europa, solos o en grupos, atraídos por la fama de cualquier centro de estudios o célebre maestro (claro que esta costumbre duró hasta mediados del S XIII, cuando la fama creciente de las Universidades de Bologna, París y Oxford -entre otras- los impulsó a convertirse en sedentarios y fijar su residencia cerca de ellas). A través de textos en latín cantados en coro y en diálogo, los Goliardos hacen una poesía juvenil, exaltando temas espirituales, políticos y morales, como así también el vino y el amor, en un intercambio continuo entre elementos sagrados y profanos. La mejor colección de los cantos goliárdicos son los *Carmina Burana*, que -a pesar de llegar a nosotros en una notación musical imposible de descifrar- se han rescatado unas poquísimas excepciones, melodías que fueron tomadas por compositores modernos, y que han dado la posibilidad de que sean conocidas por nosotros hoy en día.

De la misma forma que el latín se nutre y se enriquece -irremediabilmente al tomar contacto con los diversos dialectos- así también el canto gregoriano (la forma musical reinante hasta el momento) toma de la música popular elementos que lo transformarán cada vez más, para pasar de ser una música que expresa bajo la forma de corales los sentimientos religiosos del hombre a ser otra en que se manifiesta el sentir individual, tratando de encontrar una manera de universalidad.

El largo y solemne período gregoriano pronto se fragmenta en frases cada vez más breves y más perfectas de adaptar a las nuevas palabras romances, que están ahora inmersas en un discurso

extremadamente sencillo. Y de este modo, el dilatado canto litúrgico -símbolo de la fe de la humanidad se quiebra en mil episodios rápidamente concluyentes y superpuestos unos con otros, reflejo tal vez de la variabilidad propias de los Hombres, y así, las amplias vocalizaciones gregorianas, se transforman en sencillos y rítmicos pasos de danza: la música se hace a la imagen del Hombre.

Nacen así los distintos géneros de la época, que se encuentran agrupados según un mismo tema: las alboradas, que tratan de amores ilegítimos que son vigilados por el fiel amigo del amante; las pastorales, que discurren sobre temas del amor bucólico; las canciones de hilanderas, cuyo tema es la espera del amado lejano; los serventesios, de carácter social, moral o satírico; las disputas, en las que dos cantores se entreveran por amor.

Los dulces aires de la pastoral están llenos de sugerencias: "junto a la fuentecilla encontré a una bella pastorcilla que lloraba amores: Dios mío, ¿cuándo vendrá mi dulce amigo?

Piedad, piedad, dulce Marieta, no mates a tu dulce amigo..."

"Dime, Marieta, ¿quieres ser mi amor?. No te faltará una hermosa saya, y camisas de lino, y vestidos fruncidos, y mantos tendrás si obtengo tu amor.

Piedad, piedad, dulce Marieta, no mates a tu dulce amigo". Así, el Hombre ya no es la criatura venida a la Tierra con la misión de padecer todo tipos de sufrimientos para entonces ser merecedor de la eterna paz, sino que ahora será tratado como un ser que vive en el mundo, que está inmerso en él, y que como ser terrenal que es será juzgado según sus obras. Y toda esta transformación que se va operando durante estos años repercutirá, de forma decisiva, en la música

Trovadores provenzales y catalanes

Entre los primeros citaremos a aquellos que ejercieron su noble arte: Peire Vidal (...1183-1204...) De él conocemos cuarenta y cinco poemas, trece con música. Estuvo en la corte de Alfonso II de Aragón y en la de Alfonso IX de León. Guiraud Riquier (...1254-1292...) Conoce a Jaime I el Conquistador, luego a su hijo Pedro el Grande, y finalmente se traslada a Toledo donde ha oído hablar de Alfonso X el Sabio, que lo recibe con los brazos abiertos allí compone no menos de 100 canciones, de las cuales tenemos la música de 48. A pesar de que algunos autores lo han dado por sentado, no hay datos que permitan atribuirle la composición de alguna de las Cantigas de Santa María

Guillem de Cervera, Ponç de la Guardia, Ponç d'Ortafá y Berenguer de Palou.

Berenguer de Palou(...1164...)Nacido en el condado del Rosellón, caballero pobre pero diestro con las armas e inspirado poeta, del que se conservan 9 canciones (8 vienen con su música) que se encuentran entre lo más inspirado del repertorio trovadoresco español.

Lírica galaico - portuguesa

Dentro de este grupo hay que incluir unos 2100 poemas, escritos durante los siglos XII y XIV, pertenecientes a las cortes de Portugal (durante aquellos siglos, intimamente ligada a las españolas), León, Castilla y Aragón, escritos en lengua romance galaico-portuguesa, que era la que mejor se adaptaba a la poesía lírica trovadoresca, ya que el romance paladín se encontraba en pañales, aunque pronto llegaría su época de gran esplendor.

De esos 2100 poemas, cuatrocientos pertenecen al corpus de las *Cantigas de Santa María o de Alfonso X el sabio*, el resto son de temática profana, y se reparten entre dos grandes géneros temáticos: el amatorio y el satírico.

En el primer grupo se hallan las *cantigas de amor* y las *cantigas de amigo*; y en el segundo las de *escarnio* y de *maldecir*.

Entre los trovadores que nos han legado alguna composición están el rey Dinis de Portugal, hijo de Alfonso III de Portugal y nieto de Alfonso X el Sabio, Pero Mafaldo, Vasco Perez Pardo, Arias Nunes e

Sobre la autoría del propio rey Alfonso X de algunas de estas cantigas hay opiniones contrapuestas: para algunos su papel fue de mero mecenas, para otros sin embargo, es necesario considerarlo como uno más sino el más importante de los compositores y poetas que contribuyeron a dar cuerpo y forma a este monumento del arte medieval hispano.

Alfonso X, el rey trovador

Nació en Toledo en 1221, hijo de Fernando III de Castilla y de Doña Beatriz de Suabia. Desde pequeño mostró un interés y una capacidad especiales para las artes y las ciencias. Si bien en lo político no fue un rey con fortuna (tuvo que aliarse a los árabes para poder hacer frente a las conspiraciones de su propio hijo Don Sancho que quería hacerse con el poder).

Sin embargo su impronta de gran rey ha llegado a nosotros multiplicada en lo cultural, ya sea en el aspecto científico (El Lapidario y Los libros del Saber de Astronomía), en el historiográfico (Cronica General y General Estoria), jurídico (Las Partidas), lúdico (Libros de Ajedrez, dados y tablas), de viajes (Calila e Dimna) y poético-musical (Las Cantigas de Santa Maria). Y siempre cuidando al máximo el aspecto científico- artístico, rodeandose de los mejores miniaturistas, poetas, músicos, sabios y eruditos del momento.

En el aspecto musical, que es el que aquí nos interesa, supo abrir su corte a músicos y poetas de todas las latitudes, especialmente *segreles* gallegos, pero también trovadores provenzales e instrumentistas árabes.

Martín Códax librado del anonimato gracias a un milagroso golpe de fortuna, ocurrido a principios del siglo XX, ya que el pergamino que albergaba siete de sus cantigas (seis con música) servía de lujosísimo forro a un edición del *De officiis* de Cicerón, volumen que engrosaba la biblioteca de Pedro Vindel, su afortunado descubridor. Del autor sabemos que nació en Vigo, ciudad de la que están impregnadas sus composiciones, que hablan casi invariablemente de aquel mar y de sus olas, testigos indolentes de amores perdidos.

Ars Antiqua

Del ars antiqua, el periodo de la música comprendido entre los siglos XII y XIII, en torno a la escuela de Notre Dame de París conocemos el nombre de dos de sus maestros, Leonin y Perotin. Pero aún

siendo del mismo periodo, y de parecido estilo lo poco que tenemos en España, no conservamos el nombre de ninguno de sus creadores.

Ars Nova

De igual forma, los manuscritos conservados del Ars Nova en suelo patrio (principios del siglo XIV a principios del siglo XV), un credo del Códice de las Huelgas, nada nos dicen sobre sus autores. Sin embargo del mismo periodo allende nuestras fronteras conocemos bastantes nombres, tal es el caso de los franceses Phillipe de Vitry y Guillaume de Machaut, o del italiano Francesco Landini.

La música profana en la edad media

Trovadores y troveros

Los trovadores fueron poetas-músicos cortesanos que tuvieron una gran importancia durante la Edad Media, sobre todo en Francia y España. Su arte nació en la pobreza, siguiendo el modelo la poesía popular. El tema principal de los poemas y canciones era el amor caballeresco. EL trovador rendía homenaje a su amada una dama de más alto rango social, muchas veces casada a la que amaba platónicamente. Estos personaje, que surgieron a finales del siglo XI, emplearon la lengua provenzal. Los troveros también surgieron en Francia, pero en el norte, por lo que se expresaron y compusieron sus canciones en una lengua distinta: La Langue d'Oil, más tarde dio origen al francés actual. Los troveros tomaron el relevo de los trovadores, desarrollaron su actividad desde el siglo XII. Sus antecesores surgieron en las cortes; con el nacimiento de las ciudades, se vincularon la burguesía, estableciéndose en gremios. Adam de la Halle (1240-1287), se conocen numerosas composiciones. Trovadores y troveros gozaron de gran prestigio, hasta al punto de que algunos de ellos eran nobles incluso reyes, como Ricardo Corazón de León y Alfonso X el sabio.

Música Antigua: Término general para describir la música europea desde el siglo X hasta el siglo XV, también conocida como música medieval. Se denomina del mismo modo un movimiento reciente relacionado con la práctica de la interpretación de la música anterior al siglo XIX.

La monodia sacra

Si bien las fuentes más antiguas de música polifónica (a varias partes o voces) datan del comienzo de este periodo (por ejemplo, Musica enchiriadis, hacia el 850), las principales tradiciones heredadas eran monofónicas (a una sola parte o voz). Todavía se discute sobre los orígenes exactos del canto litúrgico, que hoy se conoce popularmente como canto gregoriano. Los manuscritos que han llegado a nosotros de finales del siglo IX muestran una notable diversidad de estilos regionales y unos tipos de notación musical (neumas) que indican sólo el contorno aproximado de las melodías.

En cualquier caso, los siglos X al XII fueron testigos de importantes avances dentro de este repertorio. Se añadieron nuevos temas poéticos y musicales (por ejemplo, las secuencias, tropos y conductus) a la liturgia tradicional, y las innovaciones teóricas de Guido de Arezzo, que condujeron a la producción por primera vez de libros de cantos que utilizan la notación habitual en pentagramas. Una de las novedades más importantes fue el drama litúrgico que floreció entre los siglos XI y XII. Los ejemplos más antiguos que fueron introducidos en las ceremonias del Sábado Santo, representan la visita de las tres Marías a la tumba de Cristo (Visitatio sepulchri) utilizando versiones ampliadas de los diálogos en canto llano entre los ángeles y las tres mujeres. Los dramas eclesiásticos posteriores utilizaron otros temas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento (por ejemplo, Ordo prophetarum) y, a veces, también la vida y milagros de los santos (por ejemplo, de san Nicolás). La parte musical siguió basándose en modelos del canto llano, pero aumentando su vocabulario expresivo con lamentos apasionados (planctus) y gritos de ira. Parece que algunos de estos dramas fueron escritos para diversión de los cantantes de coro (por ejemplo, El juego de Daniel), así como para la enseñanza de la fe cristiana.

La monodia profana

Comparado con la abundancia de fuentes de monodias sagradas a partir del siglo X, el repertorio de la canción profana anterior al 1150 está relativamente poco documentado, si dejamos a un lado las ocasionales citas de estribillos poéticos populares en los romances, obras de teatro y polifonía posteriores. Incluso en los casos en los que se ha conservado la notación musical, no hay garantías de que se trate de la obra original. No obstante, con el auge de la langue d'oc (provenzal) y la langue d'oïl (una forma primitiva de francés) como lenguajes poéticos de los siglos XII y XIII, se creó un amplio repertorio de canciones de trovadores y troveros para las cortes de la nobleza francesa. Los trovadores (activos en el sur de Francia) y los troveros (que actuaban en el norte) provenían de clases sociales distintas, aunque la mayoría descendía de la aristocracia y escribía dentro de las convenciones del amor cortés, que elevaba a las mujeres a una relevante posición en la sociedad. No es casualidad que este periodo fuera testigo del crecimiento del culto a la Virgen María, pero también era la época de las Cruzadas. En consecuencia, uno de los temas característicos de la producción de estos poetas músicos era el de la guerra y la separación. Esta costumbre pronto se difundió por Alemania, Italia y España.

En general, las canciones de los troveros revelan un mayor interés por la organización formal que las de los trovadores, y anticipan algunas de las estructuras de las chansons de los siglos XIV y XV (especialmente el rondeau). Los cancioneros (antologías de canciones copiadas a finales de los siglos XIII y XIV) recogen más de dos mil composiciones de este tipo, y no sólo identifican a muchos de los compositores (por ejemplo, Teobaldo, rey de Navarra, 1201-1253) sino que también retratan las vidas de las figuras más célebres. La monodia profana decayó después del 1300 pero sobrevivió brevemente en los virelais y lais de Guillaume de Machaut, inspirados en la poesía trovadoresca.

Junto a los trovadores y troveros conviene citar a otro tipo de personajes, mitad poetas, mitad saltimbanquis, llamados juglares. Iban de aldea en aldea, perseguidos por la Iglesia, divirtiéndose a un público analfabeto. Son los transmisores de la música popular no litúrgica. Mientras que los trovadores componían y cantaban sus propias obras, el juglar sólo interpretaba por no tener formación para más.

Polifonía

Mientras Adam de la Halle, uno de los últimos troveros, aún se dedicaba a añadir acompañamientos armónicos simples a sus canciones, las grandes abadías y colegios eclesiásticos de Europa eran testigos de más de cuatrocientos años de experiencia con la polifonía escrita. No existen dudas de que

había música improvisada tanto en los contextos profanos como en los sagrados incluso antes de que hubiera registro de ello. Pero entre el año 850 y el 1150 es posible trazar la evolución de la polifonía litúrgica conocida como organum, desde las simples duplicaciones paralelas del canto llano a la octava, la quinta o la cuarta, hasta otras versiones más sofisticadas en las que el canto llano aparece por debajo de una voz superior exuberante (llamada cantus), en valores largos tipo pedal (llamados tenor) semejantes a una cantinela. En Winchester, Limoges, Chartres y Santiago de Compostela se conservan importantes manuscritos con ejemplos de este tipo de repertorio. La cima de este proceso de embellecimiento de la liturgia (principalmente del Propio de la misa) está representado por la escuela de Notre-Dame en París de finales del siglo XII y comienzos del XIII. Hasta nosotros han llegado los nombres de dos de esos compositores: Leoninus (a quien se atribuye la compilación del *Magnus liber organi*, 1180) y Pérotin llamado el Grande, que se supone revisó e hizo añadidos a la obra de su predecesor (1200). Es muy probable que ambos tuvieran un papel destacado en el desarrollo de la forma primitiva de la notación rítmica basada en los seis modos de ritmo (cuyos nombres proceden de los pies poéticos griegos: troqueo, yámbico, etc.). La aplicación de pies métricos (casi equivalentes a los ritmos binarios compuestos modernos) a las voces superiores del organum —y a veces también a los tenor del canto llano—, revitalizó la forma y allanó el camino para un rápido desarrollo de la notación y de las técnicas de composición elaboradas durante los siglos XIII y XIV.

Dado que el mismo organum evolucionó como una mera ornamentación de las secciones solistas de los introitos y graduales, etc. del canto llano, resulta lógico pensar que también lo interpretaban solistas. De hecho, la superposición e intercambio constante de las voces, por ejemplo, en el *Viderunt* (gradual navideño) a cuatro voces de Pérotin presupone tal claridad en la ejecución, que sería recomendable utilizar una sola voz por cada parte. También existen evidencias de que la voz o voces superiores del organum estaban reforzadas con textos adicionales (tropos) en las secciones en las que el tenor se movía de forma métrica respecto a la otra u otras partes. Estas secciones (*clausulae*) eran interpretadas como piezas independientes de música de cámara devocional o recreativa, y también como parte del contexto original del organum. Alrededor del 1240 las partes superiores en francés como las escritas en latín eran inventadas y se llamaban motetus (del francés mots, "palabras"), título que luego se aplicó a las obras completas.

Durante la segunda mitad del siglo XIII, el motete se estableció como la forma principal de música artística polifónica en Europa. Numerosas colecciones de manuscritos (algunas de ellas copiadas después del año 1300) atestiguan su significación y popularidad. El manuscrito Montpellier, por ejemplo, contiene más de trescientos motetes para dos, tres y cuatro voces, cuyos temas van de lo religioso a lo erótico, y que a menudo contienen una yuxtaposición de dos, uno en latín y otro en francés. Un género importante, el motete pastoril, relata incidentes de corte rural entre pastores y pastoras e introduce la figura de un caballero que trataba de seducirlas. La influencia de las convenciones poéticas de trovadores y troveros, a menudo se combinaba con la cita de estribillos poéticos comunes o (en cerca de veinte casos) el uso de canciones y danzas profanas francesas en lugar de los habituales tenores del canto llano.

Una de las consecuencias del uso de textos narrativos en las voces superiores de los motetes fue la necesidad de utilizar valores rítmicos más cortos que permitiesen acoplar palabras y música de forma silábica. Los teóricos Franco de Colonia (alrededor de 1260) —que introdujo una forma de notación mensural (medida) que incluía la semibreve como unidad distinguible (en transcripción moderna, aproximadamente una semicorchea)— y Petrus de Cruce (hacia el 1280) —quien dio aún más flexibilidad al sistema para permitir el agrupamiento de hasta siete semibreves, lo que permitió declamar con más rapidez— fueron los autores de las soluciones a este problema. Estos avances en la notación sentaron las bases para el *Ars nova* (el Arte nuevo), cuyos principios quedaron establecidos en el tratado del mismo nombre (alrededor de 1325) de Philippe de Vitry (1291-1361). Entre otros refinamientos de la notación, Vitry (así como otros teóricos contemporáneos suyos) introdujo un nuevo valor rítmico (la mínima), el compás así como un método más sistemático para indicar los silencios. Por primera vez fue posible tener notación para la síncopa —práctica ésta que alcanzó su más alto nivel de complejidad en el estilo llamado *Ars subtilior* (Arte amanerado o manierismo) de finales del siglo XIV, en la corte papal de Avignon.

Si bien resultaría más lógico usar el término *Ars nova* sólo para describir la música de la primera mitad del siglo XIV, hoy se acepta su uso como etiqueta estilística para el periodo comprendido aproximadamente entre 1300 y 1400. Los autores de la época habían acuñado ellos mismos el término *Ars antiqua* para referirse al arte del siglo precedente, entre alrededor de 1200 y 1300. Aparte de las innovaciones en la notación, el nuevo arte del siglo XIV estableció una serie de patrones técnicos para la composición que han tenido una influencia muy duradera. Uno de ellos, el isorritmo (del latín, el mismo ritmo), se construía sobre los esquemas rítmicos repetidos de los tenor de los motetes del *Ars antiqua*, al que se aplicaba los mismos principios que a las voces de los motetes y a los movimientos de la misa polifónica. El motete en sí continuó utilizándose, tanto en su forma sagrada como profana, tal y como era en el siglo XIII, y fue adoptado como medio de debate y sátira política (como en *Le Roman de Fauvel*, un extenso poema satírico de alrededores de 1310-1314, con 167 melodías, varias de ellas de Philippe de Vitry).

Tanto si los motetes isorrítmicos se componían o no comenzando con el tenor (generalmente la parte inferior), las canciones polifónicas del periodo del *Ars nova* parecen haber sido construidas a partir de la voz superior (cantus). La parte o partes inferiores actúan como acompañamiento a una melodía más expresiva cuya poesía se amolda a una de las formas fijas establecidas (rondó, balada y virelai en Francia). Las estructuras musicales (por oposición a las poéticas) se basaban en el uso de dos secciones equilibradas que se repetían con el mismo texto o con uno nuevo, según la forma que se emplease. El uso del canon era habitual, en especial en las canciones sobre temas de caza (en su más amplia definición) conocidas como *chace* (en Francia) o *caccia* (en Italia). En ocasiones, las canciones utilizaban técnicas del motete al citar una melodía popular en la parte del tenor. Este uso de un cantus

firmus (melodía fija) sería aún más explotado en las partes musicales de la misa, especialmente en la primera mitad del siglo XV.

Los dos compositores más importantes del siglo XIV fueron Guillaume de Machaut y Francesco Landini (alrededor de 1325-1397). La conservación de sus obras en bellísimos manuscritos refleja la estima de que gozaban entre sus contemporáneos y sucesores. Sus respectivas producciones son indicadores de la popularidad de las formas fijas en Francia y del madrigal (que no debe confundirse con el del siglo XVI) y la ballata en Italia. Machaut fue también el primer compositor conocido de una obra completamente polifónica de Ordinario para la Misa además de ser un poeta muy considerado en su época. Sus trabajos se caracterizan por la refinada aplicación del isorritmo y la síncopa, por lo que a veces su música es descrita como intelectual. Esto no es cierto dado que sus composiciones siempre son intuitivas respecto al texto y poseen un tono alegre en los momentos de alarde vocal. En comparación, Landini es justamente apreciado por su estilo melódico, fluido y sus maneras rítmicas más graciosas. Se puede afirmar que su música ensaya algunos de los rasgos del estilo posterior del bel canto italiano.

Otra forma que tuvo su importancia en esta época fue la danza. También hay tipos de danza religiosa, utilizados en las representaciones teatrales de la Iglesia. En España es famoso el Canto de la Sibila. Otras danzas de los peregrinos se conservan en el Llibre Vermell de Montserrat. España, por razones de vecindad con Francia, estuvo al corriente de las novedades musicales de la época. Destaca el Códice Calixtino, donde aparecen entre muchas piezas monódicas 21 discantos a dos voces y uno a tres, quizá el más antiguo conocido en Europa, pues data del siglo XII.

Otra colección importantísima de aspecto religioso fue las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Recopiladas a finales del siglo XIII, son más de 400 canciones monódicas dedicadas a la virgen. De Martín Codax, trovador gallego, se conservan las melodías de 6 cantigas. En cuanto a la música polifónica, destacan el código del Monasterio de las Huelgas que contiene composiciones tanto monódicas como polifónicas del XII al XIV, y el Llibre Vermell del siglo XIV.

La música instrumental que ha sobrevivido del periodo del que hablamos es relativamente escasa y tanto la música profana como la religiosa de esta época, aunque era escrita para voces, podría interpretarse con acompañamiento instrumental (violas, flautas, chirimías, laúdes, salterios, gaitas, etc). Un pequeño número de estampidas (de estructura AABBC) se conservan en varios manuscritos de los siglos XIII y XIV, son casi siempre monofónicas y a veces tienen títulos muy atractivos (por ejemplo, El lamento de Tristán). Aproximadamente desde 1325 hay un número cada vez mayor de arreglos para teclados de composiciones vocales (incluidas algunas de Vitry en el Códice Robertsbridge) que representan los comienzos de una tradición que culmina en las colecciones del siglo XV como el Libro de Órgano Buxheim (hacia el 1470). La música del siglo XV siguió utilizando las técnicas y estructuras del periodo del Ars nova. En Inglaterra, especialmente, el desarrollo de un lenguaje armónico más rico alcanzó su cima en las partes musicales de las misas y motetes de Leonel Power (hacia 1370/85-1445), John Dunstable y otros, incluido los del manuscrito de Old Hall (copiado a principios del siglo XV). La síntesis de los estilos nacionales que coincidió con el establecimiento del Ciclo de la Misa como una forma de arte central en Europa (entre 1430 y 1470), fue estimulada en gran medida por la popularidad e influencia de la música inglesa en el continente.

La época de los Reyes Católicos fue muy importante para la música española. Los polifonistas, aunque conocían y practicaban las técnicas de los flamencos, mantuvieron un estilo propio, con formas más populares, como el villancico y el romance. Utilizaban unos procedimientos menos complicados que los flamencos, adquiriendo sus canciones mayor sobriedad y frescura. El más importante fue Juan del Encina, poeta, dramaturgo y músico.

La práctica interpretativa

En un segundo sentido, el término música antigua se refiere al movimiento cuyo objetivo se dirige a interpretar de la forma más auténtica tanto la música medieval como la del renacimiento y la música barroca. Identificada en principio con los trabajos pioneros de David Munrow (1942-1976) y el Early Music Consort de Londres, el término se utiliza ahora de forma generalizada para designar a todo estudio aplicado cuyo objetivo sea recrear las condiciones y convenciones de la interpretación original de una composición. Desde 1970 han proliferado los festivales y las muestras de reproducciones de instrumentos originales y temas relacionados con la música antigua en Europa y Estados Unidos.

Un exquisito mundo musical y poético florece en la Europa de los siglos XII y XIII, como un prólogo anticipado a lo que será más tarde el Renacimiento. Las cortes, las universidades y los caminos de peregrinaje son los ámbitos elegidos por Languedoc para este programa que intenta dar un panorama de la sonoridad y el lenguaje musical de la época.

El período de tiempo que media entre la caída de los dos imperios romanos, el de occidente en el año 476 y el de oriente en 1453, se le conoce como medioevo o Edad Media. La idea que se tiene de esta época es de un oscurantismo generalizado. La poca música que hubo se propagaba por vía oral y por lo tanto se ha perdido. Recién empezó la escritura cerca del siglo IX.

Con la desaparición de un poder unificador como lo es el Imperio Romano, el caos sumió a Europa en sombras de crisis y un pensamiento místico cargado de simbolismos. En medio de tanta desolación solo una institución mantenía cierta estabilidad: La Iglesia.

La música de la primera edad media es la música de la primitiva iglesia. Tenía como única razón de ser la de servir a las celebraciones religiosas: alabar a Dios de manera más completa que la simple oración hablada.

En el año 590 fue nombrado Papa Gregorio, posteriormente llamado "El Grande", quien reordenó y completó las melodías del canto eclesiástico para terminar configurando un antifonario unificado y válido para todo el año, con la clara pretensión de que se convirtiera en el canto oficial de la liturgia y se perpetuara en el tiempo. Este canto recibe el nombre de canto GREGORIANO en honor a este gran hombre.

Este canto era claro y agudo, moviéndose por lo general en las tesituras de soprano y tenor, sin usarse los bajos profundos. Estos cantos eran ejecutados por un coro, exclusivamente de varones

pertenecientes a la iglesia, y sus textos eran sacados de la Biblia. Eran voces sin acompañamiento instrumental y tenían ritmo libre (no hay acentos ni compases).

La iglesia en la edad media consideraba los instrumentos musicales como lujosos y profanos, por eso el canto gregoriano eran solo voces masculinas y sin acompañamiento instrumental. Se utilizan varias escalas o modos muy particulares que servían para despertar diferentes sentimientos como: alegría, tristeza, serenidad. etc.

Para los greco-romanos, la octava que conocemos hoy no existía, eran mas bien dos tetracordios separados: DO, RE, MI, FA y SOL, LA, SI, DO. El tetracordio es considerado la base modal, el primer elemento completo o núcleo generador de toda la melodía.

Eran melodías simples, y se cantaba al unísono. El desarrollo de la polifonía, es decir varias melodías cantadas en simultánea y la armonía base de acordes sobre la melodía, llegarían a estar presente en el canto profano ya sobre el final de la edad media y comienzos del renacimiento.

La teoría griega, heredada por Roma, fue el punto de partida de la especulación musical medieval a través de los últimos escritores vinculados al antiguo mundo clásico, Boecio (480-524) y Casiodoro (477-570) fueron en conjunto con los traductores árabes, quienes introdujeron la teoría musical griega en la Edad Media.

La escritura musical era alfabética en época griega y romana. Pero en la Edad Media se abandonó este tipo de notación por otra llamada neumática, que aparece en el s. IX. Los neumas son unos signos valorados sobre cada sílaba de las palabras que forman el canto. No expresan con exactitud ni la duración ni la altura precisa de cada sonido, sino que intentaban dibujar la marcha de la melodía sirviendo tan solo como recordatorio de las diferentes melodías ya conocidas por quienes leían esa música, pues no en vano los cantores dedicaban doce años de su vida a aprender los repertorios.

El erudito español San Isidoro de Sevilla (560-636) contemporáneo del Papa Gregorio I dedica a la música una parte de su monumental Las etimologías refiriéndose al problema de la notación dice: «Los sonidos mueren, pues no pueden escribirse».

En el s. X otro teórico Hucbaldo (840-930) decidió escribir varias líneas horizontales superpuestas, de manera que a cada una correspondía una nota musical. El texto, en lugar de escribirse abajo, se dividía en sílabas y cada una iba escrita en la línea que señalaba su altura de entonación. Este fue el origen remoto de la pauta musical, que aún hoy se emplea con cinco líneas, aunque en aquella época las líneas fueron apareciendo progresivamente primero una, luego dos, luego cuatro,... hasta ocho o nueve.

Un siglo después Guido D'Arezzo (995-1050) dio valor tanto a las líneas como a los espacios entre ellos con lo que se economizaba espacio. En lugar de poner las sílabas del texto en la pauta puso neumas o signos musicales que los representaban. También dio un nombre a cada nota de la escala utilizando el Himno a San Juan Bautista usando la sílaba de comienzo de cada verso.

Por otra parte, se mantuvo un sistema de referencias alfabéticas, con las siguientes correspondencias que sigue vigente hoy en día, en países de habla alemana e inglesa.

LA EDAD MEDIA

Comienza tras la caída del Imperio Romano y termina en el siglo XV tras una grave crisis iniciada en el siglo XIV. En occidente, la iglesia se convirtió en el eje fundamental de la vida medieval, monjes y religiosos compusieron música para hacer más solemne la liturgia.

A partir del canto gregoriano, fue desarrollándose una música que desembocó en el nacimiento de un modo de expresión revolucionario: la polifonía. Por otra parte, los estilos artísticos proporcionaron imponentes edificios que fueron el escenario de estas melodías.

Esta época se divide en el Periodo Patrístico (hasta el año 840, padres de la Iglesia intervienen en la iniciación del canto cristiano) En el románico (año 840 hasta la primera mitad del siglo XII año 1250) y el gótico (1250 a fin de la Edad Media 1453 fines del siglo XV) en el periodo Patrístico apareció la era Cristiana y la Era Media, en esta ultima la Historia de la música se encuentra ligada a la forma en que se Desarrolló la liturgia cristiana ya que se consideraba a la música como el medio con que los sacerdotes elevaban la palabra de Dios.

TRANSICIÓN DE LA MÚSICA ANTIGUA A LA EDAD MEDIA.

El canto litúrgico viene de la tradición grecorromana debido a esto totalmente impregnado de la teoría musical de los griegos y de su filosofía. Por otra parte de la tradición Hebraica, del canto y de las sinagogas. Surgen varios problemas:

1) El canto cristiano, se debe acoplar a los dos tradicionales, esto da lugar a contradicciones dentro del cristianismo a nivel teórico y filosófico. Había padres de la iglesia que consideraba la música demoníaca y ahí incluyen la música pagana, que para ellos es la que existía antes del cristianismo.

2) La música nueva cristiana que para ellos es «instrumento de salvación». Clemente de Alejandría (siglo II d.C.) hablaba sobre la música de los griegos diciendo que llevaba a la perdición. Para él la nueva música con los contenidos cristianos era salvación. Se refería al grado de armonía que reflejaba una música, la pagana y la cristiana. Mostraba el mayor grado de armonía de la nueva música. Esto nos pone en contacto con los pitagóricos.

La música y el canto sacro gozarán de aprecio sobre todo por su valor educativo al ser un instrumento de edificación religiosa. Con este enfoque el canto sacro asume la función de instrumento auxiliar de la oración con el sentido de volver esta más agradable.

Boecio tiene un tratado importante: «de institutione música», es un tratado de armonía.

Es de gran importancia como fuente de conocimiento de las doctrinas griegas acerca de la armonía y por el influjo que ejerció sobre el pensamiento medieval. En esta época se dividía la música en tres géneros distintos:

- La música mundana.

- La música humana.
- La música instrumental.

Esta división para Boecio no tiene un carácter religioso, sino que se apoya en la desvalorización del trabajo manual y de lo que depende de los sentidos.

La música mundana: es la que se refiere a la música de las esferas, identificándose con el concepto del sentido de armonía. Para Boecio ese "sonido" se identifica con armonía, y nosotros no podemos percibirla es porque somos imperfectos. Esta música mundana es la verdadera, y el resto lo es en tanto reflejo de esta última.

La música humana: Refleja a través de la unión armoniosa de las diferentes partes del alma, la unión de alma con el cuerpo, la música de las esferas. Esta música se comprende a través de acto de la introspección, todo aquel que se sumerge en si mismo la entiende, ya que es una armonía psicofísica.

La música instrumental: Según Boecio el hecho manual de producir sonidos a través de los instrumentos no tiene valor alguno (soplar por un tubo, tocar una cuerda tensada...). La actividad manual ocupa el lugar opuesto de la actividad puramente intelectual. Pero no rechaza los sentidos, los considera necesario, ya que a través de ellos podemos hacer juicios.

La música litúrgica.

La religión cristiana fue adoptada por el Imperio Romano. Ya desde sus orígenes, su liturgia y su música estuvieron por la tradición judía, a la que vino a sumarse la influencia griega y romana. Las celebraciones religiosas de los primeros cristianos fueron poco a poco conformando un nuevo tipo de expresión musical austera, puramente vocal. Estos cantos litúrgicos tenían dos formas principales:

Responsorial: era una especie de estribillo en que los fieles respondían a cada versículo de un salmo entonado por un solista.

Antifonal: es una frase musical que introduce a un salmo cantado alternativamente, por dos coros que, al terminar el salmo, vuelven a cantar de nuevo la antifona todos juntos.

La rápida extensión del cristianismo dio una gran vitalidad a sus prácticas liturgias y muy pronto se incorporaron nuevos cantos, como los himnos, con texto en forma estrófica muy próxima ya al verso. Entre los creadores de himnos destaca de manera especial San Ambrosio, Obispo de Milán, a fines del s. IV.

Alabar a dios con música

Los rituales cristianos que se acompañaban del canto eran la misa y los oficios. La música intenta dar el sentido de las palabras, y el mismo latín con sus largas y breves influye directamente en la melodía gregoriana, que sin esta lengua deja de tener sentido. Además de monódico es a capella.

Ritmo y melodía

El ritmo en el gregoriano es libre, está lejos de lo que son las barras de compás, de la acentuación mecánica, es muy flexible y huye de todo lo que puede ser una medida matemática. En tanto que es música inseparable del texto, este juega un papel fundamental en la determinación del ritmo (la notación neumática era muy precisa en cuando al ritmo)

-El ámbito melódico es reducido. La mayoría de los cantos tienen un ámbito de séptima, octava o novena, aunque los cantos más antiguos se mueven entre los límites de una quinta o sexta.

-El intervalo. La melodía gregoriana no tiene grandes saltos, es una melodía por grados conjuntos, la forma más normal de movimiento disjunto son los saltos de tercera y cuarta, los intervalos de quinta son más escasos y los mayores de quinta son muy raros.

-Diseño melódico. En la mayoría de las melodías gregorianas la curva o arquitectura melódica tiene forma de arco. Se comienza en el grave, se eleva a notas más agudas y luego desciende hasta el final de la frase o cadencia. Según el número de notas que tengan cada sílaba el canto gregoriano se clasifica en los siguientes grupos o estilos

1-Silábico: Cuando cada sílaba tiene su nota, cada nota de la melodía se corresponde con una sílaba del texto.

2-Salmódico: Sobre una misma nota recitativa aparecen muchas sílabas del texto

3-Neumático: Cuando cada sílaba del texto lleva dos o tres notas.

4-Melismático: Cuando lleva más de tres notas por sílabas.

CANTO BIZANTINO

Bizancio, ciudad griega, tuvo una comunidad cristiana desde el siglo II. Cuando en el siglo IV Constantino le da el nombre de Constantinopla, se convierte en ciudad cristiana del mismo rango que Alejandría y Roma. El idioma utilizado era el griego (el idioma de los textos litúrgicos).

Desde el punto de vista musical el canto bizantino se caracteriza por la abundancia de himnos. Sus textos contienen los principiantes postulados de la teología bizantina; del texto y la música están íntimamente ligados. Los himnos responden a distintas formas, entre los principales tipos están:

TROPARION, KONTAKION y KANON.

El TROPARION data de los siglos IV y V, y se origina como una intercalación poético-musical entre los versículos de salmos.

El KONTAKION se desarrolla en el siglo VI, es una breve introducción seguida de veinte escalas o más, todos de la misma estructura poética y con estribillo; son de estilo melismático.

El KANON se desarrolla en el siglo VIII es una forma sumamente larga, que consta de nueve odas, cada una de las cuales suelen tener varias estrofas, por lo común cuatro; es la música menos ornamental, prefiriendo un estilo silábico. El KANON es himno de alabanza.

LA MUSICA EN LA IGLESIA BIZANTINA

A la exposición bastante amplia de la musicalidad católica, debe preceder un resumen de lo que hasta ahora es ya seguro en la relación con las formas musicales bizantinas. De Oriente vino el formulario y se adaptó con transformaciones en la Europa occidental.

La musicalidad bizantina es una reciente y magnífica adquisición de la musicología, porque además de descubrir un mundo desconocido, ilumina los orígenes de la musicalidad occidental. El cristianismo encontró en la mentalidad bizantina elementos propicios para arraigar y florecer.

Debe tenerse en cuenta que si en nuestros días es difícilísimo ejecutar coralmente los cantos bizantinos, probablemente tampoco esto sería fácil en la época en la que nacieron y se propagaron esos cantos.

Las bibliotecas de diversos países europeos conservan numerosos códices bizantinos. En la refinadísima educación y cultura de todo bizantino, la música figuraba entre las ciencias del cuadrivio, con la aritmética, la geometría y la astronomía.

Según parece, hacia el siglo IV, un coro infantil participaba en las fiestas litúrgicas en Jerusalén. El texto procedía de los libros sagrados, especialmente del Salterio. Ya entonces el coro solía intercalar un versículo de libre intención entre cada dos versos del salmo. Por tanto la intercalación denominada troparion, antecedió en muchos siglos a la invención del tropo, atribuida a Tutilo.

Es cierto que la iglesia cristiana recogió de la Sinagoga el patrimonio bíblico y continuó utilizándolo; concedió preferencia al salterio, como un cancionero espiritual que daba fortaleza y consuelo y afirmaba la fe teocrática, en oposición a la idolatría.

Las formas del culto y la predicación del Evangelio pasaron desde Jerusalén a las ciudades donde sucesivamente se fundaron comunidades cristianas. El Evangelio y las Epístolas se tradujeron al griego. Al mismo tiempo las melopeas de procedencia hebraica, sufrieron influencias análogas. El origen de la entonación de las plegarias en las iglesias orientales o sea, en los primitivos cantos cristianos, deberá buscarse, ante todo, en las melopeas de Israel y además, en las influencias helénicas y orientales.

Los cantos cristianos procedieron con evolución apenas perceptible, de las salmodias sinagogaes, por recoger en ellas el ámbito vocal, la acentuación, el estilo recitativo, las fórmulas cadenciales, el gusto melismático y el empleo de las aclamaciones (por ejemplo, Hosanna, Alleluja, Adonai, Kyrie, Amén) a la vez que repudiaron el acompañamiento musical.

Al distinguirse en el siglo IV la liturgia cristiana oriental de la occidental, también se distinguió la de la música de ambas iglesias.

Los nuevos cantos tuvieron muchísimo éxito. Todas las iglesias de Alejandría resonaban con ellos en el siglo V. No faltan nombres de poetas-músicos, ni otros testimonios posteriores al siglo IV. Se recuerda muy especialmente al sirio San Romano, que vivió entre los siglos V y VI, entre los himnógrafos del siglo VI figuraron también el emperador Justiniano y San Simeón.

San Juan Damasceno defensor de la ortodoxia, teólogo, poeta místico y músico, fallecido hacia mediados del 700, fue muy alabado por sus cánones métricos, de los que se conservan los de Navidad, Epifanía y Pentecostés. También conservamos su octoichos, antología de himnos ordenados en ocho grupos, los cuales guardan relación con los ocho modos, siendo utilísima por lo tanto, en la práctica y en la teoría.

Se registra una corriente poética y musical procedente de Sicilia, conquistada por los bizantinos en el siglo VI y quedando especialmente vinculada a la iglesia oriental tras su adhesión oficial al rito de Oriente en 732.

Dos sucesos habían contribuido a imponer el sello oriental sobre la poesía y la música sicilianas: uno, la emigración a la isla de religiosos sirios, egipcios y palestinos que huían ante la invasión árabe; otro, la emigración de monjes que se refugiaron allí durante la época de los iconoclastas.

Sicilia recuerda muchos melodías de los siglos en los que se presenta más oscura la historia musical de Bizancio.

En el siglo X sin embargo, decae la sustancia poética y musical

CANTO GREGORIANO

La Iglesia Católica tuvo su propio lenguaje musical nacido de los 4 dialectos musicales que se impusieron: el Milanés, el Galiciano, el Mozárabe y el Romano, pero en definitiva el que se impuso fue el Romano, si bien el Canto Ambrosiano ejerció una poderosa influencia a fines del Siglo IV, el Canto Gregoriano se difundió a toda la Cristiandad casi dos siglos después y marcó un trascendente camino en el desarrollo de la Humanidad.

La melodía del canto gregoriano asimila 3 estilos diferentes; El "Silábico" (cada nota representada por una sílaba), el "Neumasico" (una misma sílaba corresponden 2, 3 o 4 sonidos diferentes), y las "Secuencias" (intercalación de un texto en las notas del aleluya)

LOS ORÍGENES DEL CANTO GREGORIANO

Se cree que los primitivos cantos cristianos nacieron a imagen y semejanza de los que cantaban los judíos en sus sinagogas.

Como la iglesia se había extendido por el enorme territorio del antiguo imperio romano, en cada lugar se cantaba de una manera diferente. Fue necesario emprender una unificación con los salmos de las catacumbas. Este trabajo lo llevó a cabo el papa Gregorio Magno por la cual este tipo de canto recibe el nombre de Gregoriano.

FORMAS LITÚRGICAS DEL GREGORIANO

Las dos formas litúrgicas más importantes del gregoriano son:

1-El oficio de las horas: Los monasterios que se fundan bajo el impuesto de San Benito desempeñan el papel de verdaderas escuelas de canto. San Benito fija el oficio dividido en horas repartidas a lo largo de la jornada y de la noche constituye la vida completa de la comunidad religiosa en el claustro. Concibió la regla como un ciclo en horas: Maitines -Laudes -Prima -Tercia -Sexta -Nona-Visperas

2-Misa: La ordenación litúrgica de la misa es mucho más tardía que la de las horas. En la misa encontramos 2 secciones bien diferenciadas:

El ordinario (Parte invariable de la misa).

El propio: (Parte variable de la misa)

Ordinario:

Propio:

- 1.Introito
2. Kyrie
3. Gloria
- 4.Gradual
- 5.Tracto
6. Secuencia
8. Ofertorio
7. Crepo
9. Sanctus
10. Agnus Dei
- 11- Comunión
12. Ite

El problema de la notación musical

Al principio de la edad media, los textos no estaban escritos y se transmitían de forma oral. Llegó un momento en que la cantidad y dificultad fue tanta, que se empezaron a copiar los textos, con indicaciones acerca de cómo había que cantarlos.

Así empezaron a utilizarse neumas. Sin embargo, era un sistema muy imperfecto. Primero Hucbaldo y, más tarde, Guido d'Arezzo emplearon líneas paralelas para situar los signos musicales.

Siglos después, los neumas fueron sustituidos por unos signos más claros y de forma cuadrada. Esta notación cuadrada, junto a las líneas del pentagrama, sirvió para la altura de los sonidos.

Hasta el s. X la música Europea, como la música de otras culturas, era fundamentalmente monódica, de una sola línea melódica en la que no interviene para nada la armonía ni el acompañamiento de instrumentos, el ritmo del canto gregoriano es libre, no sometido a la rigidez métrica del compás.

Desde el s. VII hasta el XVI el canto gregoriano fue el tipo de música más importante en el mundo occidental. En estos mismos siglos se fue constituyendo y seleccionando un repertorio que, en honor a su primer recopilador, el Papa Gregorio II, se llama canto gregoriano. En el s. XI se establecen las reglas de su escritura musical (notación: Los signos conocidos con el nombre de neumas eran los que indicaban la altura de los sonidos que evolucionaron a lo que hoy conocemos como las notas. Con el tiempo empezó a utilizarse un tetragrama que evolucionó al pentagrama) y durante el s. XII y XIII se enriquece con nuevas aportaciones a partir de esa época, al contacto con la música extralitúrgica y profana, cada vez más progresiva, se inicia un largo declive, que acaba en nuestros días acaba por desaparecer prácticamente de nuestra liturgia.

Puede ser de dos tipos:

- **Silábico:** si canta una nota en cada sílaba del texto.

- **Melismático:** cuando cada sílaba del texto está adornado por varias notas distintas, a veces muy numerosas.

El Canto Gregoriano se divide en dos tipos básicos: el **responsorio**, utilizado para recitar salmos y el **antifonal**, que es un modelo más melódico. Después que su forma fue establecida por el papa Gregorio I a finales del s.VI, se reformó a inicios del s.XVII y una vez más a finales del s.XIX, antes de que el papa Pío X decretara en 1903 la vuelta a las fuentes más primitivas de que se dispusiera. La labor de estudiar y recuperar estas fuentes fue llevada a cabo por un grupo de monjes benedictinos de la Abadía Solesmes, en Francia.

El Canto Gregoriano se caracteriza por ser monódico, es decir, tiene una sola melodía, que también recibe el nombre de *canto llano*, por su horizontalidad. El gregoriano escapa a cualquier intento de marcar su ritmo, de la misma manera que no se le puede aplicar un compás o un patrón rítmico rígido. Su ritmo es flexible porque depende del ritmo interno de las palabras y frases del texto siempre en latín. La melodía fluye con el texto de manera natural o entreteniéndose en algunas sílabas para decorarlas. Otra característica es, que siempre será cantada a *capella*, es decir, no habrá instrumentos. Generalmente será cantada en coro, es decir por todos los monjes de la cofradía. Solamente tendrá ámbito religioso. Habrá diferentes tipos de modos en las melodías; el dórico, el jónico y el frigio. Y siempre serán de carácter litúrgico, es decir, se utilizaran para las misas. Los autores de éstos cantos son anónimos.

Éste no pretende ser artístico, simplemente quiere responder a una función concreta, a la de realzar la palabra de Dios.

Canto llano o Canto Gregoriano: Canto oficial de la liturgia usado en la iglesia católica, más comúnmente denominado canto gregoriano. Se divide en dos tipos básicos: el responsorio, utilizado para recitar salmos y la antifona, un modelo más melódico.

Después de que su forma fue establecida por el papa Gregorio I a finales del siglo VI, se reformó a inicios del siglo XVII y una vez más a finales del XIX, antes de que el Papa Pío X decretara en 1903 la vuelta a las fuentes más primitivas de que se dispusiera. La labor de estudiar y recuperar estas fuentes fue llevada a cabo por un grupo de monjes benedictinos de la abadía Solesmes, en Francia.

Trovadores y troveros: Poetas líricos en lengua de oc (provenzal) y poetas líricos en lengua de oïl (francés antiguo). El término deriva del verbo trobar (componer versos). Su actividad se desarrolla en

Francia entre finales del siglo XI y finales del siglo XIII. Los trovadores, afincados en la región de Provenza, se inspiraron en el antiguo concepto griego de poema lírico como composición vocal. La poesía de los trovadores figura entre las primeras muestras literarias en una lengua distinta del latín, lengua literaria por excelencia durante la edad media. Sus poemas emplean nuevas formas, melodías y ritmos, originales o copiados, de la música popular. El primer trovador del que se tiene noticia fue Guillermo IX de Aquitania. La mayoría de los 400 trovadores que vivieron en esta época fueron nobles o reyes para quienes componer e interpretar canciones era una manifestación más del ideal caballeresco. La música de los trovadores desapareció progresivamente a lo largo del siglo XIII con la destrucción de los reinos del sur de Francia durante las guerras religiosas, que culminaron con la derrota de los albigenses por el poder papal.

NOTACIÓN MUSICAL

Al principio de la edad media, los textos no estaban escritos y se transmitían de forma oral. Llegó un momento en que la cantidad y dificultad fue tanta, que se empezaron a copiar los textos, con indicaciones acerca de cómo había que cantarlos.

Así empezaron a utilizarse neumas. Sin embargo, era un sistema muy imperfecto. Primero Hucbaldo y, más tarde, Guido d'Arezzo emplearon líneas paralelas para situar los signos musicales.

Siglos después, los neumas fueron sustituidos por unos signos más claros y de forma cuadrada. Esta notación cuadrada, junto a las líneas del pentagrama, sirvió para la altura de los sonidos.

Solo se sabe que se utilizaban neumas (especie de estenografía consistente en rayas, acentos, puntos y ganchos). Eran colocados sobre el texto de himnos religiosos y el director del coro los interpretaba por medio de sus manos (queironomía), señalando los ascensos y descensos de los sonidos a los cantos que entonaban de memoria.

Los monjes, refiriéndose a las neumas, decían que no son más que simples auxiliares de la memoria ya que la música no es retenida por la mente del hombre, ella se pierde, desde el momento que no puede ser escrita.

Los teóricos del Ars Antiqua se preocupaban por encontrar una escritura que satisficiera las crecientes exigencias de una polifonía que se desarrollaba con gran rapidez. Entre ellos hay que destacar a Pierre de La Croix, Jean de La Garlande y Franco de Colonia, quienes codifican esos escritos de la ciencia musical de sus contemporáneos y fijan las normas que habían de servir, un siglo después a los músicos del Ars Nova.

Los teóricos del s. XIV Philippe de Vitry, Jacobo Lieja y Johannes de Muris, comprendían lo enunciado por los anteriores teóricos y perfeccionan un sistema de escritura que consiste en dar a cada nota un valor fijo en relación con las demás, de manera que al superponerse las voces podamos fijar con precisión la duración de cada nota y hacer coincidir las notas con las demás voces. Esto es lo que se llama notación mensural, o sea, con indicación estricta de la duración de las notas según el dibujo de la figura. Este sistema pervive hasta nuestros días con muy escasas modificaciones; sus principales figuras en el S. XIV eran:

Máxima	semibreve
Longa	mínima
Breve	semimínima

La notación musical es el Sistema de símbolos escritos que representan sonidos musicales. El requisito principal de cualquier notación es que se adapte a la música que representa.

El mayor progreso hecho en este sentido fue el sistema de solmización, introducido por Guido de Arezzo (monje Benedicto). El sistema de Guido estaba basado en el hexacordio (seis sonidos).

En un himno dedicado a San Juan Bautista notó que cada verso empezaba con un sonido más alto. Con ello formó la escala musical. Le puso los nombres a cada nota de acuerdo con la primera sílaba de cada verso.

Escala musical

El arreglo, mediante la elevación o el descenso de una serie tonal, de las notas utilizadas en un sistema musical. El carácter sonoro de una escala dada depende del tamaño y secuencia de los intervalos entre sus notas sucesivas.

Contemporáneamente a la música litúrgica, en la edad media surgió también la música profana (NO sagrada), que era interpretada por el pueblo. Estaban los juglares, que eran músicos ambulantes y plebeyos que divertían en fiestas y castillos; los trovadores, que pertenecían a la nobleza y eran músicos y poetas que inventaban rimas y ritmos; y los bardos, que eran antecesores de los trovadores que contaban las proezas de sus héroes valiéndose del laúd. Se encargaban de ir de pueblo en pueblo, cantando melodías, acompañados por un instrumento. Tanto los trovadores como los juglares conformaron un movimiento, que junto con el canto Gregoriano y la Polifonía (casi sobre el final) fueron los más importantes de la edad media. Los trovadores y los juglares fueron un fenómeno musical y literario y son los primeros compositores conocidos. Se ubicaban en el sur de Francia, y utilizaban como lengua la langue d'oc. Se les tenía un alta estima social.

En la edad media, no existían las orquestas; ni los conciertos en teatros, todavía no se había inventado el clave; ni mucho menos el piano; no había instrumentos de viento hechos de metal; y ni siquiera se le daba uso a los órganos de iglesia (ya que esta los consideraba lujuriosos).

Los instrumentos más característicos de la edad media son: el laúd (antecesor de la guitarra) y los instrumentos de viento de madera. Están también antecesores de los violines, pero eran poco utilizados.

Se ha podido rescatar poco material de la edad media, ya que la escritura musical a través de pentagramas y notas apareció recién a fines del siglo IX. La escritura musical era en un "pentagrama" de cuatro líneas (tetragrama), y no existían las escalas musicales de la actualidad: estas fueron progresando y ampliándose progresivamente con el paso del tiempo.

Los movimientos mas importantes musicalmente en la edad media fueron el Canto Gregoriano y la Música Profana. No hubo mucha libertad en cuanto al arte en general por la fuerte presencia de la iglesia. Esto se vio reflejado en las pinturas, y en la música: Melodías simples y poco desarrollo de la instrumentación.

LA POLIFONÍA

La palabra polifonía proviene del griego *polus* (mucho) y *phone* (sonido). En nuestro tiempo se la usa con un doble significado:

- Para señalar la época de la historia de la música que se extiende desde el siglo IX aprox. hasta comienzos del XVII.
- Como técnica de composición musical, que consiste en combinar 2 o más melodías, de modo que tenga sentido. Las voces son interdependientes y se condicionan unas con otras.

Posibilidad de acompañar una melodía con otra que mantenga su independencia, estas totalmente diferenciadas se convierten luego en tres, cuatro y más melodías.

Es una nueva técnica musical resultante del cruzamiento de varias voces, según reglas y esquemas armónicos. Se difundió en especial en Francia durante los Siglos XII, XIII y XIV, luego por el resto de Europa. Más tarde se fueron adaptando diversos matices de acuerdo con el temperamento y gusto de cada pueblo.

En realidad la música polifónica tuvo origen en el canto Gregoriano, o sea que el tema de un canto litúrgico se tomaba como base superponiéndole otro nuevo.

EL CONDUCTUS es una pieza de carácter semilitúrgico que en principio se cantaba para acompañar o conducir a un personaje. En su elaboración polifónica, la melodía fundamental es la más grave: el tenor, la que sostiene a las otras voces que cantan el mismo texto todas a la vez con el mismo ritmo.

EL MOTETE procede del organum melismático. Perotín en su organa compuso una unas series de vocalizaciones finales (cláusulas) sobre determinados fragmentos de las melodías litúrgicas que usaba como "vox principalis". Si esos fragmentos del tenor (que a veces no tienen más texto que una o dos palabras) se estructuran en un ritmo riguroso y a las vocalizaciones de la "vox organalis" se le pone un texto propio, tendremos ya un motete; motete, propiamente dicho, se llamaba a la voz que floreaba con ritmo libre sobre el rígido esquema rítmico del tenor, pues mientras éste sólo tenía algunas sílabas de texto para cantar, aquella lo hace con muchas palabras (mots, motets = palabras).

El tenor, a veces, era tocado con un instrumento en lugar de ser cantado; si el motete era a dos voces se convertía así en una melodía vocal acompañada por un instrumento, y si era para más voces, estas competían entre sí con toda libertad rítmica y melódica sobre la base instrumental de la voz más grave. Desde el Ars Nova, la introducción de tenores que no procedían directamente del repertorio litúrgico sino que eran canciones populares significó la conversión del motete en una de las más importantes formas de la música profana, aunque muchos grandes músicos siguieron cultivándolo con sentido religioso. Esa libertad y el estímulo de invención que supone la práctica del motete es uno de los más fecundos hallazgos de toda la historia de la música.

EL CANON está basado en el principio de imitación, consistiendo en una repetición literal de una melodía que se acompaña a sí misma pero desplazada en el tiempo. El más antigua de los conocidos es el inglés "Summer is icumen in" (Llega el verano), de finales del siglo XIII, cuya melodía podía cantarse hasta a seis voces.

EL MADRIGAL italiano empieza siendo un tipo de motete en que se concede especial atención a la melodía de la voz superior.

LA DANZA, muy apreciada tanto en los más refinados ambientes como en las celebraciones populares, fue un factor determinante en el proceso que antes analizamos consistente en fijar ciertas melodías según esquemas rítmicos. Además de la evidente influencia en términos como la ballata o balada trovadoresca, tuvieron gran popularidad las estampies y los saltarellos. Hay tipos de danza religiosa, vinculados a las representaciones teatrales que se hacían en las iglesias sobre la Pasión, la Navidad, etc.; en España se ha mantenido la tradición del Canto de la Sibila. También danzaban los peregrinos que iban en romería, algunas de cuyas piezas se conservan en el Llibre Vermell de Montserrat.

Principales formas desarrolladas en este período

Tres fueron los tipos de composiciones empleadas por los compositores:

El Organum: Es la forma más antigua de la polifonía que se conoce y tiene por base la superposición de voces a distancia de intervalos de 4ª o 5ª (do - fa; do - sol). Se conocen varios tipos de organum a los cuales se le aplicaron nuevos procedimientos polifónicos de aspecto rítmico, el duplum, el triplum y el cuadruplum.

El Motete: fue un nuevo estilo y forma heredados por elementos incorporados a la composición musical, la lengua empleada era el latín para el primero y otras dos voces en francés,

fue a su vez un importante tipo de composición polifónica originado en el siglo XIII, mediante la adición de un texto a la voz que acompañaba al tenor o canto litúrgico gregoriano. Sufrió variadas modificaciones hasta quedar convertida en una forma musical de carácter profano.

El Conductus: con su aparición los compositores tienen una mayor libertad en su creación, sin sujetarse a la melodía base, es una composición en la cual la melodía principal es compuesta por el propio compositor.

El Discantus: las voces o melodías realizaban movimientos contrarios en lugar de movimientos directos (sí una voz sube la otra baja y viceversa).

El Gymel: las voces o melodías se movían en distancia de terceras solamente comenzando y concluyendo en el unísono.

El Faux-Bordon: Procedimiento musical en el cual las voces se disponían en intervalos de 3ª y 6ª.

Es el amor el que atribuye los papeles al capricho de la metamorfosis

Contrapunto

Arte de escribir polifonía. Es una palabra derivada de la expresión "Punctum" contra "Punctum".

Los primeros ejemplos escritos en contrapunto sobre un tema gregoriano aparecen en 2 tratados que durante un tiempo se atribuyeron a Hucbaldo, monje franco-flamenco.

La polifonía consiste en la ejecución simultánea de varias líneas melódicas en una misma pieza. El origen de la polifonía viene de la evolución del canto gregoriano y de toda la música posterior que va ligada al nacimiento y perfeccionamiento de la escritura musical.

No se sabe a ciencia cierta como se empezó a practicar la polifonía. Pudo ser cuando niños y adultos cantaban juntos, aquí se produce la polifonía debido a que la voz de los niños y la de las mujeres es una octava más alta que la de los hombres.

Una de las primeras formas polifónicas es el *organum*, que consiste en añadir una melodía nueva sobre la melodía gregoriana, a la cual sigue en paralelo a una distancia fija que puede ser de una 5ª descendente o de una 4ª ascendente.

Otra forma el *contrapunto*, en el que cada voz tiene una misma cantidad de notas de igual duración, pero de diferente altura.

Otra forma es el *motete*, que es una forma de polifonía religiosa que tuvo gran importancia a partir del s.XIII y que supuso que la polifonía se extendiera definitivamente. Éste consiste en la interpretación simultánea a dos, tres o cuatro voces, de un texto, de una música y lógicamente de un ritmo diferente para cada voz.

Los orígenes del canto polifónico

Hacia el siglo X se introdujeron una serie de variaciones, aunque todavía seguía cantándose a una sola voz. Al mismo tiempo empezó a surgir la polifonía, el canto a varias voces. Primero fueron tan solo dos, y se hizo de una manera sencilla: la voz principal cantaba gregoriano y una segunda voz, llamada voz organal, duplicaba la principal, pero a la distancia de una 4ª o una 5ª, más baja.

Había nacido el organum.

Poco a poco las dos líneas melódicas fueron independizándose, con lo que este sencillo procedimiento se complicó.

La audición simultánea de 2 o más sonidos es un fenómeno que ocurre a menudo en la música de los pueblos primitivos y de la antigüedad. A partir del siglo IX d.C. la polifonía surge como técnica de composición organizada y sujeta a reglas musicales específicas.

El descubrimiento de la polifonía constituye uno de los hechos más trascendentales en la música de occidente. En China, India y otros pueblos, la polifonía es casi desconocida, ya que su música está basada en el ritmo y la melodía, siendo por lo tanto de textura monofónica.

El origen de la polifonía está íntimamente ligado a la iglesia; en realidad la música polifónica tuvo su origen en el Canto Gregoriano, es decir, el tema de un canto litúrgico se tomaba como base superponiéndole otro nuevo.

Los períodos en que suele dividirse la época polifónica son:

- **Polifonía primitiva (siglo IX al XI).**
- **Ars antigua (siglos XII y XIII).**
- **Ars Nova (siglo XIV).**
- **Renacimiento (siglo XV y XVI).**

Se propagó especialmente en Francia durante varios siglos luego por el resto de Europa. Más tarde esta música se fue adaptando a los gustos de cada pueblo. En realidad la música polifónica tuvo su origen en el canto Gregoriano, o sea que el tema de un canto litúrgico se tomaba como base colocándole otro nuevo.

Fue la Iglesia Católica la que concibió la música como una forma de imponer el seguimiento a Dios y a esta religión, el método usado fue el de imponer esta música, transformándola en la música "popular" de la época, este acontecimiento no dura mucho ya que pasa a segundo plano en cuanto nace el Renacimiento y durante las revoluciones de separación de esta religión.

Polifonía primitiva

El procedimiento más antiguo para la elaboración de la música polifónica es el que se conoce con el nombre de organum.

En la mayoría de los tratados se denomina organum a la audición de 2 o más melodías. El arte de escribir polifonía se llama Organización; y al escritor de polifonía se le llama organista. El desarrollo de la polifonía trajo consigo el desarrollo de la notación.

A partir del siglo XII y a medida que se afirmaban y definían los modos mayor y menor y la música adquiría un carácter definitivamente tonal surge, como verdadera revolución la polifonía o sea el arte de combinar sonidos distintos. Nacida en la música profana, la polifonía toma pronto carta de ciudadanía en la liturgia y se va haciendo cada vez más compleja y rica. Las nuevas formas (motete, madrigal, fuga, oratorio) se crean especialmente para servir de vehículo a la riqueza polifónica. Sobre la voz que sostiene la melodía es decir al tenor se le van agregando otras voces, en variaciones horizontales y verticales, y un nuevo universo sonoro se abre resplandeciente a los oídos habituados a los cantos monódicos. A partir del siglo XIV los compositores comienzan a hablar de ars nova para diferenciar la música que estaban creando de la que se hacía antes (siglo XIII) esta pasa a ser llamada ars antiqua. El ars nova revive y proyecta los aspectos rítmicos la escala cromática se impone claramente a la diatónica, la armonía se hace cada vez más rica y compleja y los instrumentos se multiplican y se perfeccionan. Surgen nuevas formas y aparece la música dramática que es la antecesora de la ópera se perfeccionan los sistemas de notación y se impone en el campo religioso la misa como la más alta forma de la música litúrgica.

Comienzan a hacerse célebres los primeros compositores y algunos de ellos llegan a lograr gozar de fama y posición. Merecen citarse Antonio de Cabezón el Padre Victoria el flamenco Roland de Lassus

que fue el máximo exponente de la escuela Flamenca que constituyó una verdadera vanguardia y también Giovanni Pierluigi de Palestrina pilar fundamental de toda la música Italiana.

Un ejemplo de polifonía en el siglo IX fue el organum. Al principio la polifonía se producía automáticamente cuando cantaban juntos hombres y mujeres: se produce una melodía formada por una voz grave y otra aguda a distancia de una 8º. Inmediatamente se superó el simple paralelismo, haciendo corresponder con cada nota de la melodía original otras distintas, a veces por movimientos paralelos y otras por movimientos contrarios. Ese procedimiento se llamó también diafonía y discanto. Las melodías que se tomaban para estas nuevas experimentaciones era de carácter litúrgico, extraídas comúnmente de los tropos por ser estos inventados de nueva creación no pertenecientes al repertorio gregoriano antiguo, más severo en su interpretación para la que la iglesia no admitía la práctica polifónica aunque, cada vez más, esta iba ganando terreno.

A pesar del enorme avance que esta manera de hacer música significa, el organum en sus formas más simples que hemos mencionado, una quedándose anticuado y otra evoluciona hacia un estilo más libre.

MÚSICA PROFANA

Los profundos cambios que el Feudalismo provocó en todos los aspectos de la sociedad Europea afectaron también a la música. La preocupación religiosa propia de la época se tradujo en una evidente y larga primacía de la música litúrgica, que alcanzó a partir del siglo xi un gran nivel de profundidad expresiva. Surgió así el canto monódico Cristiano cuya máxima expresión fue el Gregoriano. La melodía, cantada al unísono traducía el sentimiento religioso por la propia fuerza de su elocuencia, sin apoyos armónicos o rítmicos de especie alguna. Con tales elementos los músicos medievales supieron crear una música de extraordinario vuelo místico, equiparable en grandiosidad y austera belleza a las grandes iglesias en las que se cantaba. La monodia cristiana creó también los primeros sistemas de notación musical (los neumas); Con el tiempo estos sistemas se fueron perfeccionando y homogeneizando hasta derivar en el pentagrama y en las 7 notas clásicas cuyo nombre deriva de las primeras sílabas de los versos a un himno a San Juan.

Himnos, antifonas y más tarde misas fueron las formas propias del arte Medieval religioso. Pero la primacía de este no significa que la música profana no tuviese su lugar y viviera su propia evolución. Los trovadores, juglares o ministriles de la Edad Media como los antiguos aedos Griegos, narraban en versos cantados las hazañas Bélicas de los caballeros y los elevados sentimientos de amor de los jóvenes. La poesía trovadoresca ha llegado hasta nosotros; mucho menos lo ha hecho la música que acompañaba a esta poesía. Pese a ello conocemos los nombres de algunos trovadores: uno de los célebres fue el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León, y algunas melodías. La música trovadoresca conservó algo de la importancia rítmica y creó sus propias formas. : Balada, rondó, lai, virelai, etc. Durante toda la alta Edad Media la música tuvo 2 ámbitos perfectamente definidos: el templo y las cortes. El apoyo de los aristócratas hacía posible la mayor o menor gravitación de los compositores e intérpretes musicales en la vida cultural de su entorno y algunas cortes Flamenca Italiana y Alemanas descollaron por el nivel de sus expresiones musicales.

Los artistas en general tenían un estatus servil y vivían en medio de una gran inseguridad económica y sometidos a la tiranía del gusto, no siempre refinado, del Conde, Duque o Marqués al que servían.

Tuvo un desarrollo paralelo al de la música litúrgica. Pese haber sido un género bastante difundido, en su época las noticias que se tienen de ella son escasas.

La monodia profana se diferencia de la litúrgica en:

- Tiene acompañamiento instrumental.
- Por su carácter expresivo y de fuerte contenido emocional, cuya temática principal son los hechos heroicos y el amor.
- La monodia profana se refiere a la música popular medieval y sus distintas formas de expresión.
- La música popular es considerada por la iglesia como una manifestación pagana e impropia del culto. Es en este periodo (siglo X) en que esta música adquiere mayor significado e importancia. En el siglo XIV la música litúrgica es desplazada. Una de las causas principales que influyeron en este cambio fue la prolongada crisis de fe que afectó a la iglesia y que se conoce como el Gran Cisma.

ARS ANTIQUA

En la segunda mitad de siglo XII, Europa conoció tiempos de extraordinaria prosperidad cultural. En París, se construía la catedral de Notre Dame, en torno a la cual surgió un grupo de músicos que pasaron a la historia por ser los primeros autores polifónicos conocidos.

Léonin y Pérotin. Las composiciones de todos ellos son conocidos como la música "de la Escuela de Notre Dame", los ubicamos dentro del ars antiqua.

En la segunda mitad del siglo XII florece en Paris una importante escuela de compositores. Las actividades de esta escuela y las innovaciones que ella introdujo en la notación de acuerdo con las necesidades de la escritura y ejecución a varias voces, así como la polifonía misma, coinciden con la construcción de la nueva catedral de Notre Dame en París.

El arte de la composición polifónica, desde el siglo XII hasta mediados del XIV, tuvo su principal desarrollo en el norte de Francia y de allí a toda Europa.

Desarrollo de la notación: esta dio un paso decisivo al quedar fijada la pauta, las llaves y el nombre de las notas. Corresponde entonces en este periodo dar los valores de duración a través de la neumas.

Principales teóricos en el siglo XIII: Juan de Garlandia y Franco de Colonia.

Llamamos así a la forma de hacer música de los s. XII-XIII, en los que se parte de los primeros ensayos polifónicos y se enriquecen hasta sentar las bases de la polifonía en su etapa de plenitud.

La melodía litúrgica (vox-principalis) pronto pierde importancia con respecto a la melodía añadida (vox-organalis) que ahora ocupa el lugar más agudo. Finalmente, la vox-principalis deja de ser de origen litúrgico, admitiéndose la invención libre.

Una novedad es el organum melismático, en que la vox-principalis se fragmenta en cada una de sus notas, que adquieren una duración larga; sobre ellas se aplica una segunda voz en notas breves que florecen sobre la primera con gran soltura.

Leonín trata con gran elegancia y libertad los melismas, e introduce con maestría el uso de ritmos flexibles, alternando notas largas y breves en la vox-principalis, que empieza a perder su rigidez.

La generación siguiente en los principios del s. XIII tiene su máximo representante en Perotín, discípulo del anterior. Partió de la obra de su maestro y la reelaboró experimentando nuevos tipos de composición para tres o cuatro voces.

ARS NOVA

A partir del siglo XIV, surgió una nueva forma de componer música, llamada Ars nova, que en latín significa 'arte nuevo'.

La música iba adquiriendo cada vez más complejidad en los ritmos y en las voces obligando a replantear y modificar con frecuencia las normas de su elaboración.

Philippe de Vitry escribió en los primeros años del s. XIV un tratado sobre cuestiones de notación musical donde exponía los últimos adelantos en ese terreno; su título Ars Nova, ha servido a la ciencia musical moderna para llamar así a la música del s. XIV.

La figura más importante del Ars Nova es Guillaume de Machaut (1300-1377), poeta y cortesano que difundió su estilo hábil y refinado. Compuso numerosos motetes, canciones y baladas a las que introduce grandes libertades e innovaciones técnicas; Su obra más interesante es la Misa de Notre-Dame, la primera que tiene auténtica unidad formal y en la que se relacionan los componentes rítmicos, melódicos y tonales buscando un efecto de conjunto perfectamente planificado.

La preocupación principal de los músicos del Ars Nova era la medida y el ritmo de sus composiciones; la atrevida combinación de esos aspectos dio lugar a obras de gran renombre.

Francia sigue siendo durante el s. XIV, igual que en la época anterior el foco de mayor interés musical; Desde allí su influencia se irradia a Inglaterra, España y Alemania, en Italia, por el contrario, practica una música menos contrapuntística en la que predomina más el carácter melódico en un género propio: el madrigal menos alejado de las formas populares, destacó el organista Francesco Landino (1325-1397).

La escritura musical evolucionó mucho. Se inventaron los compases; se idearon nuevos ritmos, y se desarrolló el llamado cantus firmus, que consistía en componer muchas voces y ritmos diferentes sobre una sola melodía principal, que normalmente se obtenía de alguna pieza de canto gregoriano. Esto dio lugar a obras muy complejas e hizo evolucionar mucho la polifonía. Los motetes fueron las piezas de este tipo más importantes.

Durante la última etapa de la edad media, la música profana se desarrolló sobre todo en Francia, con las chansons (que en francés significa 'canciones'), y en Italia, con los madrigales. Los compositores más sobresalientes habían logrado, finalmente, escribir todo tipo de música, no sólo religiosa.

Han terminado ya las discusiones acerca de si la antigüedad conoció o no la polifonía. En términos generales, polifonía significa ejecución simultánea de varias partes musicales. La composición polifónica aparece por primera vez en las funciones religiosas de la iglesia carolingia, y esto no sucedió antes de la segunda mitad del siglo IX. El importantísimo tratado Música Enchiridion (manual de la música) puede considerarse como la más antigua fuente de noticias directas sobre aquella polifonía primitiva conocida con el nombre de organum o diafonía.

Indudablemente, al principio, la polifonía solamente conoció una forma integrada por dos voces, la cual se constituía con la asociación de un determinado canto litúrgico (vox principalis) y de una voz superior improvisada (vox organalis).

Las formas organalis más antiguas nacieron de la afición primitiva de cantar simultáneamente partes diversas y se desarrollaron en el ámbito de la técnica denominada "nota contra nota", la cual consiste en la marcha sincronizada de varias voces, una contra otra. Tal modo de andar a tientas no podía producir obras de arte, pero la ciencia musical moderna lo ha seguido con interés para descubrir documentalmente la veta de esta nueva orientación del gusto musical.

Se alcanzará un primer momento de verdadero interés artístico al superar el estilo "nota contra nota", por presentar la parte organal un lírico floreio melódico. Este aparece como un tropo musical, o sea, como una parte de libre invención, contrapuesta al canto dado, el cual podía desarrollarse también libremente como un tropo, ofreciendo una melodía rica en melismas y en matices rítmicos animados, llenas de color. Sucede esto en el periodo que podría llamarse de la Polifonía Provenzal, el cual floreció en la Abadía de San Marcial de Limoges, foco de la cultura musical de la Edad Media. Tendría ese arte rápida y amplia difusión, por cuanto hallamos notables huellas de su escuela literaria y de su estilo original en un manuscrito, redactado hacia el año 1140 y regalado al Santuario de Santiago de Compostela, famoso lugar de peregrinación.

El rasgo propio del arte polifónico cultivado en la Abadía de San Marcial de Limoges y que tendrá un brillante continuador en Leonin durante la segunda mitad del siglo XII, consistirá en el pleno contraste rítmico de ambas partes: la superior, o nueva melodía organal, se mueve de una manera suelta, flexible, florida y se la denominará duplum, por ser la segunda voz añadida al canto preexistente; la otra, precisamente la que tiene el canto dado (de aquí la palabra tenor) se desarrolla en sonidos extensos, que resuenan ampliamente, como notas pedales.

A la conquista de la independencia melódica y rítmica de la voz de nueva invención, llámesela tropo, duplum o melodía organal, hay que añadir la de la independencia del texto. El elemento coral litúrgico constituía una consagración ritual del sentimiento religioso. Nace de la fe, que es revelación y afinidad pero la fe implica un comentario, una explicación. La música polifónica une ambos aspectos del estado de ánimo religioso. Son dos voces en una que, incluso con diversa orientación, tienen el mismo fundamento espiritual.

En Leonin constituye un rasgo fundamental de su arte el magnífico floreio sonoro del duplum. Esas largas cadenas de sonidos se desgranán en armoniosos bordados que se apoyan sobre las notas del tenor o canto dado, sostenidas como amplios pedales. La forma musical presenta dos aspectos

distintos: o bien se agrupan los sonidos en periodos medidos correspondiendo con toda precisión los valores de compás, nota contra nota, entre ambas voces, lo cual constituye aquello que se llamó discante, o bien la voz superior se entrega libremente a caprichosas improvisaciones sobre los amplios sonidos del tenor, originando así un tipo de composición al cual se le sigue aplicando la antigua denominación de organum, aunque con significación distinta.

Debemos fijarnos en otra nueva orientación de la estructura rítmica que da la primera señal de una evolución radical en las formas musicales. Surge esta orientación del fenómeno denominado "rítmica modal" y que ya empezó a notarse en las composiciones de Leonin. Los sonidos comienzan a alternar valores más largos y más breves, hasta constituir series homogéneas, ordenadas por un fluido rítmico que las sostiene y las anima.

A juzgar por numerosos indicios, la rítmica modal se formó en el norte de Francia y allí alcanzó su apogeo en el siglo XIII. Se difundió rápidamente por toda Europa, casi al mismo tiempo que la arquitectura francesa del norte.

La figura musical de mayor relieve fue Perotin cuya actividad se extiende durante la primera treintena del siglo XIII, mientras que la composición del Magnas Liber de Leonin podría remontarse al período que va desde el 1160 al 1180. Es interesante observar que el florecimiento de este arte, desde Leonin a Perotin, coincide en su desarrollo pleno con la construcción de la catedral del Notre Dame (1163 - 1235).

Perotin abrió nuevos horizontes expresivos al canto para varias voces. Él entrevió varias formas, asoció y compuso períodos musicales sustentados por una nueva armazón rítmica y articuló en armoniosa variedad los movimientos melódicos. Sabemos que compuso clausulae y puncta, verdaderas piezas musicales; aquellas más amplias y completas; éstas, más breves y divididas. Las clausulae de Perotin marcan una etapa de la invención musical; el éxito que alcanzaron y su gran profusión durante generaciones enteras atestiguan su importancia. Las formas del conductus y del motete difieren del organum y del discanto. En el conductus, la melodía del tenor es inventada por el compositor. Pero el conductus de Notre Dame muestra ya una fusión de todos los elementos que la fantasía sonora concibió gradualmente, en las formas de la polifonía primitiva.

La primera aparición del conductus parece remontarse a la segunda mitad del siglo XII y llegó a ser la forma del arte sacerdotal.

Con el arte del conductus y con los órganos de Perotin, que tienen hasta cuatro voces (en sus cuadrupla su arte alcanza el apogeo), se abren camino otras nuevas combinaciones de la polifonía medieval hasta culminar en la forma del motete. En realidad, el primer tipo de motete apareció ya con las clausulae de Perotin.

La palabra motete deriva del francés mot y se explica fácilmente en sentido: que el texto (mot) del tema dado (tenor) se renueva en las otras voces, con variantes y diversos desarrollos, como un tropo. La voz nueva, añadida al tenor con un texto nuevo, toma el nombre de motetus; la segunda, que en realidad es la tercera de la composición, se llama triplum. Cuando hay un primero y un segundo triplum, éste último se llama quadruplum.

Es condición esencial del motete que sus voces canten simultáneamente al menos dos letras. Aunque nacido en el seno de la liturgia, después penetra en los ambientes mundanos; mezcla lo profundo y lo religioso, se alía con los rasgos melódicos de las canciones trovadorescas; marca, en suma, la primera aparición de un arte polifónico profano lleno de vida.

El motete francés, igual que el latino, viene a ser un vástago de las clausulae de Perotin.

Características de la música del Ars Nova

- Fueron aceptadas las divisiones binarias del tiempo, se sustituyeron los antiguos valores por los nuevos. Aparece un gran número de signos para contar y dividir el tiempo musical.
- Aceptó el intervalo de tercera como perfecto o consonante, y en menor grado, el de la sexta.
- En el siglo XIV se compone más música profana que religiosa y el anonimato de los compositores comienza a desaparecer y se manifiesta una tendencia hacia un mayor individualismo.
- Comienza la independencia de la música. Ahora comienza la creación del arte por el arte.

FORMAS MUSICALES

Pertenecían a una clase social más elevada, e insistían en distinguirse de los juglares, considerándoles de peor condición. Generalmente los trovadores componen y cantan sus propias obras, mientras que el juglar es que solo interpreta porque no tiene formación ni facultades para componer.

Su actividad surge en el sur de Francia (Provenza) y suroeste (Aquitania) cuyo centro cultural es San Marcial de Limoges; precisamente el trovador más antiguo conocido es Guillermo IX de Poitiers, Conde de Aquitania (1086-1127), en la zona provenzal destacan Pierre Vidal, Rimloot de Vaqueiras entre más de cuatrocientos conocidos.

En los temas que los trovadores cantan son muy variados: canciones de gestas, heroicas, de amor, de carácter político, moral, satírico, piadosas, fúnebres y otras muchas.

Musicalmente, las formas son también de gran diversidad, destacándose el **rondó**(alternancia de coplas y estribillo), **Virelai**(en que el estribillo no interrumpe el desarrollo de las estrofas), **Balade**(estribillo alternante cada tres estrofas) etc.

Aunque el ciclo trovadoresco alcanza su apogeo en la segunda mitad del s. XII tiene importantes cultivadores en el s. XIII, como el catalán Girant Riquier, o el francés Adam de la Halle. Los trovadores del norte de Francia se llamaban troveros, y los alemanes minesäger (cantores de amor).

Los trovadores se muestran muy audaces en la invención de sus melodías, definitivamente aportada ya de sus originales modelos litúrgicos.

Como ya no utilizan textos en prosa latina, sino en verso romance, la rítmica de sus obras ya no se basa en la cantidad métrica de cada sílaba; esto hace desarrollar ciertas fórmulas rítmicas, entre notas largas y breves, que tendrán gran repercusión en la música polifónica.

Si bien es cierto los trovadores y troveros de la época de oro son recordados como cantores populares o poetas pintorescos de un periodo, más el verdadero aporte del mundo trovadoresco sin duda está en la utilización de su género literario, el cual corresponde a la oda antigua e incluso, en resumidas

cuantas la moderna. En forma general las odas tienen de cinco a siete estrofas más la tornada (repetición). Las relaciones existentes en el interior de la estrofa, entre poesía y música, obedecían a una estructura complicada y sutil, en la cual existía una gran diferenciación entre las partes que en poeta consideraba más destacadas y las que tuvieran menor perfil a su juicio. Más son muy diversas las formas musicales de los trovadores en esta época siendo algunos de ellos considerados más importante por su gran popularidad y utilización. A continuación haré una breve explicación de ellas.

Formas musicales: las de carácter religioso se resumen en Misa, las de carácter profano tuvieron origen en las Cortes, en los Cantos y Danzas.

En Francia las formas profanas son:

El Motete: durante este período se convierte en una composición más extensa y elaborada con ritmos más flexibles y variados. Se aplica al motete la isoritmia que consiste en repetir un esquema rítmico, sin que coincida con la repetición de la melodía.

La Chanson: Es una canción, en un principio monódico. En los siglos XIV aparece como composición polifónica.

El Madrigal: Composición polifónica a 2 o 3 voces, constaba de 2 o 3 estrofas que se cantaban con la misma música.

La Ballata: composición polifónica del Ars italiano escrito sobre un texto poético en estrofas de 6 versos separadas por refranes.

La Caccia: composición polifónica en forma de canon al unísono para 2 voces iguales.

El siglo XIV aporta una radical renovación del espíritu musical. La técnica sonora ensaya nuevos experimentos armónicos recogidos y ordenados por una caprichosa imaginación rítmica. El sonido deja de tener un fin exclusivo propio y se convierte en el centro de una sensibilidad subjetiva. Junto al compás ternario aparece el binario, grupos en tresillos y seisillos, toda una escala de valores largos y breves, de síncopas y ligaduras. El nuevo arte forja sus exteriorizaciones coincidiendo cronológicamente con la afirmación de un nuevo ideal expresivo. La teoría formula sus planes y normas junto a la práctica.

Philippe de Vitry fue quien dio nombre con un trabajo suyo al Ars Nova.

En este nuevo arte las voces alcanzan una vivacidad pintoresca, penetrante y llena de color. Introduce la construcción isorítmica, considerada como una de las conquistas más notables de la nueva forma. Las voces inferiores y las superiores aparecen con análoga estructura rítmica, y proporcionadas en correspondencia perfecta. El alma de la estructura rítmica es siempre el tenor, en el sentido tradicional, o sea, un fragmento melódico del canto gregoriano, pero ahora el tenor aparece construido, proporcionado, simétrico y estrófico. Al Ars Nova le caracterizan el melisma cantable, airoso e impregnado de melodía.

En cuanto a los instrumentos musicales, estos ayudaron a su difusión y empleo de los contactos con Oriente en tiempos de las Cruzadas y la dominación árabe en España. Entre los instrumentos de cuerda punteada se mencionan principalmente el arpa y la lira, de las que derivaron el laúd, la guitarra, el salterio y el medio salterio; entre los instrumentos de cuerda frotada el monocordio, la giga o rabel, la viella o viola. El clavicémbalo aparece en el siglo XIV; adquieren difusión el órgano pequeño y el grande. Entre los instrumentos de viento predominan las trompas, las trombas, las cornetas, los pifanos, las plantas y el chalfmeau. Tienen uso común y popular la cornamusa (gaita de los árabes españoles) y la zanfonia.

Los motetes de Guillaume de Machaut encierran una afirmación puramente lírica de una sensualidad melódica y fascinadora que les permitió a algunos hablar de romanticismo.

El movimiento del Ars Nova alcanzó amplia resonancia en Italia. La música italiana en el siglo XIV fue una resonancia de la literatura; al "dulce estilo nuevo" de la poesía, siguió el "dulce estilo nuevo" musical, algo menos reflexivo y profundo.

El más antiguo monumento de la polifonía italiana en el siglo XIV, se remonta al 1340. La forma literaria más antigua es el madrigal, constituido métricamente por dos o tres estrofas de tres versos y dos versos al final. Predominaban los asuntos amorosos y abundaban los satíricos y políticos. El estilo musical de los madrigales mostró una notable afinidad con aquel del "conductus" que prodigó amplios floreos melismáticos.

Otra forma denominada "Caccia" también tuvo entonces singular importancia y difusión en el terreno literario. El asunto representaba escenas de caza o cualquier otro suceso de carácter idílico. Adoptaba la forma musical de canon a dos voces, las cuales, figuradamente, daban la impresión de que una siguiese a la otra, como en la caza; de aquí provino la palabra fuga.

La tercera forma es la balada, que corresponde al francés virelai, si bien se distingue de éste por el espíritu y la frescura del canto.

Entre todos los compositores italianos del Ars Nova sobresale la figura de Francesco Landino .

España conoció así mismo y practicó las formas nuevas de la música del siglo XIV. Surge en Castilla uno de los más grandes poetas medievales de Europa. Nos referimos a Juan Ruiz, el celeberrimo Arcipreste de Hita. Su "Libro del buen amor" nos da una idea muy clara de cómo se cultivaba el arte musical profano en las tierras castellanas.

Por lo que se refiere a la música religiosa, el celebrado código musical de las Huelgas ha conservado varias composiciones de principios del siglo XIV.

Volviendo a la música profana es necesario anotar que los archivos de la Cancillería Castellana de aquel tiempo han desaparecido y las melodías de las cantigas "para judías e moras e para instrumentos" mencionadas por el Arcipreste, nos son desconocidas

TROVADORES

La música profana de la Edad Media no es muy conocida, pero se sabe que fue floreciente. Debido a que la Iglesia era muy poderosa en aquel tiempo y desaprobaba el uso de la música como entretenimiento, la sociedad tenía su propia música para cantar o para bailar. Pero esta música se ha perdido con el paso del tiempo debido a que se transmitía por tradición oral, es decir muy poca música

quedó escrita por considerarse la escritura como un bien exclusivo de la música religiosa. Más tarde se desarrolla la música civil con la expansión del saber y el conocimiento relacionado con el auge de las ciudades, la creación de las primeras universidades, el cruce de culturas a través de las cruzadas, etc. En este preciso momento es cuando aparecen los trovadores, entre los siglos XII y XIII, con un importante foco en Francia y en Cataluña.

Los trovadores son poetas y músicos cultos y refinados, que cantan en su propio idioma (ya no lo hacen el latín, ahora lo hacen en lengua vernácula) los ideales caballerescos del momento: el amor a una dama, el honor, la fidelidad a un rey o un señor feudal, la guerra...

Al igual que en el canto gregoriano, el canto trovadoresco será de tipo monódico, pero en este se empezara a utilizar los instrumentos para dar más dinamismo y sensualidad al poema, porque a diferencia del canto gregoriano, éste sí sirve de entretenimiento a la gente del pueblo, ya no era para alabar a Dios. Aquí los autores ya firman sus obras y éstas tienen un ritmo muy marcado.

Originalmente, los trovadores tocaban y cantaban sus poemas en la corte y a menudo celebraban competiciones o torneos musicales; más tarde contrataron a músicos itinerantes llamados juglares para interpretar sus obras. Estos aparte de músicos eran cantantes, recitadores, acróbatas, prestidigitadores, comediantes, etc. Muchos de los instrumentos de los juglares eran considerados por la Iglesia como diabólicos, ya que atraían la atención del pueblo con su repertorio sensual y mundano junto con las acrobacias del juglar.

En la actualidad se conservan alrededor de unas 300 melodías y cerca de 2.600 poemas trovadorescos. La música de los trovadores influyó de manera decisiva en el desarrollo de la música profana medieval.

Detestada por la iglesia la música profana, no encontró quien la recogiese y la transmitiera. Abundan las noticias referentes a las costumbres y la actividad juglaresca, más no así de las músicas que los juglares cantaban o tañían, cuyo carácter osciló probablemente entre lo religioso y lo profano. Herederos y continuadores de los mimos y de los histriones romanos, hasta el siglo XII solazaban al público como bailarines, instrumentistas, charlatanes, saltimbanquis y además cantaban y declamaban; más tarde, fueron especialmente cantores de gesta y de aventuras.

Con los trovadores se inicia la historia documentada de la música profana. Produce grata y gran sorpresa la aparición de una canción en lengua romance, ya bien organizada, variada y rica de sensibilidad.

Se denominan trovadores los poetas de la Francia meridional, que aproximadamente entre los años 1059 y 1200 escribieron canciones en lengua provenzal (lengua de oc, lemosin), destinadas al canto.

Por el contrario, se llaman *trouveres* (troveros) a los poetas de la Francia septentrional, que entre 1145 y 1300 aproximadamente, escribieron canciones en idioma francés e igualmente las cantaron. Trovador y trovero indican el *truve*, o sea, el que inventa las notas, los *motz*, provenzal, los *song*, los *mas* francés.

Ahora ya se conoce bien esa lírica provenzal cortesana, palaciega y caballeresca. La poesía culta, que celebraba a la mujer y al amor, se difundió desde Provenza y se renovó durante los siglos XII y XIII en Inglaterra, España (Cataluña y Castilla), en Portugal y en Sicilia; despertó ecos en los *minnensanger* alemanes, y seguía palpitando en el arte grandioso de Petrarca. Por el contrario, la poesía épica quedó oscurecida en las regiones meridionales.

Hoy se acepta la hipótesis de que se mantuvo sin interrupción la cultura clásica medieval, gracias a la cual el latín desembocó en las lenguas romances. Desde el punto de vista histórico musical puede admitirse que la musicalidad de los trovadores representa el último límite de la melopea latina y el primer signo de la latinidad monódica, o sea, que se deriva de la música profana medieval, de la secuencia y del tropo más recientes y del canto popular conservado en el folklore tradicional de los pueblos. Entre los poetas provenzales hay que destacar a Adam de la Halle.

En los *Minnesang* no entraban solamente los cantos amorosos, sino también los cantos sentenciosos, moralizantes, y por otra parte, los cantos amenos festivos y danzantes.

Aludiendo a la terminología *minne* no significó precisamente amor, sino más bien recuerdo amoroso, pensamiento amoroso, casi simbólicamente. Eran *Minnesinger* los cantores de tal amor.

En cuanto al *liad*, *liet* y luego *lied* significaron canción, bajo el doble aspecto literario y musical. Así también durante la época de los *Minnesinger* el vocablo *lied*, en singular, indicaba una composición de una sola estrofa y su plural *lieder* designaba una composición constituida por varias estrofas. El *lied* era una poesía destinada al canto y no a la lectura.

Una de las obras más conocidas de esta época es la colección de poesías *Carmina Burana*.

Al extinguirse el *Minnesang*, originó en parte el *Meistersang* y en parte el *Volkslied* (canción popular).

El más antiguo y completo *Volkslied* que se conoce hoy, pertenece al Epos de los Nibelungos.

Los *magistri*, *Meistensinger*, establecieron una rigurosa retórica de los *lieder* en las tabulaturas. Los textos se inspiraban en la Biblia, en las oraciones cristianas y también en ciertas obras literarias. Los *Meistersinger* florecieron desde el siglo XIV al XVI. Numerosos corales ulteriores del culto luterano se derivaron de las melodías de los *Meistersinger* y tomaron vigor.

Entre los siglos XII y XIII una serie de acontecimientos de índole cultura, histórico y social, que transformaron los gustos y costumbres de la sociedad feudal.

Esta era a través de la fuerte influencia de la Iglesia, la belicosidad de la clase guerrera de la edad de la "caballería" tiende a humanizarse y a presentar importantes tendencias de orden cultural. Con las cruzadas del mundo occidental se pone en contacto con las culturas greco- bizantina y arábiga. Consecuencia de este intercambio es la introducción en occidente de un gran número de objetos, tales como cortinajes, espejos y tapices, entre otros, que adornan las espaciosas residencias fortificadas o castillos de piedra de los señores feudales. Producto de esto se inicia una nueva modalidad de vida, y también aparece la corte y la vida cortesana, así como también instituciones que hasta hoy podemos apreciar en nuestra sociedad.

En toda esta nueva concepción social, las mujeres comienza a ser considerada como un ser igual o aún superior al "caballero", apreciándola como una dama, lo que trae como consecuencia el concepto de cortesía, cosa que ubica al amor en un lugar de mayor importancia que en el pasado, pasando a ser

un hecho no catalogado simplemente como físico, sino que se convierte en el amor cortes y el cortejo, (amour courtois).

Es en este ambiente donde aparece por primera vez la poesía lírica cultivada en la Europa cristiana, la que hoy conocemos como la poesía de los trovadores y los troveros ,siendo punto de partida de la lírica posterior. Trovadores (trovadors) y troveros (trouvères) eran, por lo general, músicos y poetas y, por lo menos al principio, fueron hombres pertenecientes a la nobleza que poseían una basta cultura. Florecieron durante doscientos años, desde fines del siglo XI hasta fines del siglo XIII, en donde reconocemos como hechos de gran importancia la caballería y el amor caballeresco.

Es así como hasta nuestros días conservamos como herencia mucho de estos conceptos tanto en la literatura, como también en cuanto a formas y gustos musicales, las cuales tienen mucha semejanza a la música que hoy llamamos popular. y más aún seguimos llamando bajo el nombre de trovador a aquellos cantautores populares, Para conocer el origen y hacer un paralelo con la realidad actual, me dispongo a presentar el siguiente trabajo.

MOTIVACIÓN DE LOS TROVADORES

En tiempo de los primeros trovadores, el amor cordial “ la amistad” se opone radicalmente al placer pues todo el mundo está convencido- y sobre todo las mujeres que temen el abandono y el deshonor - de que el amor y la satisfacción son incompatibles. Se inventa entonces el adulterio platónico que tiene el merito de distinguir claramente la exaltación sentimental (el Joy) de placer sexual, de cuya fuente se nutren las canciones y la poesía que saca provecho del desamor, el deseo insatisfecho y con ayuda de melodías gregorianas lo eternizan.

Todo sucede como si la humanidad masculina hubiera tendido a hacer desaparecer la mujer de carne y hueso con sus ideales de mujer , y esto acarreaba que el amor no podía perfeccionarse más que con la muerte, como si la verdadera pasión no se encontrara en la vida real y con sus limitaciones físicas.

Esta concepción trajo muchos problemas para el mundo religioso y especialmente para aquellos que se vincularan al arte trovadoresco, ya que en si , la idea difundida por los juglares respondía a la inmoralidad y la deshonor de la imagen femenina. Es por ello que en una de sus etapas posteriores también incluyeron la figura de la virgen como la hermosura más pura e inalcanzable en sus santidad, así como también la de Dios, empero, no fue motivo de aceptación en la concepción de los religiosos de la época.

Es el amor el que atribuye los papeles al capricho de la metamorfosis sucesiva que caracterizan a la pasión anormal u homosexual izado, temporal e idealmente, a los compañeros del juego. El amor masculiniza a la mujer y feminiza al hombre en un gran sueño despierto cuyos personajes nunca saben que es lo que son realmente, ni a que se llegaran a convertir

Aparecen en el sur de Francia específicamente en Provenza, país de la lengua de Oc (languedoc), dialecto del cual surgió el idioma Provenzal. En una corte de dicha lugar, que entonces era la más espléndida y refinada de Europa, se reunía un grupo de nobles, llamados en dicho idioma Trovadors , lo cual significa, inventor de versos. Las composiciones poéticas de estos recitadores, que muchas veces eran improvisaciones, no eran de gran mérito, más la rima y el metro llegaron a influir en la poesía moderna. Los cantos de la poesía provenzal requerían su simultaneidad con la música pues así se hacia más atractiva y muchas veces era el factor que le daba mayor intención.

Los trovadores surgieron en los medios sociales más diversos: hubo entre ellos reyes y muy grandes señores, caballeros, clérigos, burgueses, comerciantes e incluso gentes de bajo nivel social, aunque en menor grado. Es muy importante hacer hincapié en la diferencia que existe entre ellos y los juglares, que eran justamente hombres que estaban al servicio de los trovadores y recitaban sus poemas acompañándose de instrumentos musicales, pero que a menudo se limitaban a actuar de saltimbanquis (bufones) al son de la música,

Generalmente sus composiciones estaban consagradas al amor idealizado, el deseo siempre insatisfecho, a la tristeza amorosa y a la queja. La música que la acompaña le comunica un carácter

casi religioso, que el poema, por refinado que fuese, no siempre posee en el mismo grado.

LOS TROVADORES

Fueron poetas-músicos cortesanos que tuvieron una gran importancia durante la Edad Media, sobre todo en Francia y España. Su arte nació en la Provenza, siguiendo el modelo la poesía popular. El tema principal de los poemas y canciones era el amor caballeresco. EL trovador rendía homenaje a su amada una dama de más alto rango social, muchas veces casada a la que amaba platónicamente. Estos personajes, que surgieron a finales del siglo XI, emplearon la lengua provenzal.

Los trovadores surgieron en los medios sociales más diversos: hubo entre ellos reyes y muy grandes señores, caballeros, clérigos, burgueses, comerciantes e incluso gentes de bajo nivel social, aunque en menor grado. Es muy importante hacer hincapié en la diferencia que existe entre ellos y los juglares, que eran justamente hombres que estaban al servicio de los trovadores y recitaban sus poemas acompañándose de instrumentos musicales, pero que a menudo se limitaban a actuar de saltimbanquis (bufones) al son de la música,

Generalmente sus composiciones estaban consagradas al amor idealizado, el deseo siempre insatisfecho, a la tristeza amorosa y a la queja. La música que la acompaña le comunica un carácter casi religioso, que el poema, por refinado que fuese, no siempre posee en el mismo grado. Las composiciones

El trovador es un tipo de hombre, descendiente de los aedos vagabundos de la antigüedad, cuya presencia suavizó las costumbres imprimiendo en ellas el sello de la más noble cortesía. Fué así un verdadero civilizador. Las ideas de los místicos enclaustrados en sus celdas, se divulgaron merced al

poeta trashumante que las tornaba accesibles a todos, encerrándolas en la estrofa sutil que se fijaba en la memoria fácilmente. Los hechos de los señores cubiertos de hierro que vencían al moro en sus alcázares y llevaban la cruz a los campos sangrientos de Palestina, se conocieron más por las narraciones rimadas de los poetas que por las crónicas minuciosas de monótona exposición. Periodista lírico, difundió en palacios y aldeas las nuevas de victoria y coraje. Su llegada era saludada con júbilo por las damas de alto capirote que suspendían la inacabable labor de tapicería, para escuchar al cantor inspirado que les hablaba de su amor cercano o remoto.

Repertorio de 2600 poemas y 275 melodías de tema variado

Cansó: Dedicada al amor cortés

Sirventés: Tipo de canción que el trovador dedica al noble que le mantiene

Canción del alba: Cuando el amante tiene que despedirse de su amada.

La palabra trovador puede tener distintos orígenes: Stevens, por ejemplo, opina que deriva de tropus, canción o giro musical de una frase. Los tropos, como veremos, llegaron a dominar, por metonimia, la inserción de una nueva frase melódica en la liturgia gregoriana. Era natural que los trovadores imitasen la música y el canto eclesiástico, particularmente en lo que tenía de novedoso, en los tropos recientemente compuestos. En Latín medieval, por otra parte TROPARE significa componer y ese puede ser el origen de la palabra occitana TROBAR, "inventar melodías"

Etimología posible puede ser la del francés TROUVER, "encontrar" (también en el sentido de encontrar melodías)

Trovadores y troveros pertenecen al círculo de la nobleza feudal de la Edad Media, o al de clérigos y burgueses a su servicio.

Características generales de los Trovadores

- Son gente de noble cuna familiarizada con la ideología del amor cortés o el amor caballeresco.
- Se supone que escribían tanto el texto como la música.
- Generalmente no interpretaban sus propias composiciones (la condición de intérprete es objeto de desprecio en esta época, encargándose de ello el profesional de la interpretación, el juglar. A pesar de todo hay excepciones.

AUTORES DE LA EDAD MEDIA

GUILLAUME DE MACHAUT, Músico francés (1300-1377). Es uno de los más importantes compositores de su época, considerado el más calificado exponente del Ars Nova (motetes) en Francia. Su música, de carácter vocal es predominante de signo religioso, fue compositor y poeta de finales de la edad media. Principal exponente del movimiento de modernización musical conocido como Ars nova. Nació en Machaut, Champagne, entre 1323 y 1340 y fue capellán y secretario del rey de Bohemia Juan de Luxemburgo, y más tarde trabajó al servicio de la Duquesa de Normandía y de Carlos V de Navarra. En 1337 fue nombrado canónigo de la catedral de Reims. Sus largos poemas narrativos y didácticos reflejan el ambiente de la corte de aquella época. Sus poemas líricos más breves contribuyeron a crear el rondeau, la balada y el virelai, formas poéticas vigentes durante más de un siglo. Compuso asimismo el acompañamiento musical de gran parte de su obra poética. Casi todos los virelais con acompañamiento musical son monofónicos (a una voz).

Sus baladas y rondeau polifónicos (a dos o tres voces) también creó un nuevo estilo europeo de canto con una melodía aguda acompañada por dos partes instrumentales más graves. De sus 23 motetes, 6 tienen textos litúrgicos en latín y 17 textos laicos en francés y una estructura tripartita con complejas texturas melódicas y rítmicas entrelazadas. Desde el punto de vista estructural estas composiciones son isorrítmicas, es decir, se basan en ciclos melódicos y rítmicos independientes que se solapan. Su obra, también isorrítmica, la Misa de Notre Dame, a cuatro voces (fue el primer compositor que escribió un texto de este tipo), de estilo monumental y austero y con fuertes ritmos y disonancias, es la primera partitura completa de misa polifónica escrita por un solo compositor que ha llegado hasta nosotros, ya que todos los ciclos anteriores de misas conocidas son recopilación de obras escritas por diferentes músicos.

JOHANNES OCKEGHEM, Nació en Dender, se cree en 1430, murió en Tours alrededor del 1495. Formó parte del coro de niños e la catedral de Amberes. Fue vicario de la misma (1433-1444) y después cantor de la Capilla del Duque Carlos de Borbón, y, en 1452-53, de la Real Capilla de Carlos VII, en París. Protegido por el rey de Francia, Luis XI, vino a España durante el reinado de Enrique IV de Castilla, Ockeghem es el gran maestro de la música a cappella, cuyo estilo imitativo no se aplicaba por entonces más que a la música sagrada. Conservamos de él, 16 Misas, 9 motetes, unas 20 *chansons* y el canon-fuga in *epidiatessaron* sobre *chanson Prenez sur moi*.

LUIS DE NARVÁEZ, Es un vihuelista granadino que sólo se conoce su biografía en parte. En 1583 aparecen la casa del Comendador Cobos, personaje cercano a Carlos I; figura también en el cortejo del viaje del príncipe Felipe en sus jornadas europeas.

GUILLAUME DUFAY, Nació probablemente en Cambrai en 1400, murió en la misma ciudad el 27 de noviembre de 1474. Comenzó sus estudios formando parte del coro de niños de la catedral. Más adelante, de las Capillas de Saint-Germain l'Auxerrois, de París, y de la Pontifical de Roma. DE 1433 a 1435 residió en Pisa y Florencia. Volvió a París, formando parte entonces de la Capilla el antipapa Félix VI, y se retiró a Cambrai, donde fue canónigo desde 1436. Entre sus obras se cuentan 8 Misas, un *Magnificat*, motetes, más de 50 canciones francesas y canciones religiosas. Su música es de un estilo muy puro y de una gracia encantadora.

JOSQUÍN DES PRÉS, Nació probablemente en Hainaut, hacia 1450, y murió en Condé el 27 de agosto de 1521. Según la opinión de sus contemporáneos, fue alumno de Ockeghem, en París. Dirigió, en Cambrai, el coro de la catedral, más tarde estuvo en Módena, París, Ferrara y San Quintín. En los documentos que nos permiten conocer algunas etapas de su vida aparece con el nombre de Juschino o

de Giosquino y en el <<Cancionero musical>> con el de Josquin d'Ascanio, en recuerdo de su protector en Roma, el cardenal Ascanio Sforza.

Entre las obras de Josquin que han llegado hasta nosotros, citaremos: 3 libros de Misas a cinco y seis voces y 6 Misas a cuatro voces, impresas bajo el título de *Misse Josquin*, motetes, un *Ave verum*, etc. Las composiciones religiosas de Josquin poseen el estilo de imitación a cappella de la escuela de Ockghem, pero contienen figuras y fórmulas de una época anterior, y que se conservan hasta los tiempos de Palestrina. Josquin fue el músico más célebre entre los años 1500 a 1550, recibiendo de sus contemporáneos el nombre de Príncipe de la música.

ADAM DE LA HALLE, También llamado Adam le Bossu (1237-1287), fue uno de los mejores troveros de la época, francés. Nació en Arras y fue miembro del séquito de Carlos de Anjou, que más tarde fue el rey Carlos II de Nápoles. Su fantasía satírica en prosa Juego de la Feuillée (nombre ambiguo que puede significar tanto el camarín de hojas que adornaba a la imagen de la Virgen en las fiestas y procesiones, como también la locura o las acciones alocadas) escrita en 1262, es en realidad una pastoral teatralizada con música y texto de Adam y fue la precursora de la ópera cómica. También compuso motetes y canciones polifónicas.

TROVADORES DESTACADOS

RAZÓN DE AMOR.- Idilio escrito hacia comienzos del siglo XIII, y por consiguiente la más antigua composición lírica conocida de nuestra lengua. Lo publicó por primera vez A. Morel Fatio en el tomo XVI de Romania (1887). Al final se enlaza artificialmente con la Disputa del agua y del vino (que no hemos reproducido), "debate" al modo medieval entre dos elementos. El escolar que compuso el poemita inicial, el cual dice de sí mismo que había morado en el extranjero para aprender la poesía cortés, se muestra influido por la tradición provenzal, así como por la de sus discípulos gallegos, de cuyas cantigas de amigo hay un eco en ciertos pasajes de este poema. La versificación es irregular, con tendencia al octosílabo. El autor parece haber sido un clérigo aragonés. El Lupus (o Lope) de Moros mencionado al final de los denuestos del agua y del vino, probablemente fué el copista del manuscrito que hoy está en la Biblioteca Nacional de París. R. Menéndez Pidal volvió a editarlo en el t.XIII de la Revue Hispanique (1905).

ARCIPRESTE DE HITA.- Del Libro de Buen Amor, obra miscelánea en la cual los elementos narrativos, dramáticos, épico- burlescos, didascálicos, líricos y doctrinales se funden en una vasta representación y sátira de la sociedad del siglo XIV, y muy particularmente del mundo clerical, damos una de las cantigas a la Virgen, poesías líricas religiosas que se agrupan al principio y al final del libro y pueden ser enlazadas con la tradición trovadoresca de Galicia y Portugal. Hay dos versiones del Libro de Buen Amor: la primera concluida, según el código de Toledo, en 1330; la segunda, fechada, según el de Salamanca, en 1343. El autor, el más representativo y genial poeta medieval castellano, Juan Ruiz, arcipreste de la villa de Hita en la diócesis de Guadalajara, nació quizás en Alcalá de Henares, en el último tercio del siglo XIII. En 1351 posiblemente ya había muerto. Ninguna noticia cierta tenemos de él, porque no podemos prestar fe a la ficción autobiográfica de que se vale en su libro. Hasta la prisión en que lo habría compuesto, siendo arzobispo de Toledo D. Gil de Albornoz, ha sido puesta en duda por la crítica más reciente, con razones atendibles si no enteramente persuasivas.

CANCILLER PERO LÓPEZ DE AYALA.- Nació en Vitoria en 1332 y murió en 1407. En su larga, azarosa y fecunda existencia participó activamente en los reinados de Pedro el Cruel, Enrique II, Juan I y Enrique III, cuyas crónicas escribió. Particularmente vigorosa es la del reinado de don Pedro, rey cuya causa él desertó cuando la vió perdida. Sobre ella compuso Mérimée su Histoire de Don Pédre de Castille. Ayala fué hecho prisionero dos veces: en la batalla de Nájera (1367) por el Príncipe Negro; y en la de Aljubarroto (1385), por los portugueses, que lo tuvieron preso en Portugal quince meses en una jaula de hierro, en el castillo de Oviedes. En verso escribió el Rimado de Palacio, obra de la madurez y aun de la ancianidad, extenso poema misceláneo, sátira de la sociedad de su siglo, como la del Arcipreste de Hita, pero grave y áspera y no risueña; sermón moral, libro doctrinal con efusiones líricas. De las nueve cantigas religiosas intercaladas en el poema, eco de la poesía de provenzales y gallegos, todas impregnadas de hondo sentimiento, publicamos tres. También figura en el Cancionero de Baena con un sermón doctrinal.

DIEGO HURTADO DE MENDOZA.- Almirante mayor de Castilla y padre del marqués de Santillana. Murió a los 40 años de edad en 1404. Su primo Fernán Pérez de Guzmán en Generaciones y Semblanzas lo pinta como "hombre de muy sutil ingenio, bien razonado, muy gracioso en su decir, osado e atrevido en su hablar". "Pluguiéronle mucho mujeres", concluye el cronista su retrato. De las pocas poesías suyas conservadas en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, reprodujo Amador de los Ríos en el Tomo V de su Historia crítica de la literatura española el picaresco cossante del Árbol de Amor. El último terceto, que no figura en el manuscrito de esta canción de primavera, coral y de danza, fué agregado para completar la poesía conforme a los cánones de la métrica paralelística imitada de los gallegos, por doña Carolina Michaëlis de Vasconcellos (Cancioneros de Ajuda, vol. II, pág 929).

PERO VÉLEZ DE GUEVARA.- Sobrino del Canciller Pero López de Ayala y tío del Marqués de Santillana. Estuvo en la jornada de Aljubarrota. Santillana en su Cartaproemio al Condestable de Portugal lo recuerda como autor de "gentiles decires e canciones". Figura con siete de ellas el el Cancionero de Baena.

ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO.- O de Illescas, por el lugar de su nacimiento, en el reino de Toledo. Celebrado trovador de los reinados de Enrique II, Juan I y Enrique III. Alcanzó anciano el reinado de D. Juan II. Todavía vivía en 1424. Por lo que sabemos de su vida, no parece haberla

llevado con gran dignidad. La casi totalidad de ella ha sido reconstruída con las leyendas que acompañan a sus poesías en el Cancionero de Baena, o con las mismas poesías que lo muestran jugador, insistente pedigüeño y desaprensivo alquilador de su musa a señores enamorados o despechados. Menéndez Pidal lo llamó "trovador ajuglarado". De la primera generación de trovadores castellanos, imitadores de los gallego-portugueses, fué el que poseyó mayor habilidad técnica, y en los momentos felices, más graciosa inspiración. En su Carta-proemio Santillana lo llama "gran decidor, del cual se podría decir aquello que en loor de Ovidio un gran estoriador escribe, conviene a saber, que todos sus motes e palabras eran metro". Fue muy fecundo: sus cantigas en versos de arte menor y mayor, preferentemente octosílabos, son casi doscientas en el Cancionero de Baena, donde se le celebra como "esmalte, e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores que hasta hoy fueron en toda España", sin perjuicio de haber recogido Baena en su libro todos los vejámenes en verso, algunos atroces, de que hicieron objeto a Villasandino en su ancianidad los trovadores más jóvenes o afiliados a la escuela de Imperial.

FRANCISCO IMPERIAL.- A este poeta, hijo de un joyero genovés avecindado en Sevilla ya en la época de don Pedro el Cruel, lo dan asimismo como "natural" de Génova los cancioneros antiguos. De ahí el apelativo de "micer", dl italiano "messere" (señor), con que se acostumbraba llamarlo. En 1405 cantó el nacimiento del príncipe que luego había de ser Juan II. Introdujo en Castilla la poesía alegórica dantesca e imitó la Divina Comedia en su composición más celebrada: el Decir de las Siete Virtudes. En la poesía que reproduzco en primer término, también se siente circular un vago soplo de la inspiración de la Vita Nuova. Gozó en sus días de gran predicamento y formó escuela. Santillana en su Carta- proemio lo opone como "poeta" al mero "decidor o trovador". Imperial, imitando a Dante, cultivó el endecasílabo; pero sus versos fueron muy mal copiados en el Cancionero de Baena: unos son endecasílabos, o italianos o bien de 4ª y 7ª (los llamados anapésticos o de gaita gallega); otros son de arte mayor

y tienen por lo tanto con los segundos cierto parentesco rítmico; muchos en fin son inclasificables. Habría que restituirlos lo mismo que el texto, a menudo estropeado e ininteligible, lo que hizo Amador de los Ríos con el Decir de las Siete Virtudes en el Tomo V de su Historia Crítica, con discutido acierto.

FERNÁN MANUEL DE LANDO.- Imitador de Imperial, llevó su poesía triunfalmente a la corte de Castilla, desafiando a los trovadores de la vieja escuela con más pedantería e insolencia que arte. Era de ascendencia francesa por parte del abuelo, caballero de la hueste del famoso Duguesclin en los tiempos de D. Enrique de Trastámara. Tuvo valimiento en la corte y nos han llegado noticias suyas hasta la minoridad de don Juan II. Figura abundantemente en el Cancionero de Baena, donde aparecen algunos vejámenes de su pluma contra Villasandino. La cantiga que publicamos en loores de Santa María pertenece a la manera tradicional.

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN.- Fué sobrino del canciller López de Ayala y tío del marqués de Santillana. Foulché-Delbosc ha conjeturado como fechas aproximadas de su nacimiento y muerte las de 1377-79 y 1460. Gran señor y hombre de guerra, después de haber actuado en la corte, ya en las disensiones civiles, ya contra los moros granadinos en la batalla de la Higuera, después de ésta (1431), su enemistad con don Álvaro de Luna lo indujo a retraerse en su castillo de Batres, donde, consagrado al estudio y las letras, transcurrió el resto de su existencia. Le ha dado justa celebridad como prosista, la colección de valientes retratos de contemporáneos suyos, conocidos bajo el título de Generaciones y Semblanzas. Sus composiciones poéticas se hallan repartidas en diversos cancioneros. Cultivó la poesía didáctico-moral y sentenciosa (Coplas de vicios e virtudes, Confesión rimada, Loores de los Claros Varones de España, Proverbios) a la machacona moda del tiempo; y también, no sin gracia, la poesía amatoria en metros cortos.

MARQUÉS DE SANTILLANA.- Fué el más gentil poeta, y el de más variados recursos de su siglo. Hijo, nieto y sobrino de poetas, Íñigo López de Mendoza (1398-1458) fue hecho marqués de Santillana después de la batalla de Olmedo (1445). Actuó sin descanso en las banderías que dividieron a los nobles durante el reinado de Juan II, larga historia de disensiones, peleas, retraimientos y reconciliaciones, ya de parte del rey y su partido, ya frente a ellos. Fué uno de los nobles que causaron la ruina y llevaron al cadalso a Don Álvaro, a quien después de muerto no perdonó Santillana, pues hízole hacer terrible confesión de sus culpas en Doctrinal de Privados. También estuvo en la batalla de Higuera contra los moros y más tarde tuvo a su cargo la defensa de la frontera como capitán mayor del reino de Jaén. De esa época datan algunas de sus serranillas, entre ellas, la más célebre, la de la Vaquera de la Finojosa. Las otras fueron compuestas en la frontera de Aragón. Conocedor de las literaturas romances y fomentador del estudio de las antiguas, confluyen en él diversas corrientes. Los autores clásicos conocidos en su tiempo le suministran su arsenal de citas mitológicas e históricas y de sentencias morales; Dante y Petrarca le da la afición a la alegoría, a las visiones y sueños poéticos, y el segundo, más directamente, fué su maestro en el intento, todavía prematuro, de aclimatar los sonetos al itálico modo, de los cuales compuso cuarenta y dos; la vieja escuela didáctico-moral le dicta sus sátiras graves y poesías doctrinales; y la tradición trovadoresca le inspira sus canciones, decires y serranillas, la parte de su obra que conserva mayor frescura. No desdeñó tampoco el elemento popular como puede juzgarse por la colección que le atribuyen de Refranes que dice las viejas tras el fuego, o cuando trata con garbo aristocrático la realidad viva en algunas de sus serranillas, o bien incorpora el cancionero del pueblo en su delicado "villancico a unas tres hijas suyas", que puede leerse en esta colección.

JUAN DE MENA.- Poeta ilustre de la corte de Juan II, nacido en Córdoba en 1411. Falleció en 1456. Fué en su tiempo el puro hombre de letras que vive del favor de los grandes. Gozó en la corte, donde fué secretario de cartas latinas y cronista regio, del favor del rey y de su privado Don Álvaro de Luna. Había estudiado en Salamanca y perfeccionado sus estudios en Roma. Fué amigo del marqués de

Santillana. Acometió el intento de enriquecer "el rudo y desierto romance", latinizándolo atrevida y por momentos puerilmente en su traducción del latín de la *Ilíada* compendiada. Igual intento procuró cumplir en el verso. De su obra, con frecuencia oscura y farragosa, cuando no adocenada como la común de los cancioneros, se destaca, aureolado de larga fama secular, hoy muy disminuída, su largo poema épico y alegórico, el *Laberinto o Las Trescientas*, en el cual, a pesar de la mucha afectación del lenguaje y pedantería mitológica, logró, flexibilizando el monótono verso de arte mayor, efectos de expresión enérgica o matizada que la crítica debe reconocerle, pues hizo obra de osado precursor. Menéndez y Pelayo, justamente severo con sus versos trovadorescos, que a su juicio, no lo diferencian en nada sustancial de los demás versificadores de su siglo, considera la "canción que hizo estando mal", aquí publicada, la más graciosa y elegante de las suyas.

DON JUAN SEGUNDO.- Rey de Castilla desde 1419, año en que salió de la minoría, hasta 1454, en que falleció. hijo de Enrique III y de doña Catalina de Lancaster, nació en Toro en 1405. Fernán Pérez de Guzmán, que trata con implacable severidad su flaqueza e incapacidad para reinar y la total entrega de su voluntad a Don Álvaro de Luna, alaba las dotes de su espíritu y las facultades de su ingenio: "Placiale oír los homes avisados y graciosos y notaba mucho lo que de ellos oía, sabía hablar y entender latín, leía muy bien, placíanle muchos libros e estorias, oía muy de grado los decires rimados y conocía los vicios dellos..." "Sabía del arte de la música, cantaba y tañía bien..."

DON ÁLVARO DE LUNA.- El famosísimo privado de Don Juan II, Maestre de Santiago y condestable de Castilla, fué hijo bastardo del caballero don Álvaro de Luna, una de las mayores casas del reino de Aragón. A la muerte de su padre fué criado por su tío don Pedro de Luna, arzobispo de Toledo y más tarde Papa bajo el nombre de Benedicto XIII. Dueño de la voluntad de su amigo el rey, gobernó a Castilla largos años, suscitando contra él el odio de muchos grandes señores, quienes le achacaban insaciable codicia de bienes ajenos y desmedida ambición de mando. En 1453 Don Juan, influído por la reina, lo abandonó cobardemente a sus enemigos. Murió Don Álvaro con dignidad a manos del verdugo en Valladolid. No corresponde aquí juzgar su controvertida actuación histórica, para algunos precursora de la de los Reyes Católicos en la empresa de abatir la soberbia y privilegios de la nobleza. Su mortal enemigo Fernán Pérez de Guzmán lo pinta, si bien gran disimulador, fingido y cauteloso, "en el palacio muy gracioso e bien razonado", así como "placiale mucho platicar sus hechos con hombres discretos e gradecía con obras los buenos consejos que le daban". Compuso en prosa el libro doctrinal *De claras e virtuosas mujeres*.

JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN (O DE LA CÁMARA).- Gallego, de buen linaje, son pocas las noticias ciertas que se tienen sobre él. Su novela sentimental *El siervo libre de amor* fue compuesta alrededor de 1440. La leyenda de su vida, nacida de los casos referidos en la novela, pues en sus páginas la ficción se entremezcla con elementos autobiográficos, hizo de él un segundo Macías. Aunque en su juventud viajó por Italia al servicio del cardenal Cervantes y se le atribuye una traducción de las *Heroidas* de Ovidio, en su novela encontramos muy escasos elementos renacentistas y ninguno en las pocas poesías suyas llegadas a nosotros en diversos cancioneros o intercalados en aquélla, todas de estricta tradición trovadoresca, pero sencillas y apasionadas. El "Adiós al amor del mundo" que publicamos parece justificar el epígrafe que en el Cancionero de Baena precede a la cantiga "Vive leda si podrás"... también reproducida en esta antología. "Hecha -dice el epígrafe- cuando se fué meter fraire a Jerusalén en el despedimiento de su señora". Lo cierto es que el poeta acabó sus días en la orden franciscana. Esta cantiga, incluída en el Cancionero General, apareció antes en el de Baena con ligeras variantes de léxico y disposición métrica, y la siguiente copla final: "pues que fustes la primera -de quien yo me cativé -desde aquí vos do mi fé -vos serás la postrimera".

LOPE DE STÚÑIGA.- Este poeta da nombre al cancionero donde están reunidos los trovadores españoles de la corte aragonesa del reino de Nápoles, de mediados del siglo XV (publicado en 1872 por los señores Fuensanta del Valle y Sancho Rayón en su Colección de libros españoles raros y curiosos), por la sola circunstancia de encabezarlo con una poesía suya. Fué un famoso caballero de ilustre linaje. Las coplas que publicamos sobre las seis adormideras son ejemplo de juegos poéticos y pasatiempos cortesanos de que hay frecuentes ecos en dicho cancionero.

GÓMEZ MANRIQUE.- El tío de Jorge Manrique vivió una dilatada existencia, desde comienzos del siglo XV hasta el año de 1490 en que se fecha su muerte. Fué enemigo de Don Álvaro de Luna y en el reinado de Enrique IV formó con sus parientes en el bando que sustentó contra la Beltraneja, primero al infante don Alfonso, hermano del Rey, y después a Doña Isabel. Gozo de mucho valimiento con Fernando el Católico. Pasó sus últimos años en Toledo, ciudad de la que fué corregidor. Su Cancionero, cuya publicación en dos tomos por Paz y Melia en 1885 reparó el injusto olvido en que se le tenía, es muy rico en toda clase de composiciones a la moda del tiempo, doctrinales y frívolas; aparece en él además la primera representación dramática religiosa de autor castellano conocido: la del Nacimiento de Nuestro Señor, escrita a invitación de una hermana suya, vicaria en el monasterio de Calabazanos. Sus sentenciosas Coplas a Diego Arias de Ávila son el antecedente inmediato de las Coplas famosas de su sobrino, con las que por momentos compiten aquéllas en esbeltez del verso y precisión de las imágenes.

JORGE MANRIQUE.- (1440-1478). Señor de Belmontejo y cuarto hijo de Rodrigo, conde de Paredes, a quién él inmortalizó en su famosa elegía, participó en las discordias civiles de su tiempo, sosteniendo la causa de Don Alfonso y más tarde la de Doña Isabel, contra Enrique IV y la Beltraneja. Murió peleando en un encuentro. Las Coplas a la muerte de su padre han empalidecido su restante obra poética; sin embargo, sin encarecer demasiado el valor de ésta, la verdad es que sus poesías amorosas se distinguen entre las mejores de su siglo por la elegancia, la sencillez y la agilidad de la

versificación. Merece notarse en los versos amorosos de este guerrero la afición a las imágenes y alegorías relativas a hechos de armas, a cercos y escaladas de fortalezas y castillos.

JUAN ÁLVAREZ GATO.- Natural de Madrid, murió anciano en 1509. Lo armó caballero en 1453 Don Juan II, quien cultivaba su amistad. Brilló como poeta en la corte de Enrique IV y conservó el favor de la Reina Isabel, de quien fué mayordomo. Es alabado en la poesía amatoria como uno de los más ingeniosos versificadores de su siglo. Es frecuente en él la mezcla irreverente de lo profano con lo sagrado. Parece que arrepentido, en la vejez enderezó su poesía ligera hacia lo espiritual y sagrado. qué de los primeros trovadores cortesanos que empezaron a glosar canciones y villancicos populares. De los que reproducimos, el que glosa un villancico, asonándolo con la música del cantar "Nuevas te traigo, Carillo", se halla también entre las poesías de Nicolás Núñez, con algunas variantes, supresiones y seis estrofas agregadas al final.

JUAN DEL ENCINA.- Poeta y músico salmantino, considerado generalmente por sus églogas el padre del teatro español. Nació en 1468. Sirvió en su juventud al segundo Duque de Alba, dirigiendo y animando las fiestas de su palacio de Alba de Tormes. Allí representó desde 1492 sus primeras églogas. Disfrutó varios cargos eclesiásticos frecuentemente sin ocuparlos. Pasó largos años en Roma gozando del favor pontificio y allí representó la égloga de Plácida y Victoriano en casa del cadenal Arborea. Ordenado sacerdote, fué en 1519 en peregrinación a Tierra Santa donde dijo su primera misa. Escribió la historia versificada de ese viaje en un poema de más de 200 coplas de arte mayor titulado la Trivagia. Falleció antes de 1530. La primera edición de su Cancionero es de 1496. Se juntan en el arte de Juan del Encina los elementos cultos vagamente renacentistas con los populares. El poeta lírico remoja la vieja tradición trovadoresca injertándole los cantares y los villancicos del pueblo. En esta selección sólo incluimos aquellas composiciones suyas que guardan el acento trovadoresco, y excluimos las de diferente procedencia literaria y las puramente pastoriles.

MARQUÉS DE ASTORGA.- Las Coplas a su amiga figuran en el Cancionero General. Juan de Valdés las alaba en el Diálogo de la lengua. Menéndez y Pidal ha mostrado cómo el autor cortesano entreteje en esta poesía un villancico popular: "A quien cantaré mis quejas". Hemos suprimido al reproducirlas, algunas estrofas.

CARTAGENA.- Se ha disputado sobre quién fué este poeta, nombrado solamente por su apellido en el Cancionero General. Contemporáneo de los Reyes Católicos, no pudo ser el obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, fallecido en 1456, con quien Gallardo y Amador de Ríos pretendieron identificarlo. Foulché-Delbosc en su Cancionero Castellano del siglo XV lo llama Pedro de Cartagena conforme con el dictamen de Pedro José Pidal, quien atribuyó los versos del trovador cortesano al hermano del obispo de Burgos, tercero y último hijo de Pablo de Santa María, de linaje, pues, de conversos. Ese caballero falleció en 1478. Más natural parece identificarlo con el "caballero de Cartagena", muy celebrado como "lindo trovador" y por sus "polidos versos e galán estilo" por el cronista Fernández de Oviedo. Murió en la conquista de Granada. Figura en el Infierno de amor de Garcí Sánchez de Badajoz.

FERNANDO DE ROJAS.- Aunque hemos puesto bajo su nombre la linda canción intercalada en el acto XIX de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, no puede decirse con seguridad que él sea su autor. Si los actos agregados a la Tragicomedia en la ed. de Sevilla de 1502 pertenecen a Fernando de Rojas, autor de la primitiva Celestina (fallecido en 1541), suyos son probablemente los versos; si, como pretenden algunos críticos, aquéllos pertenecen al "corrector" Alonso de Proaza, otro tanto deberá decirse de los versos. Del bachiller Alonso de Proaza, filósofo luliano, figuran poesías en el Cancionero General, pero no guardan ningún parentesco con esta canción. Nótese que ésta concluye con un villancico manifiestamente recogido en la tradición popular.

COMENDADOR ESCRIVÁ.- Poeta valenciano y embajador de Fernando el Católico ante la Santa Sede en 1497- Versificó en castellano y catalán. La canción "Ven, muerte tan escondida", gozó de larga popularidad. Su primera copla mereció ser glosada muchas veces a lo divino y a lo humano, entre otros por Lope de Vega. Calderón la incluyó en El Mayor monstruo de los celos, Cervantes la hizo célebre al repetirla en el Quijote (II, cap.38) por boca de la condesa Trifaldi, pero según otra versión posterior. Hay 28 poesías del Comendador Escrivá en el Cancionero General, una de ellas, la más extensa, la Queja a su amiga ante el Dios de amor "por modo de diálogo en prosa y verso", especie de corta novela alegórico-sentimental.

NICOLÁS NÚÑEZ.- Figura en el Cancionero General. La composición dialogada en que son interlocutores la Virgen y el poeta, que hemos publicado como de Álvarez Gato, aparece en el Cancionero General atribuida a Nicolás Núñez con algunas variantes, estrofas suprimidas y seis agregadas al final. Glosó romances viejos, y parodió a imitación de otros célebres trovadores, las oraciones litúrgicas, mezclando lo sagrado con lo profano. También dió una continuación o "cumplimiento" de pocas hojas de prosa y verso a la Cárcel de Amor, la célebre novela sentimental de Diego de San Pedro.

GARCÍ ORDOÑEZ DE MONTALVO.- Regidor de Medina del Campo, refundidor de la novela medieval Amadís de Gaula, cuya primera edición conocida es de 1508. La canción que publicamos pertenece al Cap.XI del libro II del famoso libro de caballerías, y glosa un texto portugués más antiguo, así como portugués parece haber sido el primitivo Amadís. En el Cancionero portugués Colocci Brancuti, una canción semejante con igual estribillo, aparece bajo el nombre del trovador Juan Lobeira, de fines del siglo XIII.

JUAN BOSCAN.- El introductor de los metros italianos en la poesía castellana, había cultivado antes con ingenio y soltura la lírica cortesana tradicional, extremando las agudezas y las antítesis. Las poesías de esta índole forman la primera sección de sus obras poéticas. Nació Boscán en Barcelona hacia el 1490 y murió en 1542. Fué ayo del gran Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo. Ensayó los metros italianos por consejo del embajador veneciano y humanista Andrés Navagero, a quién conoció en Granada en 1526. Él y su amigo Garcilaso originaron la más profunda transformación sufrida por la poesía castellana, con la cual muere la poesía trovadoresca. Tradujo Boscán en buena prosa castellana, por consejo de su amigo, El cortesano de Baltasar Castiglione. Sus poesías fueron publicadas en 1543 por su viuda doña Ana Girón de Rebolledo junto con algunas de Garcilaso.

GARCILASO DE LA VEGA.- El "Príncipe de la poesía castellana", autor de las églogas, canciones, elegías y sonetos en dulces metros italianos que lo han hecho célebre, no desdeño, posiblemente en la mocedad, escribir con estilo trovadoresco. Aunque nos quedan solamente ocho breves composiciones suyas de ese carácter, justo es que figure en esta colección con dos de ellas, escritas conforme al juego expresivo de la vieja escuela. Nació Garcilaso en Toledo en 1501 (antes se creyó que en 1503), fué cumplido cortesano y valiente soldado; guerreó en Europa y África en los ejércitos de Carlos V; por haber incurrido en desgracia con la Emperatriz sufrió dorados destierros en una isla del Danubio y en Nápoles, y mortalmente herido al asaltar la torre de Muey en Provenza, murió en Niza a los pocos días, el 14 de octubre de 1536. Publicó sus obras la viuda de Boscán junto con las de su marido.

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO.- Poeta rezagado de la tradición de los Cancioneros, nació en Ciudad Rodrigo (1490), ingresó de joven en la orden cisterciense, vivió en la corte y fué secretario del hermano de Carlos V, Fernando, rey de Bohemia y después de Romanos y de Hungría. Murió en Viena en 1550. Sus versos, vivos, ágiles, sensuales y graciosos, traslucen un espíritu despreocupado y epicúreo. En su Cancionero se mezcla, a veces de modo irreverente, lo profano con lo sagrado. Satirizó en sus versos la innovación métrica de Boscán y Garcilaso, defendiendo las "trovas caseras".

JORGE DE MONTEMAYOR.- Nacido en Montemor, cerca de Coimbra, hacia 1520, castellanizó su apellido. Moró mucho tiempo, y sirvió, en la corte de España. Fué muerto en Piamonte en 1561 por celos o venganza de amor. Es famoso como autor de la Diana, la afortunada novela pastoril que tantos lectores, imitadores e influencias tuvo en su siglo y en el siguiente en las literaturas europeas. En su Cancionero (Amberes, 1554), hay composiciones a la nueva manera de Garcilaso y conforme a la tradición trovadoresca de arte menor.

GIL VICENTE.- Portugués de nacimiento, pertenece a las dos literaturas portuguesa y española. Dramaturgo genial, su producción en ambas lenguas es tan copiosa como rica de elementos e ideas de las más diversas procedencias. En el teatro español figura entre los primitivos en lugar destacado; en el portugués es un nombre glorioso. Orfebre, músico y poeta, las composiciones líricas esparcidas por sus autos, comedias, tragicomedias y farsas son de rica inspiración popular; pero la crítica, salvo en determinados casos, no puede distinguir cuáles son de exclusiva creación suya, y cuáles, recogidas en la tradición oral, él desarrolló o adaptó. Nació hacia 1465 y murió antes de 1540. Su primera obra se representó en 1502; la última que escribió, en 1536. La primera edición de sus Obras, póstuma, fué publicada en Lisboa en 1562.

La cantiga "Muy graciosa es la doncella", compuesta y asonada por él, se canta y baila al final del Auto da Sebilha Casandra. Si bien de escaso o ningún sabor trovadoresco, su fina gracia haría inexcusable su exclusión de una selección de poesías de Gil Vicente. La que empieza: "Malhaya quien los envuelve", pertenece al Auto dos Quatro Tempos. "Consuelo, vete con Dios", a la Comedia de Rubena. El villancete "Por más que la vida pene", a la Tragicomedia de Triunfo de Inverno: lo cantan las siervas después de la tempestad. "Vanse mis amores, madre", al Auto de Lusitania.

LUIS DE CAMOENS.- (1524-1579). El mayor poeta de Portugal, el cantor épico de Os Lusíadas (1572), escribió a menudo en español poesías líricas. Algunas de ellas continúan todavía la tradición trovadoresca. Llevó una existencia trabajada, llena de adversidades y dolores, que conoció la cárcel y la más extrema miseria. Largos años estuvo en las Indias, donde pasó muchas aventuras.

Al principio de la edad media, los textos no estaban escritos y se transmitían de forma oral. Llegó un momento en que la cantidad y dificultad fue tanta, que se empezaron a copiar los textos, con indicaciones acerca de cómo había que cantarlos.

Así empezaron a utilizarse neumas. Sin embargo, era un sistema muy imperfecto. Primero Hucbaldo y, más tarde, Guido d'Arezzo emplearon líneas paralelas para situar los signos musicales.

Siglos después, los neumas fueron sustituidos por unos signos más claros y de forma cuadrada. Esta notación cuadrada, junto a las líneas del pentagrama, sirvió para la altura de los sonidos.

Los Juglares fueron perseguidos constantemente por la Iglesia, fueron personajes errantes que iban de aldea en aldea, de castillo en castillo, asombrando y divirtiendo a un público analfabeto. Herederos de los mimos y jocalores de la roma clásica y pagana, mitad poetas y mitad saltimbanquis, mezclan en sus actuaciones la declamación y el malabarismo, la música y la sátira, la lírica y las gestas épicas.

Ellos son los únicos transmisores de la música popular no litúrgica, pero en seguida con los procedimientos más avanzados del canto eclesial y novedades surgidas de la poética de tropos y secuencia. A veces eran clérigos, personas de cierto nivel cultural que habían abandonado la vida religiosa y vagabundeaban de un lado a otro intentando sacar partido de su superioridad cultural, eran los llamados Goliardos (por el obispo Galias personaje que se cree que inventó este oficio) cantaban y recitaban en latín y en lengua vulgar, en su repertorio figuraba la poesía más refinada o dramática

junto con las canciones al vino, a las mujeres, contra los eclesiásticos y un sin fin de cosas curiosas, según podemos ver en algunos códices que contienen sus obras, como los de Ripoll o los conocidos Carmina Burana (canciones del monasterio de Beuren, en Alemania). Aparte de las habilidades circenses, los juglares en general se acompañaban con instrumentos musicales prohibidos por la Iglesia a causa de su antigua vinculación a la vida pagana. Había juglares de muy diferentes tipos y calidades, desde los más simples y vulgares llamados Cazurros o Remedadores hasta los más pulidos en el arte, muy próximos o confundidos con los trovadores.

FORMAS MUSICALES DE TROVADORES Y TROVEROS

Si bien es cierto los trovadores y troveros de la época de oro son recordados como cantores populares o poetas pintorescos de un periodo, más el verdadero aporte del mundo trovadoresco sin duda está en la utilización de su género literario, el cual corresponde a la oda antigua e incluso, en resumidas cuantas la moderna.

En forma general las odas tienen de cinco a siete estrofas más la tornada (repetición). Las relaciones existentes en el interior de la estrofa, entre poesía y música, obedecían a una estructura complicada y sutil, en la cual existía una gran diferenciación entre las partes que en poeta consideraba más destacadas y las que tuvieran menor perfil a su juicio. Más son muy diversas las formas musicales de los trovadores en esta época siendo algunos de ellos considerados más importante por su gran popularidad y utilización. A continuación haré una breve explicación de ellas.

La Balada

Era una composición poética de genero épico, en el cual sencillamente se relataban hechos legendarios o recordados por la tradición. En algunos casos es una especie de lamentación por la muerte de un personaje considerado importante.

El Virelai

Consistía en una canción monódica en la que se alternaba el estribillo con la estrofa, ambas tenían distintas melodías.

El Rondeau

Era un tipo se canción con bastante ritmo para ser bailada con un estribillo coreado.

El Sirventés

Corresponde a la narración de una historia que trata el tema de la censura y corresponde a una sátira moral o política, general o personal.

El Tensón o Partimen

Es una discusión o debate, acerca de un tema acordado al comienzo de la rueda; en el que uno de los interlocutores (2 a 4 personas generalmente)sostiene una opinión divergente a la del resto

Las Pastorelas

Constituyen más bien un género objetivo, en el cual ponen en escena a un caballero y a una pastora, que por lo general es tímida y arisca , la cual no cede a la tentación carnal ofrecida por el varón. Importante es destacar que solamente en las pastorelas Francesas , las pastoras sucumben a los encantos masculinos.

El Lai

Es una especie de cuento o pequeña novela, de mucha extensión y en el se juega con la fantasía y la realidad, por lo general, historias que tratan acerca de animales y elementos de la naturaleza. Están escritos en octosílabos que riman dos a dos.

La Chateau d´amour

Obedece a una estructura particular. Está compuesto de estrofas de cinco versos de siete sílabas (siempre masculinos y con la misma rima) Y de un sexto de rima diferente, que determinará las rimas de la estrofa siguiente.

LAS CÁNTIGAS

Son canciones monódicas de origen galaico-portugues, de los siglos XI, XII y XIII, de carácter profano o religioso. Proviene del arte trovadoresco que surge en Francia durante la Edad Media.

De todos los cancioneros que aparecieron en aquella época con cántigas de amor y burla, se ha perdido casi todo. Sólo se han conservado seis de las siete Cántigas de Amigo, del trovador gallego Martín Codax del s. XIII, de las cuales la más conocida es Ondas de mar de Vigo, algunas piezas de trovadores catalanes y la colección más importante, conocida como las Cántigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio. Esta obra, la más importante de la lírica española. Contiene 417 canciones en lengua culta gallega. Se dividen en dos clases: las cántigas de miragres, que relatan milagros o favores de nuestra Señora, y las cántigas de lloor, que son un canto de alabanza a la Virgen.

El origen de estas cántigas es diverso: unas procedían de modelos anteriores de carácter litúrgico y popular, como secuencias, lais y melodías de sabor gregoriano y otras estaban compuestas por el propio rey o sus colaboradores. Los milagros que relatan solían ser sucesos locales de carácter milagroso o histórico, o episodios legendarios que procedían de Europa a través de cancioneros que el mismo rey podía haber conocido.

TROVEROS

Surgieron en región norte de Francia, específicamente en Normandía, donde la lengua utilizada es el oil, y aparecen 50 de años después del florecimiento de los trovadores, por lo que se expresaron y compusieron sus canciones en una lengua distinta: La Langue d'Oil, más tarde dio origen al francés actual. Los troveros tomaron el relevo de los trovadores, desarrollaron su actividad desde el siglo XII. Sus antecesores surgieron en las cortes; con el nacimiento de las ciudades, se vincularon a la burguesía, estableciéndose en gremios.

Trovadores y troveros gozaron de gran prestigio, hasta al punto de que algunos de ellos eran nobles incluso reyes, como Ricardo Corazón de León y Alfonso X el sabio, Thibaut de Champagne, Rey de Navarra, eran autores de ficciones poéticas acerca del rey Arturo y Carlomagno en sus comienzos, sin embargo la gran mayoría de ellos fueron nobles, al igual que los trovadores, no eran por lo general

instrumentistas ni cantantes , pero si creaban las melodías de sus composiciones, de manera que buscaban siempre a un juglar o ministril para que cantase sus composiciones.

Los troveros en su condición de poetas cortesos surgen principalmente en los ambientes aristocráticos, sin embargo se aburguesó rápidamente y los troveros de pusieron a escribir para un público urbano de mercaderes ricos. Fue así como se vieron aparecer las primeras academias o cofradías poéticas, por ejemplo la Sainte Chandelie. Allí se reunía un grupo de nobles, llamados en dicho idioma Trouvadors , lo cual significa, inventor de versos. Las composiciones poéticas de estos recitadores, que muchas veces eran improvisaciones, no eran de gran mérito, más la rima y el metro llegaron a influir en la poesía moderna. Los cantos de la poesía provenzal requerían su simultaneidad con la música pues así se hacía más atractiva y muchas veces era el factor que le daba mayor intención.

Características generales de los Troveros

A medida que finaliza el siglo XII surge una escuela de poetas en el norte francés que escriben en la lengua de "oïl", los troveros o trouveres. Es muy posible que la influencia de los trovadores, evidente, llegue al norte de Aquitania, vía Leonor de Aquitania cuando se desposó de Luis VII de Francia.

En cuanto a sus características son muy similares a las de los trovadores.

Temática

Es bastante diversa y variada. Hay:

- Canciones históricas, como la chanson de cruzadas.
- Canciones dramáticas, como la lamentación y el plahn o planc-tus, elegía musical donde se lamenta la muerte de un personaje o familiar ilustre.
- Canciones pastoriles, como la pastorela, donde un caballero corteja a una pastora con o sin éxito, mientras que la pastora canta los amores recíprocos entre los pastores.
- Canciones amorosas, que son las de mayor número y tipología:
- La canso o chanson, que significa literalmente "canción", canta las alegrías y las penas del amor de forma apasionada y lírica.
- El alba o canción de amanecer (aube) trata el tema de la separación de los amantes antes de que despunte el día (frecuentemente avisándolos de la posibilidad de ser descubiertos por el esposo, señor del castillo)
- El joc partit o partimen expone un debate dialogado sobre temática amorosa ante un tribunal o corte de amor
- Canciones políticas, morales, sociales, satíricas, como el sirvientes; se defiende a un hombre, a una idea, o a una afición determinada; o la tenso , otro debate dialogado, en este caso de política.
- Canciones de danza o ballades.

LA POESÍA ESPAÑOLA EN LA EDAD MEDIA

Quien quiera formarse una idea acabada de lo que fue la Edad Media española y de lo que fue su Renacimiento, encontrará en los cancioneros trovadorescos múltiples temas de meditación, múltiples guías que le señalarán la senda, en el laberinto sentimental, hacia el secreto de esa época apasionante.

Son varios siglos, es toda una época de la historia de la cultura y de la poesía la que expresa la lírica trovadoresca en las literaturas de occidente. Nació la poesía cortés, también llamada lemosina o provenzal, en el sur de Francia a fines del siglo XI en lengua de oc, e imitada por los trovadores de la lengua de oïl, y en Italia, Alemania, Galicia y Portugal, Cataluña, Valencia y Aragón, Castilla y demás partes de España, dio nacimiento a escuelas semejantes, que representaron en las lenguas vulgares, después de la caída del Imperio Romano, el primer florecimiento de poesía lírica de procedencia culta, sometida a reglas técnicas.

Lo que fue en su origen esa poesía en las cortes provenzales, ha sido definido y explicado ampliamente por la crítica y la historia. El arte de los trovadores, sutil, razonador y refinado, tuvo por preferente objeto la mujer y el amor. Un modo particular del amor -el amor cortés- más intelectual que apasionado. Una mística del amor que parece ser de la misma esencia que la mística religiosa, como que una y otra se prestan recíprocamente su lenguaje, hasta contrahacer, la poesía del amor, en irreverentes parodias, los actos del culto y la liturgia.

Tal ideal del amor será el que mezclado de diversas maneras con nuevos ingredientes, llegue hasta la literatura romántica a través del petrarquismo, de la devoción caballeresca de Amadís y Don Quijote a sus señoras Oriana y Dulcinea, del pastorilismo renacentista, del teatro cornelian y español y de la Arcadia. Solamente en nuestra edad, con el triunfo en la vida y en el arte de otra concepción de amor, diremos americana, para caracterizarla por sus formas más típicas, van desapareciendo los últimos vestigios del ideal femenino de los trovadores. El que nació en las cortes de Provenza, de las cuales eran centro y decoro las damas, y trascendió después a la vida misma, reposa sobre la idea de la perfección del objeto amado: en este caso la mujer, así como Dios lo es para el místico.

No me mueve, mi Dios, para quererte el cielo que me tienes prometido canta el poeta español del siglo XVI continuando una tradición mística que tiene su expresión más notable en el Kempis. El mismo lenguaje usa el trovador con respecto a su dama. El amor es un don libre y gratuito, motivado por la sola excelencia del objeto de la devoción. Se da sin esperar recompensa. Servir será el término más usual para significar la relación entre el amante y la amada. Aquél es dichoso con sólo servir; dichoso si puede tener la esperanza de alcanzar por grados la reciprocidad del amor; dichoso si sufre desdenes y desvíos, porque el sufrimiento acrece el mérito del amante. El amor es, pues, un fin en sí mismo; su objeto es la dama, abstracta e indefinida, no la esposa ni la novia concretas; su naturaleza (en el plano de la poesía) es platónica; sus formas, las de la más extremada galantería.

El poeta se figura a la dama dechado de perfecciones corporales y espirituales y la asocia a las cosas más nobles y gentiles: la primavera, el cielo, las flores, las perlas, el sol, las estrellas, el paraíso, y a menudo, atrevidamente, a la Virgen y a Dios mismo. El amado es su siervo, su esclavo, su cautivo,

imágenes afortunadas y semánticamente fecundas en el lenguaje de todos los pueblos de occidente. Es su vasallo, vinculado a su señora por el amor y la fidelidad remedados del régimen feudal. Es indigno de la amada; sólo su fidelidad le confiere algún merecimiento. Por ella está dispuesto a sufrir cualquier prueba. Por ella muere a cada instante, consumiéndose en el deseo; pero esa misma muerte es goce y por tanto ocasión de vida. Como no puede poseerla, la hace suya en el sueño y esta dicha le basta. El amante tiembla y enmudece ante la amada; una sola mirada suya es su bien supremo: inestimable, si dulce y piadosa; pero igualmente agradecida, si desdeñosa y fiera. Recuérdese el ruego del poeta petrarquista del siglo XVI a la mujer que lo mira airada:

*Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis,
miradme al menos.*

Porque la dama posee todas las virtudes, pero generalmente es inaccesible y cruel. ¿Qué hará el poeta sino procurar ablandar ese pecho donde no anida la piedad, con ruegos, quejas, reproches, lágrimas y suspiros? Rara vez el amante renuncia a su amor, aunque inútil y vano, volviéndose hacia otro objeto más digno de aquél; generalmente, gozándose en su tormento, persevera hasta el último respiro. Pero el día de la liberación de su cautiverio nunca llega; al libertarlo, la muerte será su vida, así como su vida es una continua muerte.

Este ideario del amor no queda agotado en el resumen precedente, pues la expresión del sentimiento no podía dejar de asumir en los versos de centenares de trovadores variadas formas individuales fuera de las acostumbradas; sin embargo, el repertorio corriente de las ideas e imágenes de los poetas cortesanos giró con cansada monotonía en torno de esta casuística del corazón.

Sin negar la realidad de los casos, de que hay memoria en la historia y en la leyenda, de encendida pasión amorosa que hizo sincera la poesía de los trovadores sublimándola en la tragedia, el sacrificio y la muerte, por lo común esa poesía es tan artificiosa en la forma como convencional en el fondo.

El amor devoto a la mujer amada no fué más que una convención poética y un juego de sociedad. No es la mujer de carne y hueso, sino la idea de la dama perfecta la que encontramos en los versos de los trovadores. El sentimiento vivo es sustituido por una fraseología siempre igual, un metafisiqueo del amor que se consume pronto en las mismas imágenes, personificaciones, símiles, antítesis, juegos de palabras y reminiscencias literarias aprendidas en los primeros modelos.

Esta poesía extremó además las exigencias formales, sometiéndose a un riguroso sistema de reglas tocantes a las rimas y al encadenamiento de versos y estrofas. Con ello acentuó su carácter artificioso de juego de la inteligencia, que posponía la sinceridad poética y la sustancia humana a una laboriosa destreza técnica, cuando no a un voluntario hermetismo, el trobar clus -trovar cerrado u oscuro-orgullo de muchos poetas.

La mayoría de las particularidades expuestas caracterizaron también la lírica trovadoresca castellana. Ella no nació, como en otras partes, por influencia directa de los provenzales. Se conocen los nombres de algunos trovadores o juglares líricos occitanicos que visitaron desde mediados del siglo XII las cortes de los Alfonsos, pero no formaron escuela ni tampoco nos ha llegado el eco de imitaciones aisladas que hasta los tiempos de Alfonso el Sabio habrían sido extraordinariamente tempranas para el estado de la cultura castellana de entonces. La más antigua poesía lírico-narrativa conocida en nuestra lengua, cuya composición probablemente data de comienzos del siglo XIII, la Razón de amor, si bien se dice hecha por un escolar que "hobo crianza en Alemania y en Francia" y "moró mucho en Lobardía por aprender cortesía", muestra por ciertos rasgos, su manifiesta procedencia literaria gallega. También hay escritas en nuestra lengua dos cantigas de amor en el Cancionero gallego-portugués de la Vaticana, respectivamente atribuidas a Alfonso X (1220-1284) y Alfonso XI (1304-1342); pero ambas, muy mechadas de galleguismos, deben ser afiliadas a la escuela trovadoresca que floreció desde el siglo XIII en las cortes gallegas y portuguesas, a imitación de los provenzales.

Porque fué en esa escuela donde se formó la lírica de los trovadores castellanos hacia mediados del siglo XIV, precisamente cuando ya declinaba el florecimiento poético gallego-portugués. Testimonio de tal nacimiento y posterior desarrollo es el Cancionero que Juan Alfonso de Baena compuso hacia mediados del siglo XV para solaz del rey D. Juan II y de la corte. Hasta muy entrado el siglo anterior, los trovadores "destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa", escribió el Marqués de Santillana en su Carta-proemio al Condestable de Portugal. Esa lengua había sido el dialecto adoptado en Castilla para la expresión lírica antes que ningún otro. Fué el mismo en que Alfonso el Sabio, ensalzado como padre de la prosa castellana, compuso personalmente o mandó componer las Cantigas de Santa María. Poco más o menos, para valernos de un comparación, como los poetas argentinos que se complacían en los primeros decenios de este siglo en escribir sus versos en francés.

Los poetas que Baena coligió en su Cancionero, desde los más antiguos, Pero Ferrús (o Ferrandes, por diversa lectura), Pero López de Ayala, el Arcediano de Toro, Macías, Jerena, Villasandino y otros, habían aprendido de los gallegos el arte de trovar y algunos de ellos todavía componían en gallego sus cantigas y decires.

Poca o ninguna poesía auténtica se encontrará en el Cancionero de Baena, ya en su tiempo más retrospectivo que actual, pues la mayoría de los poetas en él reunidos -unos sesenta- pertenecen a los reinados de Enrique II, Juan I y Enrique III, y a la minoría de Juan II. Lo iluminan débiles reflejos occiduos de las galanterías de los provenzales; pero el mayor caudal de sus versos no lo forman las

cantigas de amor, sino poesías de circunstancias o devotas, alabanzas interesadas, súplicas cortesanas, canciones de burlas, vejámenes, sermones morales y doctrinales, loores de la Virgen, alegorías, preguntas y respuestas y abundantes "recuestas", género de controversia rimada derivado de la tensón provenzal, que se aupaba desde ridículas quisicosas hasta cuestiones teológicas trascendentales.

En los cancioneros gallego-portugueses de la Vaticana y de Colocci-Brancuti (este último hoy de la Biblioteca Nacional de Lisboa) contrasta con las insípidas cantigas de amor al modo provenzal, el sabor vernáculo de las cantigas de amigo, aun cuando éstas sean cultivadas por los mismos trovadores cortesanos autores de aquéllas, empezando por el rey Don Dionís. Esto de la poesía popular no es cuestión fácil de ser planteada y resuelta, ni tal poesía puede ser siempre diferenciada por su origen y sus formas de la llamada culta, porque cuando la popular, aunque anónima, muestra maestría técnica y conciencia artística, debemos suponerla fruto de una elaboración personal no diferente de la que tiene autor conocido. Popular, pues, no por su origen, sino por su acento y destino. Pero lo cierto es que sus límites son indecisos, siendo frecuente la mutua invasión de sus zonas respectivas. Esto ocurre con la lírica gallega de las cantigas de amigo, donde las quejas de las raparigas del Miño, conservan, si bien lloradas por poetas expertos en las artes de los provenzales, una inspiración, un sentimiento y un ritmo de ese sabor peculiar que sólo posee el cancionero anónimo del pueblo: un sabor más fresco, una elocución más elemental, más llana, más directa -comunicable por el canto y de ahí su frecuente alianza con la música-; también, un círculo de ideas, de imágenes, de recursos técnicos, más limitado y fijo que el de la poesía llamada culta. La cual, así como puede originaria y voluntariamente identificarse con el romance y la copla populares (que es el caso en los siglos XIX y XX de ciertas composiciones de Ruiz Aguilera, de Bécquer y García Lorca), también llega a incorporarse al cancionero del pueblo sin habérselo propuesto ni esperado, lo que ha ocurrido, por ejemplo, en América, con ciertas poesías aristocráticas de los cancioneros antiguos, difundidas, con acompañamiento musical, por los conquistadores.

En el de Baena no hay nada de ello. Ni un solo hálito de la poesía del pueblo se respira en sus páginas. Se desprende de ellas un olor de aire confinado de covacha, de apartado, de celda monacal, de salón húmedo y frío, impresión sensorial mía que la animada evocación que hizo Puymaigre con vivos colores y alegre movimiento, de ese mundo cortesano desaparecido, no alcanza a desvanecer. Publicado por primera vez por Pedro J. Pidal en 1851, es la más antigua antología de la poesía trovadoresca castellana. Villasandino, tan escarnecido en sus páginas por sus contrarios más jóvenes, es sin embargo, a juicio del colector, "esmalte e luz e espejo e corona e monarca" de poetas. Bien a punto lo de "espejo de todos los poetas e trovadores que hasta hoy fueron en toda España", pues en el viejo trovador se reflejan todos los defectos y cualidades de la poesía de inmediato origen gallegoportugués. Contiene en el Cancionero de Baena con la vieja escuela la sevillana de Imperial, imitador de los italianos e introductor en España de la poesía dantesca, cuyos discípulos llevaron a Castilla, orgullosamente en metros más graves y sonoros, sus enigmas, alegorías y copiosas listas de impresionantes nombre mitológicos.

Pero esta sección del Cancionero, sermonaria y alegórica, no pertenece al presente libro, deliberadamente restringido a la poesía amatoria y a la devota de origen trovadoresco, en versos de arte menor. Tengo el propósito de dar en otro volumen la poesía medieval castellana de carácter doctrinal y satírico, caudal en el cual confluyeron diferentes corrientes literarias.

Otros muchos cancioneros generales y particulares fueron compilados después del de Baena. No pocos, manuscritos, permanecen todavía inéditos; otros fueron publicados por primera vez o reeditados en el siglo XIX. Entre los últimos, los más representativos son el de Stúñiga, antología poética de la corte de los aragoneses en Nápoles, coetánea de la compuesta por Baena en la corte castellana, editada por primera vez en 1876 por Fuensanta del Valle y Sancho Rayón ("Colección de Libros Españoles Raros y Curiosos", IV); y el de Hernando del Castillo, que vio la luz en 1511. El mayor número de los trovadores reunidos en el florilegio que he compuesto proceden de los tres cancioneros citados. En ellos, principalmente en el de Hernando del Castillo -reflejo muy particular, aunque no exclusivo, de la poesía en tiempos de los Reyes Católicos-, se observa la evolución de la lírica trovadoresca a través de las formas que asumió en el siglo XV.

La escasa sustancia poética del Cancionero de Stúñiga no lo hace muy disímil del de Baena, si mirado con un criterio rigurosamente estético; pero aquel, aparte de ser más lírico, da entrada a nuevas formas cortesanas, antes desusadas en Castilla: los motes y las glosas, de que tan pródigos fueron los trovadores de la segunda mitad del siglo XV, nuevo pasatiempo de sociedad más ingenioso que poético, el cual venía a agregarse al de las preguntas y respuestas rimadas. En sus páginas se ve además acercarse por primera vez la poesía culta al romancero al adoptar Carvajal o Carvajales la combinación del romance. Compuso dos. Uno de ellos, referente a un acontecimiento áulico de 1442, muestra en el primer verso una manifiesta reminiscencia del comienzo del romance viejo del Conde Alarcos. "Retraída estaba la infanta -bien así como solía", dice éste. Y Carvajal: "Retraída estaba la reina -la muy casta doña María..."

Aun cuando la poesía trovadoresca se agostaba en la repetición monótona de la invariable relación entre la dama altanera y desdeñosa y el amador implorante y sumiso, y en la insistente antítesis de la muerte que da vida y de la vida que da muerte, brotaba todavía algún débil retoño, pálidamente florecido, gracias al injerto de ciertas formas populares que hasta entonces habían vivido en la tradición anónima y no habían tenido acceso a los cancioneros. Éstas eran los villancicos y cantarcillos que estuvo de moda glosar en la época de Enrique IV y los Reyes Católicos, como lo fué también la de glosar e imitar los romances viejos. El fenómeno que siglos antes había producido en Galicia y

Portugal el contacto de la poesía artificiosa de las cortes con la más fresca y candorosa del pueblo, se producía ahora en Castilla con el favor creciente que la última empezaba a cobrar entre los trovadores. Precursor fué Santillana, no sólo al tratar el género de las serranillas, de raíz provenzal, con realismo, en ocasiones, de auténtico sabor y origen populares, sino en su bellísimo "Villancico a tres hijas suyas", en el cual intercaló cuatro graciosos cantarillos anónimos. En verdad no es en dichos cancioneros, sino en las obras de Juan del Encina y Gil Vicente, en el que Asenjo Barbieri publicó bajo el título de Cancionero Musical del siglo XV, en los libros de música del siglo XVI y en otras fuentes, donde hay que buscar la gracia y el aroma de la canción popular; pero esta última no es el objeto y la materia de la presente colección.

La inicio en el siglo XIII con la Razón de Amor y la cierro a mediados del siglo XVI. La inclusión de escritores bilingües como Gil Vicente, Montemayor y el glorioso Camoens está más que justificada en una antología poética castellana. Así como en el siglo XIV había sido moda cortesana en Castilla versificar en lengua gallega, moda que se prolonga accidentalmente en el siglo XV, lo fué en la corte de Lisboa en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI valerse de la lengua del vecino y rival e imitar servilmente en la propia y en la adoptada las frías recetas poéticas usuales en las cortes de Juan II y sus sucesores. Todas las ñoñerías de la adocenada poesía trovadoresca pasaron de este modo al copioso Cancioneiro geral, publicado en 1516 en Lisboa por García de Resende, con posterioridad de cinco años al de Hernando del Castillo, cuya disposición imitó el caballero y poeta portugués al componer el suyo. La mayoría de las composiciones contenidas en él son juegos de salón en metros cortos: galanterías, letras, motes, anagramas poéticos, porqués, versos de burlas. Para que haya un eco en la presente colección de la poesía trovadoresca castellana en la corte de Lisboa, publico una cantiga del propio García de Resende. Tampoco debe sorprender la inclusión de los dos introductores del endecasílabo italiano, Boscán y Garcilaso, que con su innovación dieron el golpe de muerte a la agonizante lírica de los cancioneros. Ellos también la cultivaron antes de descubrir la belleza y plasticidad de los nuevos metros y combinaciones estróficas. Con el mismo criterio Dámaso Alonso en su excelente Antología de la poesía española en la Edad Media sigue la vena de lo medieval en el Renacimiento y en el Posrenacimiento, he creído conveniente seguir el arte trovadoresco como procedimiento de escuela, cuando la palabra trovador ya estaba poco menos que abolida, hasta sus epígonos y últimas derivaciones castellanas y portuguesas en el siglo XVI.

Las noticias particulares sobre cada poeta las hallará el lector en las notas finales, que he procurado hacer precisas e ilustrativas. Al componer esta colección me he guiado en primer término por el criterio de escoger lo mejor, y a la vez lo más inteligible, seleccionando cuarenta y seis entre tantos centenares de trovadores; pero también he procurado mostrar lo más representativo de las diferentes épocas y formas, de modo que ninguna especie característica de maestría o pasatiempo trovadorescos dejase de figurar.

Se ha tenido presente, el texto de los cancioneros en sus ediciones antiguas o reediciones del siglo XIX, como algunas colecciones modernas autorizadas, se han considerado los cancioneros especiales de algunos poetas como Santillana, Jorge y Gómez Manrique, Álvarez Gato, Juan del Encina, Gil Vicente y Castillejo. Siempre he respetado el texto, cuando el transmitido es uno solo, salvo en el caso de errores u omisiones evidentes, cuya corrección la lectura hacía necesaria; y habiendo variantes, he elegido la más antigua, la más autorizada o la más natural. Pero como esta no es una edición crítica sino destinada a la lectura y entretenimiento de los lectores cultos, sin rigurosas exigencias eruditas, he modernizado respetuosamente la ortografía las veces que la forma de la palabra lo ha hecho posible.

Por supuesto, he modificado las antigua grafías que no representaban ningún sonido diferente de los actuales; por ejemplo, entre tantas, las iniciales dobles rr, ss o ff (rrey, ffué, sseñor); cambiado la nn por ñ, la q por c en vocablos como qual y quando; la ph por f, la y vocálica por i, etc. He reducido a la ortografía académica actual el empleo antiguamente vacilante de la b y la v, o de la u con valor de v. He restablecido la h en todas las palabras que hoy la llevan, y también en algunas formas antiguas, hoy desusadas, nominales o verbales, como home, hobo, hobieron, hobiese, que en los manuscritos aparecen escritas con ella o sin ella. La he quitado en cambio de las palabras donde hoy no se usa. La ç, representativa de un sonido desaparecido, la he sustituido por una simple c, signo del sonido moderno afín, y delante de a y de o por la z. Lo mismo he hecho con las palabras donde la c actual estaba representada por la combinación sc. Por otra parte, como es sabido, para los americanos todos estos signos equivalen a una s. En el caso de una diferenciación de sonidos, ahora inexistente, por distintos signos: la s y la ss, sonora la primera y sorda la segunda (famoso y pasión) me atengo a la ortografía actual. Cuando el sonido de la j todavía no se había introducido en nuestra lengua, las palabras donde aparece se escribían de diferente manera: unas con i,j o g, con valor aproximado, palatal sonoro, al de la j francesa, por ej. en joli (oios u ojos, mugieres); otras con x, con el sonido palatal sordo de la ch francesa, por ej. en chambre (rexa, dixo).

He uniformado todas estas grafías representativas de dos sonidos distintos, usando indistintamente la j con su valor fonético actual. No he sustituido en cambio la s por x allí donde la ortografía erudita y académica ha restablecido la x etimológica, entre otras razones porque, como muy bien lo dice Navarro Tomás, la x sólo se ajusta al valor literal que representa el grupo cs "en casos muy marcados de dicción culta y enfática" y "en la conversación correcta, la x ante consonante se pronuncia como una simple s".

Solamente vacilé acerca de si conservaría la f en las palabras en que hoy la representa la h. La f latina inicial había ya perdido en la época de los trovadores su sonido labiodental para convertirse en el signo de una aspiración, más tarde representada por la h, hasta que en el siglo XVI también se perdió

la aspiración, excepto en algunas hablas regionales. ¿Debía yo conservar la f como indicadora de la aspiración, pero induciendo al lector inadvertido a cometer el anacronismo lingüístico de pronunciarla como labiodental, o bien, cambiarla por h, a riesgo de que, siendo muda hoy esta letra, muchos verbos se volvieran cojos, al producirse sinalefas indebidas? Salvo en casos de excepción motivados por distintas razones, me decidí por lo segundo, confiando en que el lector culto hará hiato o aspirará ligeramente la h, allí donde la encuentre en posición de sinalefa, cuando el metro lo pida. En cuanto a la acentuación ortográfica y la puntuación adopto las modernas, menos en los casos en que la palabra acentuábase prosódicamente de diferente manera; también he usado el apóstrofe donde lo juzgué conveniente (qu'os por cos, qu'estonces por questonces, si l' dicen, por sil dicen, etc.).

No sé si la rigurosa tiranía erudita me castigará por esta modernización ortográfica que se propone quitar su carácter hirsuto, volviéndola amable, a la fisonomía de textos medievales destinados a lectores no todos particularmente peritos en lingüística. En mi descargo debo decir: primeramente, que, con excepción de las ediciones paleográficas o críticas, todos los textos antiguos -los cuales por otra parte ofrecen grafías anárquicas, arbitrarias y contradictorias,- son más o menos retocados por los editores modernos conforme a su criterio personal, siendo casi imposible señalar dos reproducciones de una misma página, coincidentes; en segundo lugar que me amparo del ejemplo autorizado de eminentes literatos y sabios franceses e italianos en casos semejantes. Dámaso Alonso, quien en su Antología ha adoptado un criterio intermedio en lo tocante a la modernización de la ortografía, haciéndola solamente cuando aquella no podía cambiar el valor fonético del vocablo, nos advierte cuerdamente: "Por mi parte, no aconsejo al lector que haga esfuerzos por reproducir la pronunciación antigua. El error que se comete pronunciando a la moderna es mínimo". He procurado evitar al lector en la pesente edición ese esfuerzo inútil, con la esperanza de hacerle accesible un campo poético y un mundo de ideas y sentimientos, si no muy rico aquél, ni éstos muy profundos, sí interesantes, curiosos, y a ratos también graciosos y bellos.

ANÓNIMO
RAZÓN DE AMOR

Qui triste tiene su corazón
venga oír esta razón;
odrá razón acabada,
feita d'amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
que siempre dueñas amó,
mas siempre hobo crianza
en Alemania y en Francia;
moró mucho en Lombardía
por aprender cortesía.

En el mes d'abril, después yantar,
estaba so un olivar;
entre cimas d'un manzanar
un vaso de plata vi estar;
pleno era d'un claro vino
que era bermejo e fino,
cubierto era de tal mesura
no lo tocás la calentura.
Una dueña lo y hobo puesto
que era señora del huerto,
que, cuan su amigo viniese,
d'aquel vino a beber le diese.
Qui de tal vino hobiese
en la mañana cuan comiese,
e dello hobiese cada día,
nunca más enfermaría.
Arriba del manzanar
otro vaso ví estar;
pleno era d'un agua frida,
que en el manzanar se nacía.
Bebiera d'ella de grado,
mas hobi miedo que era encantado.
Sobre un prado pus mi tiesta
que nom' hiciese mal la siesta;
partí de mí las vistiduras
que nom' hiciés mal la calentura.
Pleguém' a una fuente perenal,
nunca fué homne que vies' tal:
tan grant virtud en sí había,
que de la fridor que d'y ixía,
cient pasadas a derredor
non sintríades la calor.
Todas yerbas que bien olfen
la fuent cerca sí las teníe.
Y es la salvia, y son las rosas,
y el lirio e las violas;
otras tantas yerbas y había
que sol' nombrar no las sabría,
mas el olor que d'y ixía
a homne muerto resucetaría.
Pris del agua un bocado
e fui todo esfriado;
en mi mano pris una flor,
sabet non toda la peyor,
e quis cantar de fin amor;
mas vi venir una doncella,
pues nací non vi tan bella.
Blanca era e bermeja,
cabellos cortos sobre l'oreja.
Fruente blanca e lozana,

cara fresca como manzana,
nariz igual e dereita,
nunca viestes tan bien feita,
ojos negros e ridientes,
boca a razón e blancos dientes,
labros bermejos non muy delgados,
por verdat bien mesurados;
por la cintura delgada;
ben estant e mesurada;
el manto e su brial
de xámet era que non d'al;
un sombrero tien' en la tiesta
que nol' hiciese mal la siesta;
unas luvas tien' en la mano
sabet non ielas dió villano.
De las flores vien' tomando,
en alta voz d'amor cantando,
e decía: "¡Ay, meu amigo,
sí me veré ya más contigo!
Amé sempre e amaré
cuanto que viva seré.
Porque eres escolar
quisquiere te debría más amar.
Nunca odí de homne decir
que tanta bona manera hobo en sí;
más amaría contigo estar
que toda España mandar;
mas d'una cosa so cuitada:
he miedo de seder engañada,
que dicen que otra dona
cortesa e bella e bona
te quiere tan gran ben,
por ti pierde su sen,
e por eso he pavor
que a ésa quieras mejor;
mas si yo te vies' una vegada,
a plan me queriés por amada".

Cuant la mía señor esto dicía,
sabet a mí non vidía;
pero sé que non me conocía,
que de mí non hoiría.
Yo non hiz aquí como villano;
levém' e prisla por la mano.
Juñemos amos en par
e posamos so el olivar.
Dijle yo: "Decit, la mía señor,
si supiestes nunca d'amor?"
Diz ella: "A plan, con grant amor ando,
mas non conozco mi amado;
pero dicem' un su mesajero
qu'es clérigo e non caballero,
sabe muito de trovar,
de leyer e de cantar;
dizem' que es de buenas yentes,
mancebo barbapunientes".
"Por Dios, que digades, la mía señor,
¿qué donas tenedes de la su amor?"
"Estas luvas y es' capiello,
est oral y est aniello
envió a mí es' meu amigo,
que por la su amor trayo conmigo".
Yo conocí luego las alhayas
que yo ielas había enviadas.
Ella conoció una mi cinta man a mano,
qu'ella la hiciera con la su mano.
Toliós el manto de los hombros,
besóme la boca e por los ojos;
tan gran sabor de mí había,
sol' hablar non me podía.
"Dios señor, a ti loado
cuant conozco meu amado,
agora he tod' bien conmigo
cuant conozco meo amigo".
Una gran pieza allí estando,
de nuestro amor ementando,
ella m' dijo: "El mío señor,
hora m' sería de tornar,
si a vos non fuese en pesar".
Yo l' dij: "It, la mía señor,
pues que ir queredes,
mas de mi amor pensat, fe que debedes".
Ella m' dijo: "Bien seguro seit de mi amor,
no vos camiaré por un emperador".
La mía señor se va privado,
deja a mí desconortado.
Desque la vi fuera del huerto,
por poco non fuí muerto.
Por verdat quisieram' adormir,
mas una palomela vi,
tan blanca era como la nieve del puerto,
volando viene por medio del huerto.
Un cascabelo dorado
traí al pie atado.
En la fuente quiso entrar,
cuando a mí vido estar

entrós' en el vaso del malgranar.
Cuando en el vaso fué entrada,
e fué toda bien esfriada,
ella que quiso exir festino,
vertió's el agua sobr'el vino.

**JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA
CÁNTICA DE LOORES DE SANTA MARÍA**

Quiero seguir a ti,
flor de las flores,
siempre decir,
cantar de tus loores,
non me partir
de te servir,
mejor de las mejores.

Grand fianza
he yo en ti, Señora,
la mi esperanza
en ti es toda hora,
de tribulanza
sin tardanza,
ivenme librar agora!

Virgen santa,
yo paso atribulado
pena atanta
con dolor atormentado
e me espanta
coita atanta
que veo imal pecado!

Estrella de la mar,
puerto de holgura,
de dolor complido
e de tristura,
ivenme librar
e conortar,
Señora, del altura!

Nunca fallece
la tu merced complida,
siempre guarece
de coitas e da vida,
nunca perece
nín entristece
quien a ti non olvida.

Sufro grand mal
sin merecer, a tuerto,
esquivo tal
porque pienso ser muerto,
imas tú me val,
que no veo ál
que me saque a puerto!

**PERO LÓPEZ DE AYALA
CANTAR**

Señor, si tú has dada
tu sentencia contra mí
por merced te pido aquí
que me sea revocada.

Tú, Señor, tienes judgado por tu alta providencia,
que emendando el pecador se mude la tu sentencia;
por ende con penitencia e con voluntad quebrantada,
he mi vida ordenada, por cumplir lo que fallí:

Señor, si tú has dada, etc.

Con tu ayuda, Señor, e de la Señora mía,
podré yo muy pecador emendarme toda vía,
e tu servicio será en cobrar esta vegada,
una oveja muy errada, que en el yermo me perdí.

Señor, si tú has dada, etc.
Non sea yo desechado de la tu merced muy grande,
e a siervo tan errado con saña non le demande,
e con crueza non ande por juicio la tu espada,
e séame otorgada piedat si fallecí.

Señor, si tú has dada
tu sentencia contra mí
por merced te pido aquí
que me sea revocada.

**DIEGO HURTADO DE MENDOZA
COSANTE**

Aquel árbol que mueve la hoja
algo se le antoja.

Aquel árbol del bel mirar
hace de manera flores quiere dar:

algo se le antoja.

Aquel árbol del bel veyer
hace de manera quiere florecer:
algo se le antoja.

Hace de manera flores quiere dar:
ya se demuestra; salidlas mirar:
algo se le antoja.

Hace de manera quiere florecer:
ya se demuestra; salidlas a ver:
algo se le antoja.

Ya se demuestra; salidlas mirar.
Vengan las damas las frutas cortar:
algo se le antoja.

Ya se demuestra: venidlas a ver;
vengan las damas las frutas coger;
algo se le antoja.

PERO VÉLEZ DE GUEVARA
CANTIGA EN LOORES DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE

Señora, grande alegría
siento en mi corazón,
pues te llaman con razón
Virgen, sol de medio día.

En ti tengo yo esperanza,
estrella de los maitines,
a quien dan los serafines
loor e grande alabanza:
señora, mi esperanza
en tí es toda sazón,
pues que de ti galardón
espero, señora mía.

Bien demuestran cuanto vales
las tus obras muy granadas,
por ti fueron reparadas
las sillas angelicales;
líbrame de todos males,
amiga de Salamón,
pues de nostra salvación
tu fuste carrera e vía.

Siempre fué la tu costumbre
responder a quien te llama,
e catar a quien te ama,
con ojos de mansedumbre:
ioh más clara que la lumbre,
luz e puerta de perdón,
santa sobre cuantas son,
sey conmigo toda vía!

Todo el mundo fué alumbrado
con el fruto que nos diste,
Virgen, al que tú pariste,
igno e santo sin pecado:
seno bien aventurado,
lleno de tan noble don,
por amor deste sermón,
Virgen santa, tú me guía.

MACÍAS
CANTIGA

Señora, en quien fianza
he por cierto sin dubdanza,
tú non hayas por venganza
mi tristura.

E en ti adoro agora
e todavía,
de todo lealmente:
miébrate de mí, señora,
por cortesía,
e siempre te venga en miente,
e non dejes tu serviente
perder por olvidanza,
e tú harás buen estanza
e mesura.

Non por mi merecimiento
que a ti lo manda;
mas por tu merced complida
duélete del perdimiento
en que anda
en aventura mi vida;
haz que no sea perdida
en ti mi esperanza,
pues que toda mi membranza
es tu figura.
Non sé lugar tan forte

que me defenda
de la tu muy grant beldat:
en ti traigo yo la morte
sin contenta
si me non val tu bondat;
e porque esto es verdat
¡Ay Amor! en remembranza
en meu cor tengo tu lanza
de amargura.

Aquesta lanza sin falla
¡ay coitado!
non me la dieron del muro
nin la prise yo en batalla
imal pecado!
mas viniendo a ti seguro,
amor falso e perjuro
me hirió e sin tardanza,
e fué tal la mi andanza,
sin ventura.

ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO
CANTIGA

Generosa, muy hermosa,
sin mancilla Virgen Santa,
virtuosa, poderosa,
de quien Lucifer se espanta:
tanta
fué la tu grand omildat,
que toda la Trenidat
en ti se encierra, se canta.

Placentero fué el primero
gozo, Señora, que hobiste;
cuando el vero mensajero
te saluó, tú respondiste.
Trojiste
en tu seno virginal
al Padre celestial,
al cual sin dolor pariste.

Quien sabría nin diría
cuánta fué tu omildanza,
o María, puerta e vía
de salud e de holganza.
Fianza
tengo en ti, muy dulce flor,
que por ser tu servidor
habré de Dios perdonanza.

Noble rosa, hija e esposa
de Dios, e su madre dina,
amorosa es la tu prosa,
Ave, estela matutina.
inclina
tus orejas de dulzor
oyendo a mí, pecador,
ayudándome festina.

Quien te apela maristela,
flor del ángel saludada,
sin cabtela non recela
la tenebrosa morada.
Criada
fuste limpia, sin error,
porqu'el alto Emperador
te nos dió por abogada.

Que parrías al Mexías
dijeron gentes discretas,
Jeremías e Isaías,
Daniel e otros profetas.
Poetas
te loan e loarán,
e los santos cantarán
por ti en gloria chanzonetas.

O beata inmaculata,
sin error desde abenicio,
bien barata quien te cata
mansamente sin bollicio.
Servicio
hace a Dios, nuestro Señor,
quien te sirve por amor
non dando a sus carnes vicio.

FRANCISCO IMPERIAL
DECIR

Por amores e loores de una hermosa mujer de Sevilla que llamó
él Estrella Diana... ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia
de Sant'Ana, fuera de la ciudad.

Non fué por cierto mi carrera vana,
pasando la puente de Guadalquivir,

a tan buen encuentro que yo vi venir
ribera del río, en medio Triana,
a la muy hermosa Estrella Dïana,
cual sale por mayo al alba del día;
por los santos pasos de la romería,
muchos loores haya Santa Ana.

E por galardón demostrar me quiso
la muy delicada flor de jazmín,
rosa novela de oliente jardín,
e de verde prado gentil flor de liso,
el su gracioso e honesto riso,
semblante amoroso e viso suave;
propio me parece al que dijo: Ave,
cuando enviado fué del paraíso.

Callen poetas e callen autores,
Homero, Horacio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio D'Amante
e cuantos escribieron loando señores,
que tal es aqueste entre los mejores.
como el lucero entre las estrellas,
llama muy clara a par de centellas,
e como la rosa entre las flores.

Non se desdeñe la muy delicada
Enfregymio griega, de las griegas flor,
nin de las troyanas la noble señor,
por ser aquesta atanto loada;
que en tierra llana e non muy labrada,
nace a las veces muy oliente rosa,
así es aquesta gentil e hermosa,
que tan alto merece de ser comparada.

**FERNÁN MANUEL DE LANDO
EN LOORES DE SANTA MARÍA**

Preciosa margarita,
lirio de virginidat,
corona de humildat,
sin error santa, bendita:
la tu limpieza infinita
non podría ser contada
por la mi lengua menguada,
nin por mi mano escrita.

Pero, Virgen coronada,
en tu merced esperando
sempre veviré loando
tu bondad muy acabada.
Singular eres llamada,
que pariste sin dolor
mi Dios e mi Salvador
ue me hizo de non nada.

El querubín enviado
de la santa jerarquía
te dijo que en ti sería
Dios e home ayuntado
e Señor glorificado,
que podistes merecer
en tus entrañas tener
todo el mundo encerrado.

Señora, bien sé que hobiste
gozo e muy grand placer
cuando el tu Hijo nacer
sin dolor de ti lo viste;
mas después que lo pariste
sin ninguna corrupción,
el día de su pasión
grandes penas padeciste.

Por tantos merecimientos
eres en cielo, Señora,
Regina e Emperadora
con grandes ensalzamientos:
que los tus santos ungüentos
quíéranme, Virgen, librar,
que non vaya a aquel lugar
de tan esquivos tormentos.

E pues todos mis sentidos
te loan de noche e día,
oye tú, Virgen María,
os mis lloros e gemidos:
non vayan así perdidos
pues son de triste memoria,
mas hazme venir en gloria
con los santos escogidos.

**GÓMEZ PÉREZ PATIÑO
CANTIGA**

Del todo non es curada
la llaga que me heciste,

Amor, cuando me heriste
con la tu cruel espada.
Posísteme en tu mesnada
entre los tus servidores,
mas en cuitas e dolores
me pagaste la soldada.

Ca yo bien pensaba, Amor,
que nunca sería triste,
el día que me heciste
haber nombre de amator.
Enfengiste el mi loor,
dándome vana esperanza,
Amor, la tu cruel lanza
me bastece de temor.

Amor, halagas e fieres
sin alguna pïedat,
lo peor es que bondat
pocas veces seguir quieres,
e si a alguno bien hecieres
es enfinta e ál non,
llágasle su corazón
al que más merced hobieres.

Non debieras ser privado
ya de ninguna persona,
nin debes haber corona
d'Emperador muy alto,
mas de muy cruel probado;
pues matas e non guareces,
Amor, sin duda mereces
destruidor ser llamado.

Amor cruel, aborrecido,
nació en hora muy buena
cualquier qu'en tu cadena
non fué preso nin metido.
En mal día fué nacido
cualquier home que te sirve,
por cuanto sin duda vive
vida de hombre perdido.

Piensan que todo es risa
cuantos entran en tu barco;
cuando tiendes el tu arco
hieres de muy mala guisa.
Non sé mal por mi pesquisa
en que te non entremetas;
lanzas crueles saetas,
triste es la tu devisa.

Amor, finalmente digo
quien te sirve non ha seso,
tu bien hacer non ha peso,
pues non haces por amigo
más que por tu enemigo;
a todos haces iguales,
a traidores e leales:
el cuerdo tome castigo.

**FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN
DECIR E LOORES A UNA DAMA**

El gentil niño Narciso
en una fuente engañado,
de sí mesmo enamorado
muy esquiva muerte priso:
señora de noble riso
e de muy gracioso brío,
a mirar fuente nin río
non se atreva vuestro viso.
Deseando vuestra vida
aun vos dé otro consejo,
que non se mire en espejo
vuestra faz clara e garrida:
¿quién sabe si la partida
vos será dende tan fuerte,
porque fuese en vos la muerte
de Narciso repetida?

Engañaron sotilmente
por emaginación loca
hermosura e edad poca
al niño bien pareciente:
estrella resplandeciente,
mirad bien estas dos vías,
pues edad e pocos días
cada cual en vos se siente.

¿Quién, si no los serafines,
vos vencen de hermosura,
de niñez e de frescura,
las flores de los jardines?
Pues, rosa de los jazmines,
habed la fuente escusada

por aquella que es llamada
estrella de los maitines.

Prados, rosas e flores
otorgo que los miredes,
e pláceme que escuchedes
dulces cántigas de amores;
mas por sol nin por calores
tal codicia non vos ciegue;
vuestra vista siempre niegue
las fuentes e sus dulzores.

Con placer e gozo e risa
ruego a Dios que resplandezcan
vuestros bienes e florezcan
más que los de Dido Elisa:
vuestra faz, muy blanca, lisa,
jamás nunca sienta pena.
¡Adiós, flor de azucena,
duélavos de esta pesquisa!

MARQUÉS DE SANTILLANA
CANCIÓN

Bien cuidaba yo servir
en tal lugar,
do me hicieran penar,
mas non morir.

Ya mi pena non es pena
itanto es fuerte!
non es dolor nin cadena,
mas es muerte.

¿Cómo se puede sofrir
tan gran pesar?;
ca cuidaba yo pensar,
mas non morir.

Ciertamente non cuidara
nin creyera,
que deste mal peligrara,
nin muriera.

Mas el triste despedir,
sin recabdar,
non me fué sólo penar,
mas fué morir.

JUAN DE MENA
CANCIÓN QUE HIZO ESTANDO MAL

Donde yago en esta cama,
la mayor pena de mí
es pensar cuando partí
de entre brazos de mi dama.

A vueltas del mal que siento
de mi partida, par Dios,
tantas veces me arrepiento
cuantas me miembro de vos;
tanto que me hacen fama
que de aquélla adolecí,
los que saben que partí
de entre brazos de mi dama.

Aunque padezco y me callo,
por esto mis tristes quejos,
no menos cerca los hallo
que vuestros bienes de lejos:
si la fin es que me llama,
¡oh, qué muerte que perdí
en vivir, cuando partí
de entre brazos de mi dama!

DON JUAN SEGUNDO
CANCIÓN

Amor, yo nunca pensé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
hast'agora que lo sé.

Pensaba que conocido
te debía yo tener,
mas non podiera creer
que eras tan mal sabido,
nin tampoco yo pensé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
hast'agora que lo sé.

ÁLVARO DE LUNA
CANCIÓN

Si Dios, nuestro Salvador,
hobier de tomar amiga,
fuera mi competidor.

Aun se m' antoja, Señor,
si esta tema tomaras,
que justas e quebrar varas
hicieras por su amor.

Si fueras mantenedor,
contigo me las pegara,
e non te alzara la vara,
por ser mi competidor.

**JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN
CANCIÓN**

Cuidado nuevo venido,
me da, de nueva manera,
pena la más verdadera
que jamás he padecido.

Yo ardo sin ser quemado
en vivas llamas d'amor;
peno sin haber dolor,
muero sin ser visitado
de quien, con beldad vencido
me tiene so su bandera.
¡Oh mi pena postrimera,
secreto huego encendido!

ADIÓS AL AMOR DEL MUNDO

Fuego del divino rayo,
dulce flama sin ardor,
esfuerzo contra desmayo,
consuelo contra dolor,
ialumbra tu servidor!

La falsa gloria del mundo
e vana prosperidat
contemplé,
con pensamiento profundo
el centro de su maldat
penetré;
el canto de la serena
oya quien es sabidor,
la cual temiendo la pena,
de la fortuna mayor,
plañe en el tiempo mejor.

Así yo, preso de espanto,
que la divina virtud
ofendí,
comienzo mi triste planto
hacer en mi juventud
desde aquí;
los desiertos penetrando,
do con esquivo clamor
pueda, mis culpas llorando
despedirme sin temor
de falso placer e honor.

FIN
¡Adiós, real esplendor,
que yo serví e loé
con lealtad!
¡Adiós, que todo favor
e cuando de amor hablé
es vanidat!
¡Adiós los que bien amé!
Adiós, mundo engañador,
adiós, donas que ensalcé,
famosas, dignas de loor:
iorad por mí pecador!

**LOPE DE STÚÑIGA
CANCIÓN**

Señora, gran sinrazón
me hecistes en buena fe,
condenarme sin por qué.

Todo hombre se enamora
a fin de ser amado;
e por ser yo enamorado,
vos amé a vos, señora;
e segund parece agora,
aunque yo vos dé mi fe,
condenáisme sin por qué.

Ruego a los amadores
que aman sin ser amados,
que sientan los mil cuidados

e plangan los mil dolores;
pues saben qué son amores
que siempre mudan la fe
e condenan sin por qué.

FIN

Vuestra muy linda figura
yo siempre desearé,
pues de vos me cativé.

LA PRIETA

Dama de grand gentileza,
guárdete Dios de mi suerte,
la cual fué siempre tristeza,
muy más áspera que muerte.

LA COLORADA

A mí me llaman placer,
que hago tal juramento
de nunca te fallecer,
por ningún mal nin tormento.

LA VERDE

Esperanza, los que esperan
me suelen todos llamar;
mas algunos desesperan
por mucho tiempo esperar.

LA AMARILLA

A mí me llaman cumplimento
de verdaderos amores;
mas las dubdas y temores
me ponen mucho tormento.

**CARVAJALES
CANCIÓN**

¡Oh qué poca cortesía
para ser tan linda dama,
desamar a quien vos ama!

Doledvos de mí, que peno
la vida triste que vivo;
non hagáis de mí ajeno,
que nací vuestro cativo;
renegad mala porfía,
¿non sentís que vos disfama
desamar a quien vos ama?

ROMANCE

Terrible duelo hacía
en la cárcel donde estaba
Carvajal cuando moría,
que de amores se aquejaba;
circundado de dolores,
muy áspero sospiraba,
la muerte, poco temida,
la vida, menospreciada.

Viéndome triste, partido
de quien más que a mí amaba,
viendo yo robado el templo
do mi vida contemplaba,
viéndome ya separado
de mi linda enamorada,
aflito, con mucha pena,
mi persona trabajada,
visitaré yo los lugares
do mi señoría estaba,
besaré la cruda tierra
que su señora pisaba
e diré, triste de mí:
Por aquí se paseaba,
aquí la vide tal día,
aquí conmigo hablaba,
aquí llorando e sospirando
mis males le recontaba,
aquí pendaba sus cabellos,
se vestía e despojaba,
aquí la vide muy bella,
muchas veces desfrazada,
aquí la vide tal fiesta,
cuando mi vida penaba,
con graciosa hermosura,
mucho más que arreada,
aquí mostraba sus secretos,
los que yo ver deseaba.
¡Oh desastrada fortuna!
¡Oh vida tan mal hadada!
fallecióme mi placer,
cuando más gozoso estaba.
¡Oh finiestras tan robadas!
¡oh cámara despojada!
Llorad conmigo, paredes,

la mi vida tan amarga,
lloren todos mis amigos
una pérdida tamaña,
e lloren mis tristes ojos
con rabia desordenada,
de lágrimas haciendo tinta,
de sangre purificada,
nacida del corazón,
por mis ojos estillada,
regando mis tristes pechos,
quemando toda mi cara.
Sobrado de grand dolor,
a mí mesmo preguntaba:
¿Dónde estás, tú, mi señora?
¿Vives como yo penada?
¿Quién privó la vuestra vida
de mirar e ser mirada?
¿Quién partió tan grand amor
con virtud tanto guardada?
Así nos partimos ambos,
tal es la última vegada,
que el menos triste de nos
muy agramente lloraba:
pïedat hobiera grande,
un cruel que nos miraba.

FIN

Do mi vida e bien se casan,
dragos con lenguas rompientes
mis bienes todos desatan,
e del mundo me desbaratan
los perversos maldicientes.

JUGLARES

El oficio de juglar

“El juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una especie de intendente de placeres que vive en las cortes de reyes y príncipes; es un vagabundo errante que monta espectáculos en las aldeas; es el vihuelista que por los caminos va cantando gestas a los peregrinos; es el charlatán que entretiene a las gentes en la encrucijada; es el autor y el protagonista de las chanzas que se cuentan los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el maestro que hace que los jóvenes salten y bailen; es el tamborero, el trompero y el gaitero que marca el paso en las procesiones; es el narrador, el cantor que anima festines, bodas y vigiliass; es el jinete que da volteretas sobre el caballo; el acróbata que baila parándose de manos, el que juega con cuchillos, el que atraviesa los círculos a la carrera, el que escupe fuego, el que se retuerce como un contorsionista; es el que canta o hace el mimo; el bufón que hace muecas y suelta necedades; todo esto es el juglar, y algo más.”

De Les jongleurs en France au Moyen Age, de Edmond Faral, p. 1.

En el siglo XIV, el rey Jaime II de Mallorca en sus *Leges Palatinæ* define a los juglares como aquéllos que tienen por oficio alegrar a la gente: *illorum officium tribuit lætitiã*. En Francia era conocida su capacidad de divertir a quienes les escuchaban: *trop bien genz solacier*. Los propios juglares se atribuían nombres jocosos, como Alegret en Provenza, Alegre y Saborejo en la península Ibérica o Graciosa y Preciosa entre las mujeres. A menudo tomaban el nombre de los instrumentos en que eran expertos (pues lo normal es que supieran tocar más de uno), encontramos, así, a un Cítola en la corte del Rey Sabio y a un Cornamusa (alias de Ramón Martí) en Lérida hacia 1357. No faltaban los nombres burlescos (*ystriones sibi nomina jocosa imponunt*) como Malanotte y Maldicorpo en Italia.

El hábito de trabajo, por llamarlo de algún modo, de aquellos artistas desheredados solía ser llamativo y de vistosos colores. Los ministriles (instrumentistas herederos de la antigua tradición juglaresca) de la corte de Juan I de Aragón (1387-1396) vestían librea de paño blanco con un distintivo de plata. Los cinco juglares de Carlos el Noble de Navarra (1387-1425) vestían de paño verde de Bristol. En fin, los ministriles que amenizaron en Jaén las bodas del condestable Miguel Lucas (1461) vestían ropas de terciopelo azul.

Juan I, no por nada conocido como el Músico, además de el Cazador, fue uno de los grandes mecenas del Medioevo, hospedando en su prestigiosa corte a centenares de juglares, ministriles y cantores de polifonía. Desde niño tuvo a su servicio a la juglaresa Caterina y poseía una cornamusa ornamentada con blasones reales. Instrumentistas y juglares acudían a la corte aragonesa procedentes de las principales naciones de Europa: Francia, Italia, Inglaterra, Escocia, Portugal, Bohemia. Estos músicos se reunían para compartir conocimientos, sobre todo por Cuaresma, época en que no podían ejercer su oficio (al igual que las prostitutas). El intercambio de experiencias era intensísimo. Escribe Juan el Músico al marqués de Villena que “nuestros instrumentistas han enseñado por orden nuestra seis nuevas canciones a los vuestros. Y cuando nuestros instrumentistas, que acuden ahora a las escuelas, vuelvan, enviadnos a los vuestros con el fin de que enseñen otras tantas a los nuestros”.

Las definiciones de juglar son muchas y muy distintas, pues muchos y de muy distinto tipo eran los juglares, poseedores de mil oficios y de formación cultural diversa. Sintetizando casi hasta la caricatura, podemos decir que tenían la función de divertir y entretener a las gentes.

En la corte del rey músico podía encontrarse cualquiera de los instrumentos musicales del momento, tanto los que pertenecían a los grupos de sonoridad aguda y expansiva, como la bombardaa, la trompa, la chirimía, el añafil, la flauta o varias clases de tambores, como los que pertenecían a familias instrumentales de sonoridad suave, sobretodo de cuerda, como el arpa, la viola, la guitarra, el laúd o el salterio. En las Ordenanzas de Corte de 1344 del padre del rey Juan, Pedro IV el Ceremonioso, están previstos cuatro juglares: dos que toquen la trompa, uno el tímpano y otro, el clarín. En ocasiones, acompañaban a la guerra a su señor; es el caso del juglar Pino de Nello, que viajó a Cerdeña con las tropas aragonesas que marcharon a conquistar la isla.

Los nuevos personajes dedicados a la disposición de esta música fueron los **Juglares** (músicos ambulantes y plebeyos que divertían en fiestas y castillos). Los Trovadores (pertenecían a la nobleza y eran músicos y poetas que inventaban rimas y ritmos), Los bardos (antecesor de los trovadores que cantaban proezas de sus héroes valiéndose del laúd). Por último los ministeriles o ministriles (verdaderos productores musicales, administraban música y formaban corporaciones o gremios dedicados a brindar espectáculos musicales).

Los personajes dedicados a este tipo de música fueron músicos de la calle y plebeyos que divertían a la gente y a las cortes en fiestas y castillos. Los pertenecientes a la nobleza y eran músicos y poetas que inventaban rimas y ritmos, entre otros representantes de este género musical.

Tanto los trovadores como los juglares conformaron un movimiento, que junto con el canto Gregoriano y la Polifonía (casi sobre el final) fueron los más importantes de la edad media. Los trovadores y los juglares fueron un fenómeno musical y literario y son los primeros compositores conocidos. Se ubicaban en el sur de Francia, y utilizaban como lengua la *langue d’oc*. Se les tenía una alta estima social.

En la edad media, no existían las orquestas; ni los conciertos en teatros, todavía no se había inventado el clave; ni mucho menos el piano; no había instrumentos de viento hechos de metal; y ni siquiera se le daba uso a los órganos de iglesia (ya que esta los consideraba lujuriosos).

Los instrumentos más característicos de la Edad Media son: el laúd (antecesor de la guitarra) y los instrumentos de viento de madera. Están también antecesores de los violines, pero eran poco utilizados.

Se ha podido rescatar poco material de la edad media, ya que la escritura musical a través de pentagramas y notas apareció recién a fines del siglo IX. La escritura musical era en un "pentagrama"

de cuatro líneas (tetragrama), y no existían las escalas musicales de la actualidad: estas fueron progresando y ampliándose progresivamente con el paso del tiempo.

Los movimientos más importantes musicalmente en la Edad Media fueron el Canto Gregoriano y la Música Profana. No hubo mucha libertad en cuanto al arte en general por la fuerte presencia de la iglesia. Esto se vio reflejado en las pinturas, y en la música: Melodías simples y poco desarrollo de la instrumentación.

Gracias a las Partidas de Alfonso X el Sabio y otras fuentes históricas tenemos noticia de la notable presencia de los juglares de gesta, los más estimados de todos. Los moralistas, de hecho, tenían por únicos juglares dignos de este nombre a los cantores de gestas de nobles y santos.

En la Crónica General de 1344 se distingue entre juglares de boca y juglares de péñola. Se llamaba de boca a los que cantaban acompañándose de instrumentos de cuerda, que no de viento. Los juglares de péñola eran quizá versificadores capaces de usar la pluma para escribir poemas o, más probablemente, juglares que tocaban la vihuela con el plectro, obtenido a partir de una pluma de ganso, mientras que otros colegas suyos se acompañaban de la vihuela tocada con arco. En los romances épicos el juglar acompañaba al cantor, o a sí mismo, ejecutando una melodía con algún ornamento, al unísono o a la octava; con la vihuela se improvisaban también una especie de preludios y fórmulas instrumentales para la parte final de las estrofas cantadas.

A las soldaderas se las representa en las miniaturas medievales cantando o bailando, normalmente junto a un juglar. Es seguro que las Cantigas de Santa María se ejecutaban con su ayuda.

Aquellas almas entre briosas y melancólicas se distinguían sobre todo por su especialización musical. Destacaban los violeros, considerados entre los de más prestigio por ser los que cantaban poemas épicos y religiosos. El Arcipreste de Hita distingue entre la vihuela de arco y la de péñola; había también quien tocaba la cedra (cedreros) y especialistas en cítola (cítoleros). Junto a éstos encontramos tromperos o trompeteros y tamboreros, de clase inferior, que quedaban al margen de la tradición literaria por el hecho de tocar instrumentos de viento y de percusión. Por lo común no eran solistas, sino que se unían ora a un grupo, ora a otro. Pese a todo, durante el siglo xiv los músicos de instrumentos de viento gozaron de un gran prestigio en la corte aragonesa.

Las primeras composiciones instrumentales independientes aparecen tardíamente; lo normal es que fueran ligadas a la danza. Johannes de Grocheo las clasificó a finales del siglo xiii. También algunos lais, formas musicales típicas de los juglares de Francia, eran instrumentales: lais de vielle, de rote, de harpe. Aunque son raros los manuscritos con música de juglares, entre ellos destacan el célebre Chansonniere du Roi, conservado en la Biblioteca Nacional de París y quince ejemplos de danzas italianas (stampita, saltarello, rotta) en un códice musical del British Museum.

La denominación de los juglares

Numerosas son las palabras que en distintas lenguas se han derivado de la voz latina jocular (el que juega). En castellano tenemos juglar, jutglar; en catalán, joglar, jograr; en francés, juglor, jogleur; en inglés, juggler, jugelere; en portugués, jogral; en italiano, giollare, zoglar.

Y surgen otras denominaciones: minstrel en Inglaterra (del latín ministerialis = servidor de casa). También en Cataluña la voz ministrer prevalece sobre joglar en el siglo xiv, y en Castilla se afianza ministril.

En Alemania Gengler se transforma en Gaukler, y después en Spielman (spielen significa precisamente tocar); en flamenco tenemos Gokelaer. Los Spielleute son herederos del Skôp y el Gléoman del ámbito teutónico. Existieron también los Spelmän en Suecia, el Spillemaend en Noruega y el Speelmanni en Finlandia, e incluso el Szpielmonas en Lituania, el Spilman en la zona de Bohemia y el Smorok en Rusia.

Las definiciones de juglar son muchas y muy distintas, pues muchos y de muy distinto tipo eran los juglares, poseedores de mil oficios y de formación cultural diversa. Sintetizando casi hasta la caricatura, podemos decir que tenían la función de divertir y entretener a las gentes.

En la corte del rey músico podía encontrarse cualquiera de los instrumentos musicales del momento, tanto los que pertenecían a los grupos de sonoridad aguda y expansiva, como la bombardina, la trompa, la chirimía, el añafil, la flauta o varias clases de tambores, como los que pertenecían a familias instrumentales de sonoridad suave, sobretodo de cuerda, como el arpa, la viola, la guitarra, el laúd o el salterio. En las Ordenanzas de Corte de 1344 del padre del rey Juan, Pedro iv el Ceremonioso, están previstos cuatro juglares: dos que toquen la trompa, uno el tímpano y otro, el clarín. En ocasiones, acompañaban a la guerra a su señor; es el caso del juglar Pino de Nello, que viajó a Cerdeña con las tropas aragonesas que marcharon a conquistar la isla.

Al principio de la edad media, los textos no estaban escritos y se transmitían de forma oral. Llegó un momento en que la cantidad y dificultad fue tanta, que se empezaron a copiar los textos, con indicaciones acerca de cómo había que cantarlos.

Así empezaron a utilizarse neumas. Sin embargo, era un sistema muy imperfecto. Primero Hucbaldo y, más tarde, Guido d'Arezzo emplearon líneas paralelas para situar los signos musicales.

Siglos después, los neumas fueron sustituidos por unos signos más claros y de forma cuadrada. Esta notación cuadrada, junto a las líneas del pentagrama, sirvió para la altura de los sonidos.

Los Juglares fueron perseguidos constantemente por la Iglesia, fueron personajes errantes que iban de aldea en aldea, de castillo en castillo, asombrando y divirtiendo a un público analfabeto. Herederos de los mimos y jocalores de la roma clásica y pagana, mitad poetas y mitad saltimbanquis, mezclan en sus actuaciones la declamación y el malabarismo, la música y la sátira, la lírica y las gestas épicas.

Ellos son los únicos transmisores de la música popular no litúrgica, pero en seguida con los procedimientos más avanzados del canto eclesial y novedades surgidas de la poética de tropos y secuencia. A veces eran clérigos, personas de cierto nivel cultural que habían abandonado la vida religiosa y vagabundeaban de un lado a otro intentando sacar partido de su superioridad cultural, eran los llamados Goliardos (por el obispo Galias personaje que se cree que inventó este oficio) cantaban y

recitaban en latín y en lengua vulgar, en su repertorio figuraba la poesía más refinada o dramática junto con las canciones al vino, a las mujeres, contra los eclesiásticos y un sin fin de cosas curiosas, según podemos ver en algunos códices que contienen sus obras, como los de Ripoll o los conocidos Carmina Burana (canciones del monasterio de Beuren, en Alemania). Aparte de las habilidades circenses, los juglares en general se acompañaban con instrumentos musicales prohibidos por la Iglesia a causa de su antigua vinculación a la vida pagana. Había juglares de muy diferentes tipos y calidades, desde los más simples y vulgares llamados Cazurros o Remedadores hasta los más pulidos en el arte, muy próximos o confundidos con los trovadores.

Al principio de la edad media, los textos no estaban escritos y se transmitían de forma oral. Llegó un momento en que la cantidad y dificultad fue tanta, que se empezaron a copiar los textos, con indicaciones acerca de cómo había que cantarlos.

Así empezaron a utilizarse neumas. Sin embargo, era un sistema muy imperfecto. Primero Hucbaldo y, más tarde, Guido d'Arezzo emplearon líneas paralelas para situar los signos musicales.

Siglos después, los neumas fueron sustituidos por unos signos más claros y de forma cuadrada. Esta notación cuadrada, junto a las líneas del pentagrama, sirvió para la altura de los sonidos.

Artistas polifacéticos, no solamente músicos, en sus actuaciones con frecuencia colectivas intervenían la danza, el canto y la ejecución instrumental (utilizaban, en este sentido, instrumentos de cuerda< de arco como la viola, arpas y flautas).

Si bien algunos iban de ciudad en ciudad actuando en ferias y plazas de mercado, otros trabajaban únicamente para un noble y viajaban con él de castillo en castillo.

Se les denominaba ministriles o jongleurs, y sus antecedentes estarían inclusive en los jocolatori romanos. Su repertorio musical sería muy parecido al de un trovador. Es inverosímil que tuvieran, en su amplia mayoría, capacidad compositiva.

Juglares y trovadores

La tradición juglaresca condicionó en gran manera la obra literaria y musical de los trovadores, surgida en el sur de Francia en lengua de oc, e influyó también la notable tradición en lengua de oïl de los troveros. Se han contado 2.542 textos y 264 melodías de trovadores; dentro de esta producción –y sobre todo en lo que tocante a la ejecución– el papel de los juglares fue crucial. En las Vidas de los trovadores se constata que alrededor de un tercio de ellos eran juglares y que al menos siete eran mujeres. Hasta los nobles caballeros se dedicaban a cantar versos como los “histriones”: el mismo Guillermo ix, duque de Aquitania, fallecido el año 1126 y tenido por padre de la corriente trovadoresca, imitaba a los juglares, acudía de incógnito a las posadas y escribía y cantaba versos.

Ciertamente, el trovador gozaba de una condición social más elevada que la del juglar, mas a pesar de ello los rasgos distintivos entre juglares y trovadores son a menudo borrosos. El juglar gascón Marcabré consideraba su oficio a la altura del de los trovadores, a la vez que algunos de éstos, como el noble Arnaut Daniel, no tenían inconveniente en equipararse a los juglares.

Mas volvamos ahora con nuestro Giraut Riquier de Narbona, con quien hemos empezado este viaje por el arte juglaresco. Lo hemos dejado encaminándose a la corte de Alfonso el Sabio, a quien dirigió en 1274 la célebre Suplicatió al rey de Castela per le nom dels juglars, en la que reivindica una dignidad profesional específica para quienes ejercen su oficio y lamenta que se llame juglar al que se dedica a hacer acrobacias con monos, al que juega con marionetas o al que toca de cualquier manera un instrumento entre el populacho para después gastarse la ganancia en vino.

Estos hombres, siempre errantes, eran el vehículo principal de la poesía medieval en las distintas lenguas europeas (provenzal, francés, castellano, gallego, catalán, italiano, inglés, alemán). En realidad, los trovadores, encomendaban a los juglares la divulgación de sus composiciones.

Según Riquier, la juglaría es algo muy distinto. Fue inventada por gentes cultas para difundir la alegría y el honor. Más tarde aparecieron los trovadores, para dar ánimo a los caballeros en nobles empresas. Sin embargo, después la juglaría decayó. Para Riquier puede llamarse juglares sólo a los hábiles instrumentistas que se dedican cabalmente al arte del entretenimiento. El soberano no hace esperar su respuesta; en 1275 está fechada su Declaratió del sénher rey N'Amfos de Castela, en la que se afirma que, mientras que en Provenza el nombre de juglar se aplica a diversas personas, en Castilla cada clase tiene un nombre: a los instrumentistas se les llama juglares; a los imitadores, remedadores; a los trovadores, segrieres. Esos individuos sin oficio ni honor que se exhiben en calles y tabernas son llamados cazurros. Tampoco forma parte de la categoría de los juglares quien se hace pasar por loco en la corte contando chascarrillos obscenos, pues a éstos en Italia se les llama bufones. Hay, pues, que distinguir entre juglar y trovador, y no son dignos de llamarse juglares quienes juegan con monos y pájaros en las plazas.

Pese a todo, juglares y trovadores se confundían. Estos hombres, siempre errantes, eran el vehículo principal de la poesía medieval en las distintas lenguas europeas (provenzal, francés, castellano, gallego, catalán, italiano, inglés, alemán). En realidad, los trovadores, encomendaban a los juglares la divulgación de sus composiciones. El propio rey Alfonso el Sabio o literatos como el Arcipreste de Hita o Villasandino encargaban a los juglares que dieran máxima difusión a sus poemas. A menudo se envía al juglar a transmitir elogios o críticas feroces, y por esta razón muchos de ellos podían correr serio peligro, incluso de su propia vida.

La extracción social de esta categoría multiforme era, es fácil imaginarlo, muy variada. Podía pasarse de la condición de clérigo a la de juglar y viceversa. Peire Rogier de Alvernia, docto canónigo de Clermont, se hizo juglar hacia 1160, aunque murió como benedictino en el monasterio de Grandmont. Los clérigos tenían un buen conocimiento del arte de los juglares, como en el caso del Arcipreste de Hita, el cual “sabía los instrumentos e todas juglerías”.

J u g l a r e s a s

Las juglaresas constituían una categoría igualmente variopinta. En la península Ibérica las había cristianas, judías y musulmanas, igual que ocurría entre los hombres. Un tipo especial de juglaresa era la soldadera, es decir, “la que vive de la soldada diaria”. El Concilio de Toledo de 1324 execra las soldaderas y alude a su gracia para la danza y el canto. Su papel no puede reducirse al de simples meretrices, aun cuando sus ocupaciones pudieran llegar a ámbitos más íntimos.

Las juglaresas constituían una categoría igualmente variopinta. En la península Ibérica las había cristianas, judías y musulmanas, igual que ocurría entre los hombres. Un tipo especial de juglaresa era la soldadera, es decir, “la que vive de la soldada diaria”. El Concilio de Toledo de 1324 execra las soldaderas y alude a su gracia para la danza y el canto.

Aquellas almas entre briosas y melancólicas se distinguían sobre todo por su especialización musical. Destacaban los violeros, considerados entre los de más prestigio por ser los que cantaban poemas épicos y religiosos. El Arcipreste de Hita distingue entre la vihuela de arco y la de péñola; había también quien tocaba la cedra (cedreros) y especialistas en cítola (cítoleros). Junto a éstos encontramos tromperos o trompeteros y tamboreros, de clase inferior, que quedaban al margen de la tradición literaria por el hecho de tocar instrumentos de viento y de percusión. Por lo común no eran solistas, sino que se unían ora a un grupo, ora a otro. Pese a todo, durante el siglo xiv los músicos de instrumentos de viento gozaron de un gran prestigio en la corte aragonesa.

Las primeras composiciones instrumentales independientes aparecen tardíamente; lo normal es que fueran ligadas a la danza. Johannes de Grocheo las clasificó a finales del siglo xiii. También algunos *lais*, formas musicales típicas de los juglares de Francia, eran instrumentales: *lais de vielle*, de *rote*, de *harpe*. Aunque son raros los manuscritos con música de juglares, entre ellos destacan el célebre *Chansonnier du Roi*, conservado en la Biblioteca Nacional de París y quince ejemplos de danzas italianas (*stampita*, *saltarello*, *rotta*) en un código musical del British Museum.

El ocaso de los juglares

Las estancias palaciegas conformaban el espacio principal de los juglares más cultos, aunque algunos vivían en las cortes de los grandes señores, a imitación de la realeza. En el siglo xiii los juglares provenzales acompañaban al señor catalán Hugo de Mataplana o al castellano Diego López de Vizcaya. A ellos se encargaban las funciones más dispares: desde pescar truchas en los ríos a llevar mensajes amorosos. En las ciudades se recurría al arte juglaresco para animar espectáculos o exaltar las nobles excelencias de una ciudad, como sucedía en Florencia, Bolonia, Pisa, Perugia o Asís. Existían asimismo juglares con puesto de trabajo fijo, al servicio de reyes o nobles, e incluso como empleados municipales.

Recibir obsequios era común entre los juglares, pero los trovadores no los aceptaban. El italiano Sordillo da Goito, recordado por Dante Alighieri, se queja en una discusión con su rival Bremón: “¡llámame injustamente juglar, pues yo doy ganancia sin buscarla, mientras que él la recibe y no la dona”. La comida, junto al dinero y las ropas, eran paga común: al juglar judío Bonafós, el rey de Navarra Carlos ii le pagó en Pamplona el 8 de julio de 1365 “coatro kafices de trigo, misura de Pomplona”.

Cabe decir que la aventura secular de los juglares entre la alta Edad Media y el Renacimiento llega a su punto culminante entre los siglos xiii y xv.

Asimismo el juglar itinerante podía recibir acaso una montura y, si cosechaba verdadero éxito, podía incluso permitirse tener siervos. Sin embargo, la prudencia juglaresca no era el comportamiento más usual y a menudo el dinero solía despilfarrarse en tabernas, burdeles y juego. Así, el juglar Reculaire había llegado a un grado de pobreza tal que, de cruzarse con salteadores, éstos le habrían dado limosna antes que robarle, como él mismo lamenta.

Es de notar que las vidas de los santos eran materia común de canto para los juglares, pese a las continuas prohibiciones de las autoridades eclesiásticas. Sin embargo, el sentido jocoso de la vida que encarnaban los juglares fue recogido en primera persona por san Francisco de Asís, que llamaba a sus hermanos “joculadores Domini” (juglares del Señor). En 1226, año de la muerte de san Francisco, Gonzalo de Berceo se definía como juglar de santo Domingo.

Cabe decir que la aventura secular de los juglares entre la alta Edad Media y el Renacimiento llega a su punto culminante entre los siglos xiii y xv. Tras el predominio de los juglares de la Provenza, seguido del de los galaicos, crecieron en importancia los de Castilla, Aragón, Francia, Italia y Alemania, herederos de una antigua tradición que supo combinarse con las nuevas experiencias.

La juglaría sufrió un proceso de aburguesamiento entre los siglos xiv y xv. Desde 1321 los juglares de París tuvieron un barrio y una capilla propios (St-Julien des Ménestriers, destruida durante la Revolución Francesa); esta *Ménestrandie*, en los antípodas del antiguo arte juglaresco, trataba de imponerse a los músicos cortesanos. François Couperin trazó de ellos un feroz retrato musical en *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*, en el segundo libro de sus *Pièces de clavecin*, de 1717.

Unos tiempos bien distintos de los de Giraut Riquier. En 1274, indignado por la pérdida de valor del arte de los juglares, amenazados éstos por diletantes y advenedizos, buscaba con orgullo reparación por parte de un rey: los trovadores son trovadores; los domadores de monos, domadores de monos, y los juglares, juglares.

GOLIARDOS

Según el diccionario dice que es una persona dado a la gula y a la vida desordenada; seguidor del vicio y del demonio personificado en el gigante bíblico Goliath. En la Edad Media fue un clérigo o estudiante vagabundo que llevaba vida irregular, fueron una especie de músicos poetas pertenecientes al mundo universitario y de la iglesia que se desplazaban de una ciudad a otra manteniendo una vida llena de vicios asistiendo en cada ciudad a una universidad diferente.

Pero de ellos nos han quedado algunas colecciones de composiciones manuscritas, como "Carmina Burana" (Canciones de Beuren, lugar donde fueron encontrados estos manuscritos). Son obras de temática dispar, que van desde la poesía lírica amorosa a escenas de taberna, escritas en latín como lengua vernácula. Sus melodías quizás por su relación con la clerecía, deriven o imiten a algunas melodías religiosas. Es difícil precisar su compás rítmico y su interpretación, como ocurre en general con la monodia en todo este periodo.--

Los cantos de los Goliardos

Entre los siglos X y XIII aparecieron en Francia los Cantos de Goliardos, referente a poemas escritos en latín. Las más famosas colecciones de poemas goliardos son los llamados Carmina Burana (canciones de Bura). Los goliardos eran estudiantes, clérigos de órdenes menores, que viajaban por Europa de una ciudad a otra en busca de los profesores más escuchados de la época. La conducta liberal y el asentamiento de las universidades llevaron a los goliardos a su desaparición.

Los temas de estos cantos son: amor, bebida, burlas, etc propios de jóvenes de vida libre.

Los poetas que cultivaron este género de poesía fueron denominados goliardos (goliardi) y clérigos vagantes (clerici vagantes). Esta segunda denominación tiene un claro origen: tales poetas eran, por lo general, o bien estudiantes que constantemente se trasladaban de una escuela a otra –ya que ello ocurre en los momentos en que se organizan las grandes universidades europeas-, y que, faltos de recursos, no raramente se ganaban el sustento ejerciendo actividades más o menos juglarescas, o bien clérigos sin beneficio, o bien monjes exclaustros, entregados a la vida errabunda e irregular. De ahí las abundantes menciones que se encuentran en autores graves y en disposiciones conciliares contra este género de personas a las que cubren de maldiciones y de epítetos envilecedores y cuyo trato se desaconseja.

La denominación de goliardo es más difícil de explicar. Parece proceder de la creencia de considerar al gigante Goliath como símbolo del diablo, al paso que David lo era de Cristo; aunque no es de desechar la posibilidad de que exista cierto cruce con la palabra gola, "garganta", por la glotonería y sobre todo por la afición al vino que revelan varios de estos poetas. Lo cierto es que ellos mismos se aplicaban el nombre de goliardos y que incluso llegaban a afirmar socarronamente que pertenecía a la orden goliárdica, ficción que no debe tomarse al pie de la letra.

Sin embargo, no todos los cultivadores de este tipo de poesía fueron gente de semejante jaez. Altas dignidades eclesiásticas, figuras destacadas de la cultura y del pensamiento de la época, dedicaron momentos de su vida a la musa goliárdica, como el canónigo Gautier de Lille o de Châtillon, el canciller Felipe, el gramático Matthieu de Vendôme, el arcediano Pierre de Blois, etc.

Algunos de los numerosos cancioneros en que se ha conservado la poesía goliárdica revelan la existencia de focos en los que con más intensidad se cultivó esta curiosa lírica. Mencionemos la colección denominada Carmina Cantabrigensia, en la que se incluyen poesías escritas principalmente en el valle del Rin en el siglo XI; el rico cancionero llamado Carmina Burana, con poesías escritas principalmente en Alemania y, en menor proporción, en Francia e Inglaterra; la colección de poemas escritos alrededor del monasterio de Ripoll (Cataluña), en el siglo XII, etc. En algunos de estos repertorios se transmite la notación musical con la melodía en que estas poesías eran cantadas.

TEMAS DE LA POESÍA GOLIÁRDICA

Como es de suponer, dada la condición especial de sus autores, en las poesías goliárdicas se halla con extraordinaria frecuencia una actitud decididamente hostil a las altas autoridades eclesiásticas, desde el Papa, los obispos, la corte pontificia, el clero y el monacato. El anticlericalismo de esta poesía va de la reflexión moral elegíaca, en la que los poetas lamentan la decadencia y el envilecimiento eclesiásticos que creen advertir en su entorno, en oposición a tiempos mejores, hasta la sátira más descarnada y mordaz, en la que caben toda suerte de insolencias y obscenidades, con la intención de provocar la risa gruesa. Constantemente chispean en este tipo de poesías el juego de palabras y el equívoco cómico, al estilo de "Curia romana non querit oves sine lana" ("La corte romana no busca las ovejas sin lana"). Esta actitud, incluso en sus manifestaciones más irrespetuosas, no supone en modo alguno incredulidad en la fe, herejía o discrepancia dogmática con la Iglesia: es simplemente un anticlericalismo inconformista, que frente a los abusos de los poderes eclesiásticos o en franca oposición a la política de la Iglesia levanta el lamento o la burla.

No hay que olvidar que los autores de las poesías goliárdicas son, por lo general, clérigos o están o han estado vinculados a las órdenes religiosas. Los textos bíblicos y las fórmulas del culto y de la liturgia les son familiares en sumo grado; y de ahí que las retuerzan paródicamente en busca de una expresión cómica y malintencionada. Las fórmulas o palabras iniciales de los Evangelios, de decretos papales o de himnos litúrgicos así como las expresiones del ordinario de la misa o del breviario, aparecen a cada paso en las poesías goliárdicas en irrespetuosa transformación. Ello constituye uno de los rasgos estilísticos más constantes y típicos de los goliardos.

La autobiografía del clérigo vagante es un tema algunas veces desarrollado con gracia e incluso dramatismo. Una de las muestras más notables es la del llamado Archipoeta de Colonia, en la que, al lado de estrofas llenas de un amargo y turbador sentimiento, el alegre espíritu juvenil va exponiendo las dulces debilidades del goliardo, víctima completamente resignada del amor y del vino.

El vino constituye uno de los temas favoritos de los goliardos. Su poesía, fundamentalmente báquica y tabernaria, al acercarse a este tema exulta de alegría y de optimismo, se derrama en torrentes de gracia y de ingenio y adquiere una exuberante locuacidad.

El amor ocupa un lugar importantísimo en la poesía goliárdica. Desde la más delicada ternura, acompañada a veces de los suspiros y llantos del enamorado, hasta la más obscena alusión, coreada

por las carcajadas y el júbilo, el amor reviste toda suerte de modalidad en los versos de estos despreocupados y cultos clérigos vagantes, que mezclan en sus versos referencias bíblicas y mitológicas.

Constituye, pues, la poesía de los goliardos un fenómeno complejo y lleno de matices y de intenciones. Surge en un ambiente en que se unen la refinada cultura y la alegre despreocupación con unos propósitos meramente literarios, de regocijo y de burla. El repertorio de los temas es extraordinariamente variado, pues va desde la obscenidad y la irreverencia hasta la sana alegría y el sentimiento de la naturaleza. Todo ello siempre salpicado de una aguda gracia estudiantil y de juegos de palabras cultos y con frecuencia pedantes, que el no iniciado no suele captar. En la poesía de los goliardos hay siempre cierto orgullo de superioridad intelectual y no raramente una exhibición de virtuosismo en el lenguaje, en la frase y en la versificación. Hay auténtico orgullo de clase en muchos de sus versos, en los que se habla con desprecio de los laicos, incapaces de gustar los placeres que están reservados a ellos solos.

EL MINNESANG



El Minnesang, la primera poesía amorosa escrita en alemán, aparece en la alta Edad Media e históricamente viene a desenvolverse cronológicamente en algo más de siglo y medio. El Mittelhochdeutsch es la lengua en la que se desarrolla entre 1150 y 1350; vehículo de expresión de la clase caballeresca trata de hacerlo digno de la corte y de sus ideales. Caballeros y nobles cortesanas se convierten de este modo en portadores de una nueva cultura, que se extiende rápidamente por los castillos de la aristocracia. La labor de los poetas del período se centra en un esfuerzo por superar los dialectos, a fin de crear una lengua literaria en el ámbito alemán, autóctona, cultural y sobre todo hermosa. Los Minnesinger o Minnesänger introducen la poesía en los círculos caballerescos, consagrando una temática secular que de manera paralela había desarrollado y contagiado al género narrativo de la novela en verso. El término minnesänger significa literalmente "el que canta canciones de amor", pero se aplicó a todos los poetas líricos de la época.

Meinloh von Söflingen y Dietmar von Eist son los Minnesänger más representativos de las primeras manifestaciones del Minnesang autóctono. Surgiendo en la región del Donau (Danubio), la influencia provenzal es nula, lo que conlleva que las resonancias cortesanas sean tenues. Las formas poéticas son sencillas, siguiendo modelos locales y se prefiere la asonancia frente a la rima. Las obras de Heinrich von Veldeke, y Friedrich von Hausen inaugura un enriquecimiento métrico y estrófico colosal. Estos poetas ubicados en la zona del Rein (Rin) no se limitan a asumir las nuevas ideas amorosas procedentes de la Provençe (tercio meridional de Francia) sino que elevan el Minnesang a la altura poética de sus modelos, introduciendo y desarrollando la temática de las Cruzadas.

Con la fusión de la corriente lírica del Donau (Danubio) con la línea provenzal se produce el apogeo del Minnesang (Hartmann von Aue, Heinrich von Morungen, Reinmar von Hagenau, Wolfram von Eschenbach, etc.).

A partir de las obras de Walther von der Vogelweide, el género sufre una gloriosa degeneración: el género es más rico y versátil, pero el amor se torna genuino. En lugar de una señora lejana y hierática, surge la atractiva muchacha. Neidhart von Reuenthal, introduce el arquetipo de la campesina rolliza (arquetipo que ha pervivido hasta la actualidad) estableciendo una clara ambivalencia entre el eros y el minne (amor cortes). Tres poetas cierran el género: Steinmar, Heinrich von Meissen y Johannes Hadlaub coincidiendo con el desmoronamiento político, económico y cultural del mundo caballeresco.

Antes del Minnesang sólo encontramos en Alemania lírica amorosa en latín, y aun en está la expresión de ese sentir tiene casi siempre un marcado carácter religioso. La complejidad y la riqueza de las formas poéticas que brotan con el Minnesang, por tanto, constituye un pequeño milagro que trata de consolidar el prestigio literario de las lenguas autóctonas.





El ritmo y la melodía, son dos aspectos inseparables a las composiciones de los Minnesinger que eran cantadas (jamás se leían o recitaban). Los poemas iban acompañados de una melodía compuesta por el propio poeta, que interpretaba casi siempre con un arpa, fídula (también denominada viella o rebec) u otro instrumento popular. La música era monofónica (es decir, constaba de una sola línea melódica sin armonía) predominando la forma del bar (AAB) o una variante de esta; el leich para versos narrativos más largos (AABBCC...). Ambas formas de monodia profana, tenían su origen en la balada y en el lai. Lamentablemente la mayor parte de estas melodías han desaparecido y el lector contemporáneo no puede hacerse sino una idea aproximada del efecto buscado por sus autores.

La concepción poética que subyace a la producción de los Minnesinger no puede dejar de resultar original. Una creatividad nada servil, enraizada en patrones antropológicos propios desarrolla una fecunda labor de lírica germánica. Si bien es cierto que nos encontramos ante un Yo que se expresa en términos individuales, no es menos presente la idea del poeta de estar elaborando un arte esencialmente social. La noción primaria de la lírica amorosa germana no es otra que la que liga de manera singular al caballero con la señora (a menudo casada), y sólo por extensión, al hombre con la mujer. Estos son casi siempre el Yo y el Tú del poema o canción, el motivo por el cual las palabras de la dama suelen aparecer sistemáticamente entrecorridas. La noción de amor cortes supone una innovación revolucionaria en la sensibilidad alto medieval. Los trovadores introducen una nueva interpretación de la relación amorosa, que hasta entonces se había entendido alternativamente como variante menor de la amistad, como locura, o como pasión física.



Los Minnesinger pasar a explicar el amor como servicio o hohe Minne, estableciendo un claro paralelismo con el sistema feudal en el cual el vasallo está atado al señor de igual manera que él lo está al rey. Esta concepción entronca con la tradición del culto a la Virgen María, tanto en su vertiente psicológica (sumisión al ideal de pureza e inaccesibilidad), como en la estilística. El código del amor cortes, es mucho más que una simple transposición del amor del ámbito religioso al humano, conlleva la idealización del adulterio, en tanto que rechaza todas las consideraciones que justifican el matrimonio. Por ello el amor que es expresado por los poetas, equivale a un doble sometimiento: el sometimiento a un estricto código del honor que les obliga a conformarse con mínimas manifestaciones de interés por parte de la señora, y a una estructura social férrea y jerárquica en la que la propia posición constituye una confirmación continua de su inmutabilidad.

Fragmentos

Der von Kurenberg: I II

Meinloh von Söflingen: I

Dietmar von Eist: I II

"Cuando estoy sola
en camisa ante mi reja
y te recuerdo,
hermoso caballero,
mi rostro arde
tal la rosa en la espina
y un dolor triste
colma mi alma anhelante".

Der von Kurenberg II

Todo encanto de mujer
tiene esa niña.

Cada vez que a ella envió
mi mensajero,
querría ser yo mismo
quien la corteje.

No sé cuánto me aprecia,
más yo la adoro.

Meinloh von Söflingen I
Estoy rendido a una mujer:
bien conozco la razón.

Desde que empecé a servirla,
más y más me fue gustando.

Favor cada vez más tierno
me concede en todo tiempo,
su belleza reluciente
cada vez más me cautiva.

Del honor más alto digna,
cuida la virtud su cuerpo.

Si por su amor yo muriera
y retornara a esta vida,
volvería a cortejarla.

Dietmar von Eist I

"Debe de hacer un milenio
desde que abracé a mi amado.

Yo no soy la culpable
si él a mi lado no vuelve.

Desde que no vi más flores,
ni oí cantar al pajarillo,
mi dicha se tornó breve
y el dolor interminable".

Dietmar von Eist II

"¿Estas dormido, amor mío?
Siento que ya nos despiertan.

Es un bello pajarillo
que desde lo alto de un tilo
canta en la rama".

Dormía aún con dulzura,
cuando me despertó tu voz.

Amor sin dolor no existe.

Haré lo que tú me digas,
amada mía.

Comenzó a llorar la mujer:
"Te vas y me dejas sola,
¿cuándo te tendré de nuevo?
¡Ay que te llevas contigo
toda mi dicha!"

Lleva las riendas Giraut Riquier, de profesión juglar, nacido en Narbona, en el sur de Francia. Su viaje tiene un único objeto: presentar una súplica ante el rey de Castilla y León, Alfonso x el Sabio.

Tratemos de imaginar sus pensamientos: "Mala tempora currunt. En poco se tiene al juglar, se le confunde no ya con el noble trovador, sino con el saltimbanqui y el adiestrador de monos. Hay que poner las cosas en claro. Hasta los vulgares bufones son tenidos por hábiles tañedores de vihuela y refinados declamadores de versos. La juglaría es sin embargo arte antiguo y respetado".

Dejemos por un momento a Giraut Riquier y tratemos de comprender quiénes fueron los juglares. Su función social se encontraba entre las más singulares y extravagantes de los días medievales. Comprendía a finos instrumentistas, diestros malabaristas y agudos poetas. Y también a aventureros sin oficio ni beneficio que alternaban sus exhibiciones musicales con los hurtos en plazas y tabernas. Sin embargo, por encima de todo, los juglares fueron transmisores de cultura fundamentales durante la Edad Media: difundían técnicas musicales y poéticas, noticias, acontecimientos sociales y vivencias personales en un mundo de gentes analfabetas e impregnadas de tradición oral.

Estos hombres, amantes de la música y la poesía, corrían grandes riesgos dada su errática vida, a menudo expuestos a pestes, guerras y carestía. Una de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso x nos habla de un juglar que, envuelto en su manto de viaje, pide hospitalidad a un señor en Cataluña; llega a caballo y trae consigo una vihuela. El júbilo invade la casa, el señor lo recibe cortésmente mientras un niño se divierte montando la bestia del recién llegado. Se trataba de un "un jogar que ben cantava" y que "sen vergoña" iba "andando pelas cortes". Mas cuando por la mañana el juglar marchó de la casa, el señor mandó sus criados a asaltarlo para robarle el caballo y las ropas. El hecho no tiene por qué sorprendernos. Hasta el célebre cantor y poeta Giraut de Bornelh fue atacado por unos

salteadores enviados por el rey de Navarra mientras volvía a Francia colmado de regalos del monarca Alfonso VIII de Castilla.

No resulta fácil hacerse una idea precisa sobre los juglares. Ni siquiera encontramos consenso entre los estudiosos modernos. Los Padres de la Iglesia se referían a ellos con voces de la antigüedad romana: les llamaban con desprecio mimi o histriones, gentes de baja estofa dedicados a espectáculos indecentes. A partir del año 789, en el imperio franco se prohibió que obispos y abades dejaran entrar a los juglares en sus tierras.

El término juglar deriva del latín *joculator*, que a su vez está relacionado con *jocus* (juego). El vocablo aparece en el concilio de Cartago del 436 y se difunde durante la Edad Media, designando categorías sociales y culturales con frecuencia muy distintas.

LA POESÍA PROFANA

La poesía goliárdica. Paralelo al desarrollo de la lírica culta en lengua vulgar, y ya antes de las fechas en que se colocan las primeras manifestaciones de ésta, en buena parte de Europa florece un curioso e interesante tipo de poesía profana escrita en latín, que recibe el nombre de goliárdica, rúbrica bajo la que se suelen agrupar composiciones que estrictamente no deberían recibir esta denominación.

Hemos visto que el cultivo de la poesía latina, tanto la sagrada como la profana de carácter grave, persiste a lo largo de varios siglos, si bien su interés decrece cuando la costumbre de escribir en verso en la lengua nativa se impone como una necesidad práctica y artística en los escritores. Pero aparte de esta corriente, que sólo en contados momentos, por lo que se refiere a la lírica produce muestras de interés, existe el mencionado movimiento goliárdico, cuya originalidad, estilo y actitud frente al mundo y a los goces de la vida hacen que tenga muchas veces un auténtico valor literario y un especial significado cultural y social.

Se trata de un movimiento poético que se desarrolla en Alemania, Inglaterra, Francia y España principalmente, desde el siglo XI hasta el siglo XIII, calculando con amplitud, y que surge en el más culto y literario de los ambientes, pues sus autores son altos dignatarios de la Iglesia, clérigos y estudiantes, empapados de retórica latina y de lecturas escolares de clásicos, que, zafándose de las serias preocupaciones o lanzándose decididamente a la vida alegre, encauzan su preparación literaria y su agudo ingenio hacia la creación de poesías en los que satirizan el ambiente que los rodea, parodian la seriedad y la majestad de los himnos litúrgicos, cantan jocundamente el vino y el amor y dan rienda suelta a la malicia y a la picardía estudiantil. Ello constituye una cierta novedad en la poesía docta, pues ésta desciende de la cátedra y del templo para acceder a la taberna o al lupanar, no para divertir al pueblo, que difícilmente podría entender su engolado latín y su chiste intelectual, sino para cantar en regocijado grupo de gente cultivada. Los momentos alegres de la vida estudiantil de todos los tiempos dan la idea más aproximada de lo que fue la poesía de los goliardos, arte de una minoría que se cree superior a los demás, y a la que complace no ser entendida por los que no tienen su elevada preparación intelectual.

MÚSICA EN EL MEDIOEVO

Originalmente, los trovadores cantaban sus poemas en la corte y a menudo celebraban competiciones o torneos musicales; más tarde contrataron a músicos itinerantes, los llamados juglares, para interpretar sus obras. Entre sus temas predilectos figuran el amor, la caballería, la religión, la política, la guerra, los funerales y la naturaleza. Sus formas de versificación eran la **cansón** (por lo general de amor cortés), la **tensón** (diálogos o debates), el **serventesio** (canción política o satírica), el **planto** (canto fúnebre o endecha), el **alba** (canción matinal) y la **serena** (canción nocturna). El acompañamiento musical se interpretaba generalmente con instrumentos de cuerda como la viella (violín medieval) o el laúd. La notación indicaba el tono, pero no el tiempo o el ritmo. En la actualidad se conservan unas 300 melodías y cerca de 2.600 poemas trovadorescos. La música de los trovadores influyó de manera decisiva en el desarrollo de la música profana medieval.

Los troveros desarrollaron su actividad en el norte de Francia y su obra incluye canciones de gesta y poesía cortesana. Sus canciones estaban muy influidas por los trovadores, enviados al norte de Francia en torno a 1137 por Leonor de Aquitania, nieta de Guillermo de Poitiers. Leonor se estableció en la corte parisina tras contraer matrimonio con el rey Luis VII, y trajo consigo a los poetas y músicos de su tierra natal. Los troveros empezaron por copiar y adaptar las obras de los trovadores y más tarde desarrollaron un género propio, similar en su temática y su forma musical al de los trovadores, aunque de carácter más épico. Se conservan cerca de 1.400 melodías y 4.000 poemas escritos por los troveros, el más famoso de los cuales fue Adam de la Halle.



Cantigas: canciones monódicas galaico-portuguesas de los siglos XI, XII y XIII, de carácter profano o religioso. Tiene sus orígenes en el arte trovadoresco que surge en Francia durante la edad media. Las buenas relaciones que por aquel entonces existían entre Francia y algunas regiones de España, como

el reino de León, hicieron que muy pronto surgieran trovadores en ese país. Así se desarrolló en las tierras galaico-portuguesas, antes que en el resto de España, la lírica medieval.

De todos los cancioneros que aparecieron en aquella época con cantigas de amor y de escarnio, se ha perdido casi todo. Sólo se han conservado seis de las siete Cantigas de Amigo (o de amor) del trovador gallego Martín Codax del siglo XIII, de las cuales la más conocida es Ondas de mar de Vigo, algunas piezas de trovadores catalanes y la colección más importante, conocida como las **Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio**. Esta obra, la más importante de la lírica española, recopilada en el siglo XIII, contiene 417 canciones en lengua culta gallega. Se dividen en dos clases: las cantigas de miragres, que relatan milagros o favores de Nuestra Señora, y las cantigas de loor que son un canto de alabanza a la Virgen. Parece que el Rey tuvo un especial interés en esta colección, dirigiéndola personalmente y colaborando con melodías compuestas por él mismo. El origen de estas cantigas es diverso: unas procedían de modelos anteriores de carácter litúrgico y popular, como secuencias, lais y melodías de sabor gregoriano y otras estaban compuestas por el propio Rey o sus colaboradores. Los milagros que relatan solían ser sucesos locales de carácter milagroso o histórico, o episodios legendarios que procedían de Europa a través de cancioneros que el mismo Rey podía haber conocido.

Estas Cantigas de Santa María, se conservan en cuatro códices: dos en la biblioteca del monasterio del Escorial, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid y un cuarto en la biblioteca de Florencia. Los cuatro manuscritos contienen una bellísima colección de miniaturas donde aparecen ilustrados más de 35 instrumentos musicales, tocados por moros, judíos y cristianos. En 1884 la Real Academia Española publicó en dos volúmenes el texto de las cantigas; en 1992 apareció un tercero con la transcripción musical de Julián Rivera, y en 1943 Higinio Anglés realizó un gran trabajo de investigación sobre ellas. Ésta es una de las colecciones de música medieval más apreciadas y valiosas que se conservan en el mundo; se trata de un fenómeno singular en toda Europa.

Adam de la Halle: También llamado Adam le Bossu (c. 1237-c. 1287), trovero francés. Nació en Arras y fue miembro del séquito de Carlos de Anjou, que más tarde fue el rey Carlos II de Nápoles. Su fantasía satírica en prosa Juego de la Feuillée (nombre ambiguo que puede significar tanto el camerín de hojas que adornaba a la imagen de la Virgen en fiestas y procesiones, como también la locura o las acciones alocadas) (c. 1262) está considerada como la primera obra del teatro profano francés. El Juego de Robin y Marion (c. 1282), es en realidad una pastorela teatralizada con música y texto de Adam y fue la precursora de la ópera cómica. También compuso motetes y canciones polifónicas.

Los músicos medievales estaban al día de las nuevas corrientes; así lo atestigua el Códice del Monasterio de Las Huelgas, que contiene composiciones monódicas y polifónicas de los siglos XII al XIV y en su conjunto de 186 obras resume la práctica del Ars Antiqua en España, además de contener un Credo del Ars Nova y un ejercicio de solfeo a dos voces, único conocido del repertorio medieval. Su repertorio lo integran las formas principales del Ars Antiqua: conductus, motete, organum, etc., según el estilo de la Escuela de París, aunque muchas de sus obras parecen ser de creación propia española.

El Llibre Vermell, llamado así por el color de su cubierta, contiene cantos y danzas de los peregrinos del Monasterio de Montserrat. Es una breve colección del siglo XIV con sólo diez piezas que constituyen un excelente mosaico de formas y procedimientos: virelais, cánones, danzas, etc., desde una a tres voces.

En la corte de Alfonso X el Sabio se reúnen traductores, escritores, poetas, miniaturistas. Obras originales o traducciones salen de su escritorio. Pero habrá un libro que el rey dedique su vida, un libro que preferirá entre todos, y sobre el que en su testamento dispondrá que sea guardado "en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare"

Los siglos XI y XII son los años de los trovadores, los juglares, los troveros, las canciones del amor cortés: damas idealizadas y amadores perfectos, que contemplan de lejos a su amada y le cantan, esperando tan solo una mirada, una seña o, quizás, algún poema. Los nombres y las vidas de los trovadores se harán leyenda: Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn, Guiraut Riquier... Esta lírica invade las cortes, los palacios, los castillos de toda Europa. Los reinos cristianos de la península, Castilla, Aragón, Navarra, Portugal, reciben a trovadores europeos, además de desarrollar una corriente propia, en otros idiomas, especialmente en gallego, que se convierte en la lengua para la expresión poética.

Alfonso X: sabio, político y guerrero

Conocemos a Alfonso X con el sobrenombre de "el sabio". Sí, pero su dedicación a la cultura no le alejó de la realidad política. Su interés y empeño en asuntos de estado sobrepasa con frecuencia sus tareas literarias y científicas, pero en estas empresas de gobierno el éxito no le acompaña. Las disputas con reinos vecinos, guerras -y paces- con los musulmanes eran constantes para los reyes de la península. Pero, además, Alfonso X intentó ser coronado emperador. Dedicado a este proyecto en el exterior, supeditó a él su política en el interior del reino, agitado y caótico. Su situación se complica en los últimos años: algunos nobles se unen con los musulmanes contra él, su señor natural, en un acto de traición.

Poco después muere su primogénito, el infante don Fernando, y se desata una lucha por la sucesión entre los nietos del rey -hijos del infante fallecido- y el segundo hijo de Alfonso, el infante Don Sancho. Alfonso apoya primero a su hijo, luego a sus nietos, desheredando y maldiciendo entonces al infante Don Sancho, que lucha contra su padre. El rey, en esta guerra familiar y sangrienta, manda asesinar a su hermano y solicita la ayuda de los musulmanes. Refugiado en Sevilla -y sumido en estas disputas de una tragedia digna de Shakespeare- muere el rey sabio a los 63 años. De estas guerras, ejecuciones, alianzas, combates entre familias nada queda hoy. Sí, por fortuna, ha llegado hasta nosotros la más importante tarea del rey: los libros científicos (Libros del saber de astronomía), las compilaciones jurídicas (Las partidas), los libros de historia, como la Estoria de España y una historia universal, la General Estoria, los libros de juegos, como el Libro de ajedrez, dados e tabas, las traducciones de libros sagrados judíos y musulmanes... Y la obra de la que ahora nos ocupamos: Las cantigas de Santa María o los libros de los Cantares de loor de Santa María como lo denomina el rey en su testamento.

El monarca castellano reunió en su corte a un grupo de traductores, redactores, copistas, miniaturistas que trabajan en conjunto. La autoría del rey no se corresponde con el concepto de "autor" que hoy tenemos. El rey organiza el trabajo, lo dirige, supervisa el resultado final. Se explica la tarea del monarca en el prólogo de la General Estoria (¿quizás de la mano del propio rey?): "El rey face un libro, non porque él escriba con sus manos, mas porque compone las razones de él, e las enmienda e yegua e enderesza e muestra la manera de cómo se deben fazer, e de sí las escribe quien él manda". Del mismo modo, cuando se dice "el rey faze un palacio e alguna obra, non e dicho por que lo él fiziese con sus manos, mas porque él mandó fazer e dio las cosas que fueron menester para ello". La intervención del rey en la dirección de una obra se percibe perfectamente, por ejemplo, en la elaboración de la Estoria de España. De esta obra nos han llegado diversas redacciones, que interpretan acontecimientos históricos. Pero es indudable que en la composición de las Cantigas el rey intervino más personalmente que en cualquiera de sus otras obras.

Debemos preguntarnos, en primer lugar, qué relación existe entre esta obra de temática religiosa y la de los trovadores, siempre profanas. Los textos de éstos trataban del amor cortés, que fue, en cierta medida, una creación trovadoresca. Se idealiza una dama, casada, cuyo amor es imposible. Entre la dama y el trovador establece una relación paralela a la que existía en el sistema feudal entre el señor y su vasallo. El vasallo tiene obligaciones hacia su señor-servicio, obediencia, trabajo- pero el señor también tiene obligaciones hacia su vasallo, como la de protegerlo. Se denomina a la amada "mi señor", en forma masculina.

Miniatura que representa al rey Alfonso en su faceta guerrera

Alfonso X traslada estas características del amor cortés hacia la Virgen, y hará de María su "señor". Alfonso será el trovador de la Virgen, y así se la representa en muchas cantigas. La cantiga número diez, recoge esta idea en el estribillo, y la desarrolla en la última estrofa:

Esta dona que tenno por Sennor
E de que quero seer trobador,
Se eu per ren poss' aver seu amor,
Dou ao demo os outros amores.
Rosas das rosas e Fror frores,
Dona das donas, Sennor das sennores.

Traducción

De esta dama que tengo por Señor
Y de la que quiero ser trovador
Si no logro nada por su amor
Doy al diablo los demás amores
Rosa de las rosas, flor de las flores
Dueña de las dueñas
Señor de los señores)

Como su trovador, el rey emprenderá la tarea de cantar a Santa María, empleando para ello la poesía, la música y el arte de la miniatura, logrando así una de las obras más importantes de la Edad Media.

GENERACIONES DE TROVADORES Y TROVEROS

1ª: 1080-1120: El principal representante es Guillermo IX de Aquitania, considerado el primer trovador.

2ª 1120-1150: Representantes son Jaufre Rudel y Macabré, quien entre otros viajes llegó hasta la corte de Alfonso VII de Castilla.

3ª 1150-1180: Destaca sobre todos los demás Bernat de Ventadorn (1130-1195), de origen plebeyo, quien siguió a Leonor de Aquitania cuando, tras divorciarse de Luis VII de Francia, casó con el duque Enrique Anjou-Plantagenet en 1152, rey de Inglaterra desde 1154. De Ventadorn hemos conservado 19 melodías, todo un record en la música trovadoresca.

4ª 1180-1220: Con numerosos ejemplos sobresalen: Pierre Vidal, Raimbaut de Vaqueiras, autor de la única estampida provenzal anotada.

Arnaut Daniel, al parecer tan pobre que tuvo que hacerse juglar, más tarde célebre inspira a Dante y Petrarca. Folquet de Marseille, abad cistercense y obispo de Tolouse quien participó en la cruzada abigalense. Beltran al Born, poeta de la guerra.

5ª 1220-1300: El siglo XIII es tardío en la estética trovadoresca. Sobresale el llamado "último trovador", Giraud Riquier

Las generaciones de troveros.(s.XII-XIII)

Si los trovadores provenzales se remontan a las últimas décadas del siglo XI, los troveros septentrionales son algo más tardíos, y la primera generación comienza a mediados del siglo XII:

1ª: 1150-1200: Destacan Chretien de Troyes (1120-1180), más escritor que músico; el futuro monarca Ricardo Corazón de León, descendiente de Leonor de Aquitania; y Blondel de Nesle.

2ª: 1200-1250: Sobresalen el cruzado de Canon de Béthune; el trovero de gran talento Gracé Bulé; Colin Muset; Thibaut IV de Champaña, rey de Navarra, admirable poeta lírico; Gautier de Coinci.

3ª: 1250-1300: Los últimos representantes tardíos de los troveros coinciden también con la última generación de trovadores. Destacan Jehan Bretel, un burgués de la ciudad de Arrás y, como más señalado, Adam de la Halle, quien más que un trovero, según algunos autores incluso mediocre, fue compositor de música polifónica del ars antiqua: rondós a dos y tres voces y, entre otros Jeux Partis, el famoso "Juego de Robin y Marion" con diálogos y 28 canciones.

Minnesinger.

A mediados del siglo XII se sitúan los orígenes de la poesía medieval, que tiene mucho en común con la lírica de trovadores y troveros.

Tal vez los orígenes más claros estén en la influencia de los poetas troveros que acompañaron a Beatriz de Borgoña cuando se casó con Federico Barbarroja tuvieron sobre los alemanes; uno de estos troveros fue Guiot de Provins. Unida a esa influencia una tradición anterior, se originó el movimiento de los minnesänger.

Del alemán minne sang: "cantar de amor" o " canción de amor" ; minnesänger: "cantores de amor" (en singular, minnesinger). y meistersänger Al igual que en Francia (trovadores y troveros), los minnesänger alemanes proceden de la nobleza, de la caballería y de ciertos vasallos con talento. Cuando en el siglo XIV se produce el declive de la caballería feudal y cobran importancia las ciudades, el tránsito entre minnesänger, maestros cantores de origen burgués ,será muy evidente en Alemania.

Características generales

- Predomina con mucho, la temática amorosa, como pone de manifiesto la propia etimología. Importan de occidente el ideal del amor cortés, siempre platónico, insatisfecho, traducido al alemán por "hohe minne", (alto amor), opuesto al niedere minne "bajo amor", dado por los placeres sensuales y carnales.
- Las melodías son de origen incierto: tal vez sean imitaciones o contrafacturas de melodías religiosas, tal vez deriven del repertorio tradicional popular.
- Los textos son también de origen discutido y hay varias teorías que pueden complementarse:
- Teoría Antigua: El modelo es la poesía clásica latina
- Teoría Medieval: El modelo sería la poesía goliardesca y la poesía sacra medieval.
- Teoría Árabe: Es mucho más válida para trovadores y troveros: modelos en la poesía amatoria y en el culto a la mujer árabe (sobre todo en la península)
- Teoría de la Canción Popular: Canción popular elevada a la esfera artística.
- Es imposible reconstruir el ritmo
- Se acompañan con instrumentos musicales realizando probablemente una especie de heterofonía. Es más frecuente que entre los trovadores interpretasen ellos mismos la parte vocal. El acompañamiento, en todo caso, se improvisaba.
- Las formas que ahora detallaremos, son de origen también trovadoresco con algunas modificaciones.

OTRAS TEMÁTICAS.

Si bien, como hemos señalado, lo más típico es la temática amorosa, para dar nombre al fenómeno, también se practican otros temas en las canciones, todos ellos con su correspondencia con los de las canciones de trovadores:

- **La chanson** será en Alemania el llamado minnelied
- **El alba** será aquí el tagelied
- **La tenso** dará origen al stretzelied
- **El sirvientes** se denominará spruch
- **El lai o descort** tiene su equivalente en el leich
- **La canción cruzada** es ahora el kreuzleid.

LAS GENERACIONES DE MINNESÄNGER

1ª . 1150-1170: hay anónimos iniciales, pero también hay autores conocidos Künringer, Meinloh von Sevelingen , Deitmar von Aist.

2ª. 1170-1200: Época cumbre con figuras como Reinmar von Hagenau (M. En 1197), Heinrich von Veldeke, Friedrich von Hausen (M. 1190), Rudolf von Ems-Neuenburg, Heinrich von Rugge.

3ª. 1200-1230. ´´Época cumbre con figuras como Reinmar von Hagenau (muerto en 1205), Hartmann von Aue (muerto en 1215), Heinrich von Morungen ,Neidart von Reudenenthal; sobre todos ellos predomina Walther von der Volgelweide, quien ascendió hasta lograr recibir feudo de Federico II.

LOS MEISTERSINGER

Ya hemos aludido al progresivo tránsito que se produce, desde el siglo XIV de la nobleza a la burguesía urbana entre la música de los "cantores el amor" (minnesänger) y los posteriores "maestros cantores" (meistersänger) quienes también inspirarían a Wagner para otra de sus óperas: Los Maestros Cantores de Nureberg.

Los meistersänger, como tantos otros habitantes de la ciudad tardomedieval, se agruparon en corporaciones, especie de escuelas de canto con reglamentos y estatutos fijos. En esta se aprendía el canto y la llamada tablatura: conjunto de reglas de aplicación mecánica a las que se sometían al componer sus canciones. El aprendizaje era largo y complicado.

Se dividían en tres categorías: los **ALUMNOS** todavía cometían errores; los **POETAS** componían nuevos textos a melodías ya conocidas; los **MAESTROS** creaban tanto textos como melodías nuevas. Cuando se componía una obra debía presentarse a un tribunal de maestros que juzgaba la conformidad de la obra con las reglas de la tablatura. Las canciones se recopilaban en manuscritos que se guardaban celosamente (uno de ellos es el llamado **LIBRO DE ORO DE MAGUNCIA**). Su mayor esplendor se alcanzó en los siglos XV y XVI. La decadencia es en el siglo XVII. El más conocido es Hans Sachs, personaje protagonista de la ópera Wagneriana. Los centros más importantes fueron Maguncia, Wuzburg y Nureberg.

La temática de sus canciones es variada: hay textos bíblicos, político-satíricos, canciones cómicas y de danza. Las melodías, modales, tienden sin embargo al posterior sistema tonal de modos mayor y menor. Suelen ser silábicas, aunque hay alguna melismática. En cuanto a la forma, utilizaban la BAR de los MINNESÄNGER (aab), algunas veces ampliada: aaba.

La música monódica es aquella que en su elaboración reúne los 2 elementos básicos del arte musical: Ritmo y Melodía. La característica principal de la monodía es el canto a una sola voz es decir una sola melodía. Cuando la melodía principal lleva acompañamiento instrumental, recibe el nombre de monodía acompañada u homofonía, a diferencia de la monodía absoluta o pura, que no tiene acompañamiento de ninguna especie.

La música profana (no religiosa) surgió en Francia, donde una clase de poetas líricos llamados trovadores entraron al servicio de la aristocracia. Estos artistas, que cantaban al amor y al valor, recorrían el país poniendo música a la poesía para entretenimiento de sus señores.

Juglares eran artista profesional del entretenimiento en la Europa medieval, dotados para tocar instrumentos, cantar, contar historias y hacer acrobacias, así como otros trucos de la actuación. Estos artistas recibieron el nombre de Juglares alrededor de 1100, y a menudo se les solía contratar para interpretar canciones escritas por trovadores y troveros.

Una nueva técnica musical resultante del cruzamiento de varias voces, según reglas y esquemas armónicos es la polifonía. Se difundió en especial en Francia durante los siglos XII al XIV, luego por el resto de Europa. Más tarde se fueron adaptando diversos matices de acuerdo con el temperamento y gusto de cada pueblo.

Arquitectura y música

La construcción de las catedrales proporcionó un entorno privilegiado y una acústica especial para el canto. El interior de la catedral se puso al servicio de los cantos litúrgicos. Sus intérpretes eran los canónigos, sacerdotes.

La música dentro de la catedral

En las catedrales además del canto gregoriano, de carácter exclusivamente de carácter religioso, se realizaban otras actividades musicales de corte más profano. Juegos de escarnio, parodias y canciones de origen juglaresco.

Misterios: Representaciones teatrales de un pasaje bíblico o de un milagro, acompañadas normalmente de música.

La música fuera de la catedral

El espacio en torno a la catedral, sirvió también de escenario a las actividades musicales de carácter religioso, sobre todo en las ciudades de peregrinación como Santiago de Compostela.

Las canciones interpretadas y bailadas eran muchas veces profanas y populares, y podían molestar a las personas que estuvieran dentro de la iglesia rezando, fue necesario componer otras más apropiadas, de tema religioso pero que a la vez fueran aptos para el baile. Juglares y trovadores también participaron en este ambiente con canciones en honor a la Virgen.

El coro y sus elementos

La sillería, primero fueron de piedra, luego se prefirió la madera para mayor comodidad, decoradas con relieves que representan diversos temas bíblicos, personajes fantásticos decoración geométrica o vegetal.

El atril o facistol constaba de cuatro caras en cada una de las cuales se colocaba un cantoral, podía rotar sobre su pie.

En el cantoral se combina la liturgia cantada en latín con su notación musical.

Misericordias, pequeñas piezas de madera en las que los cantores se podían apoyar y aliviar su fatiga, de ahí su nombre, obligados a pasar mucho tiempo de pie.

El testamento de Alfonso X el Sabio

En la catedral de Sevilla, donde está enterrado Alfonso X, se conservaron los libros, pero poco a poco las cantigas dejaron de cantarse y cayeron en el olvido. Felipe II decidió llevarlos a su biblioteca en El Escorial, donde se conservan hasta hoy.

ARTE ROMÁNICO Y GÓTICO A LO LARGO DEL CAMINO

Uno de los factores importantes de la expansión de las iglesias románicas en España es el establecimiento del Camino de Santiago. Si veamos las iglesias y los monasterios románicos, podemos observar el ardor al peregrinaje a Santiago de Compostela, que fue exaltado durante la edad media. También podemos percibir el mensaje de la iglesia católica de entonces, la mezcla de las culturas diferentes que se refleja en los estilos, los colores políticos, los valores sociales de la alta productividad de los pueblos. En otras palabras, las iglesias románicas en el Camino de Santiago son los testigos de la historia medieval.

Desde el siglo VIII al siglo IX, la unificación del reino de los francos por Carlomagno, que través de la unión con el Papa, llevó a cabo, sin embargo Carlomagno se tuvo que dedicar en las luchas contra los enemigos que invadían su reino. Mientras tanto, la organización de las iglesias católicas gradualmente se estableció en toda Europa, y la construcción de las iglesias se expandió junto con el desarrollo de los pueblos.

En el siglo X, aun la cosa estaba en el estado preparativo, pero en el siglo XI, España produce una cantidad enorme de las iglesias y los monasterios románicos. Tras este fenómeno existe una intención muy fuerte, es la difusión la religión católica, iniciada por los monjes benedictinos de Cluny. También la riqueza que la clase burguesa poseía, cubrió el costo de la construcción de las iglesias y los monasterios. El ardor del peregrinaje llamó más gente a los pueblos y aumentó el dinero y la productividad de los pueblos, y el sistema feudal que trajo los monjes de Cluny animó la gente que done más dinero a la iglesia. Así pues el número de las iglesias aumentó enormemente durante estos siglos.

En cuanto a la técnica de la construcción, el románico es menos desarrollado que el gótico. Sin embargo, el arte románico no es simple base del arte gótico que florece luego. Es cierto que en el estilo románico no encuentro la precisión o la minuciosidad que tiene el estilo gótico, pero eso no quiere decir que el románico sea estructuralmente sencillo. De hecho, los escultores aprovecharon los espacios limitados como los arcos, los tímpanos, o los capiteles y los hicieron valer hábilmente. Diferentes de las altas y minuciosas iglesias góticas, la mayoría de las iglesias románicas son bajas y fuertes, arraigadas en la tierra. Se dice que después de la caída carolingia, Europa era el mundo sangriento por las invasiones desde el norte. El arte románico precisamente nació de esta situación. Las esculturas con el sabor de la vida real, de la sangre y del sudor, o las imágenes de la Biblia y de las bestias, todas nacieron del alma de la gente de entonces.

Los elementos que dieron la influencia al estilo románico español son:

El Camino de Santiago como la ruta de la transmisión cultural Si el destino del camino es la tumba del Apóstol Jacobo, entonces el punto de partida del camino es Francia. El camino funcionó como una ruta que transmita la cultura y el arte de Francia a España. Los eclesiásticos, también los peregrinos, los caballeros, los artesanos, y los albañiles de Francia entraron a España por la vía del Camino de Santiago. Ellos trajeron las influencias francesas junto con las bizantinas, y a la vuelta, llevaron las influencias musulmanas a sus tierras.

La influencia de los monjes benedictinos de Cluny Bajo el patronaje de Sancho el Mayor de Navarra, Fernando I, Alfonso VI, los monjes de Cluny llegaron a España, y tomaron la iniciativa de difundir la religión católica y construyeron las iglesias a lo largo del Camino de Santiago. Sus reformas tuvieron una influencia decisiva no sólo a la vida eclesiástica de España, sino el sistema social.

La guerra contra los moros Desde la reconquista de Toledo (1085), en la población de los pueblos en España ocurre una mezcla entre los castellanos, los mozárabes y los franceses. Sin embargo, aunque las ciudades cayeron en las manos de los cristianos, la cultura que establecía durante siglos, no se desaparecía tan fácil, sino que se creó el estilo mozárabe. También la fuerte influencia de los moros se aparece en la forma del estilo mudejar-románico.

Entre las muchas ideas y reformas que los monjes de Cluny trajeron a España, figura el arte románico como expresión estética de la civilización cristiano-romana. El estilo románico florece principalmente en la arquitectura eclesiástica, incorporando con la característica mozárabe, y crea un estilo original de España que en otros países no se encuentra. Su aire de fortaleza nos recuerda el carácter guerrero de la época y también de la voluntad inquebrantable de los eclesiásticos de entonces. Las figuras que se aparecen en las partes de las iglesias nos hacen ver los mensajes de la iglesia católica a los pueblos. Y los colores musulmanes, franceses y visigóticos, nos cuentan la trayectoria de la historia española.

A continuación, vamos a observar unas iglesias y monasterios que se encuentran a lo largo del Camino de Santiago.

Monasterio de San Juan de la Peña

Historia

El Monasterio de San Juan de la Peña es uno de los monasterios de origen antiguo que se encuentran a lo largo del camino. Se sitúa cerca de Jaca, la antigua capital del reino de Aragón. Originalmente fue el lugar de refugio para los cristianos que fueron perseguidos por los moros durante la ocupación musulmana. Según la Guía Práctica del Peregrino, Voto y Felix, los hermanos que huyeron de los moros desde Zaragoza, fundaron el eremitorio que es la base del Monasterio de San Juan de la Peña.

En el año 842, fue reconstruido ya por Sancho Garcés hacia la fecha de una consagración. Más tarde, Sancho el Mayor de Navarra, el Rey de Navarra, introdujo en el monasterio la regla benedictina de Cluny, promoviendo nuevas reformas que motivaron otra consagración en 1049. Pronto se convierte el panteón del reino de Aragón, el cenobio más importante del reino.

Hay que notar que el monasterio desempeñó un papel muy importante en la introducción de la reforma cluniacense. Fue el primer foco de reforma en España por las manos de Cluny, y sus sugerencias eclesiásticas y, también políticas, dieron una influencia muy fuerte a la sociedad a través del monasterio.

Estilo de Arquitectura

El monasterio consiste en dos niveles. Se sitúa justo debajo de una roca gigante que casi traga todo el monasterio. Tal vez esta sea la razón por la cual le llaman el Monasterio de San Juan de Peña. En su terraza hay un claustro descubierto, sin tejado, pero la peña sobresale hasta encima de las columnas, las cubre como si fuera un tejado firme. Esto crea un ambiente muy misterioso y hace uno inspirar la fortaleza y la persistencia de los monjes de entonces.

En los capiteles de las columnas del claustro, podemos ver las esculturas hechas por un maestro anónimo, el mismo maestro que esculpió los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo y la parte alta de la portada de Sagüesa. Sus iconografías son de las historias bíblicas y de los personajes del Nuevo Testamento. Por ejemplo, la figura de la Inmaculada Concepción, con el énfasis en los ojos. También existe las figuras vegetales en las formas bulbosas y complejas. Los tallos rizados y las hojas acompañadas, por ejemplo, se visten un color naturalista. Sus composiciones rellenan siempre el espacio disponible y se adaptan a la forma de los capiteles en la manera sutil.

San Millán de la Cogolla

Historia y Estilo

Si se aleja un poco del camino, 20km de Nájera, encontramos los Monasterios de San Millán de la Cogolla. Consisten en dos monasterios, el Suso arriba, en la ladera, y el Yuso abajo, en el valle. Se creen que, originalmente fue el lugar donde los ermitaños y los pastores se descansaron. Finales del siglo VI, el ermitaño San Millán llevó vida retirada junto con sus discípulos.

Luego se convierte sitio de un peregrinaje local durante la época de la ocupación musulmana. Los arcos de herraduras nos explican que aquí también llegó la influencia de los moros por las manos de los mozárabes.

Muchos de los peregrinos que son leprosos, los cojos, los ciegos visitaron al cenobio para recuperar su salud. En el del Uso, de bajo del suelo, se encuentra el entierro de los monjes y los peregrinos que se mueren cerca del monasterio. Y entre ellos, podemos ver los sepulcros de los Siete Infantes de Lara.

Berceo

Este monasterio también se conoce por el lugar donde Gonzalo de Berceo, autor del libro "Milagros de Nuestra Señora", estudió antes de mudarse al Monasterio de Santo Domingo de Silos. Berceo estudió aquí y también contribuyó al monasterio escribiendo el libro llamado "la Vida de San Millán de la Cogolla".

Su episodio clave gira en torno al privilegio de Fernán González cuyo texto se basa de documentos falsificados. Con este libro, Berceo logra aumentar las rentas del monasterio de la parte de los caballeros, y también estimuló la peregrinación al santuario. Era la practica común de los monasterios para atraer la gente, el dinero y el prestigio en edad media. Tras su éxito del incremento del tributo, existe el elemento feudalismo que formaba la rígida estructura social. El sistema feudal que trajo

Cluny, había establecido ya en el siglo XII, y apoyó la iglesia hasta convertirse uno de los institutos más poderosos de la época medieval.

Monasterio de Santo Domingo de Silos

Historia

El Monasterio de Santo Domingo de Silos es uno de los más bellísimos ejemplos de románico español. Se sitúa en 60km sudeste de Burgos, en la zona de colina castellana, la tierra de Salas de los Infantes.

Originalmente fue una vieja abadía de los visigodos, y luego en 1041, fue restaurado por Domingo, un monje riojano que anteriormente había gobernado el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Por buena acogida de la parte de Fernando I, Domingo siembra el espíritu benedictino en el monasterio y después de su muerte comienza una febril actividad artística. Pronto se convierte el centro artístico y su influjo sobre castellano fue absorto.

Cultura

El monasterio también desdeñó un papel sumamente importante en la cultura. Fue el centro de influencia decisiva en cuanto a la literatura medieval, especialmente por la producción de los libros. Gonzalo de Berceo, uno de los poetas más antiguo y principal de España, escribió sus obras prolíficas durante su vida en el monasterio. Este hermano lego de un monasterio benedictino refleja la influencia francesa de su orden en los versos. Sus poemas narrativos de tema religioso nos dan una buena idea de la vida monárquica de entonces. Pronto nace un nuevo tipo de poesía erudita llamada menester de clerecía que es el componente de una poesía didáctica con una forma métrica más cuidada. Este monasterio fue donde Berceo escribió el libro de los "Milagros de Nuestra Señora".

Estilo de Arquitectura

El monasterio consiste en tres naves y cúpula sobre el crucero. Su claustro es de dos pisos de 64 columnas en dos partes. La simetría y la regularidad de las columnas que forman las filas en el claustro refleja el espíritu benedictino que son la simplicidad y la rectitud.

Una de las más hermosas esculturas se encuentran en los paneles en bajorrelieve que adornan por parejas la esquina interior de cada dos crujiás. Las figuras de los paneles narran las partes de Biblia, como la incredulidad de Santo Tomás, los discípulos de Emaús, o la Deposición de la Cruz. Sus figuras no son realistas más bien primitivas en cuanto a la técnica, pero hay cierta armonía de las figuras uniformes y rítmicas. La repetición de las figuras y el énfasis en las líneas principales crea el movimiento en la manera muy diferente que la de los siglos posteriores.

Los capiteles tienen una parte superior en paralelepípedo común a las dos columnas. En ella se encuentran las figuras extrañas de animales, aves, vegetales enlazados, como los ciervos prendidos en las ramas de árbol. Su trabajo minucioso, sutil, con sentido ornamental, hace recordar inmediatamente la eboraria califal y, en efecto, estas figuras son las evidencias de que aquí también hubo la mezcla de lo cristiano y los musulmanes.

Catedral de León

Es, sin duda, la obra maestra del gótico español, inspirada en las grandes catedrales del norte de Francia. La llamaban la "Pulchra Leonina" por la pureza de sus formas.

Historia

Fue terminada en 1280 (aproximadamente), y se levanta en un solar donde se habían ubicado anteriormente una catedral románica, el palacio de Ordoño II, una iglesia visigótica y unas termas romanas.

Se dice que el arquitecto de la iglesia vieja era un abad y fue construido al fin del siglo nueve, durante el dominio de Ordoño II. No hay ninguna evidencia ni vestigios de la primera iglesia que ya existe, pero hay una inscripción en el monumento dedicado a Ordoño II [que alguien había hecho en el s. XIV] en Latín que comprueba la existencia de la primera iglesia. Se cree que Almanzor destruyó la iglesia vieja en 996 d.C. Durante una restauración entre 1884-8 d.C., los obreros descubrieron los cimientos de la primera iglesia.

Aunque el Obispo Pelayo tenía el propósito de hacer la reconstrucción de la iglesia, en realidad la construcción verdadera no empezó hasta que Don Manrique era el Obispo de León. Sin embargo, antes de 1250 d.C., solamente un pequeñito porcentaje de la iglesia fue construido. Sabemos esto porque hubo una junta de todo los obispos de León en Madrid, y ellos notaron que la construcción de la iglesia no estaba acabado. También, se parece que la construcción terminó más o menos en 1300 d.C. por algunos apuntes del Obispo Don González.

Estilo de Arquitectura

El estilo predominante de la catedral de León es el estilo gótico de Francia. Otros ejemplos de la arquitectura gótica de Francia son las catedrales de Santiago, Toledo, y Burgos.

También, la catedral de León se parece mucho a las dos catedrales de Amiens y Rheims. Podemos fijar la fecha de la catedral de León porque las catedrales comparten muchos elementos y detalles parecidos, y tenemos las fechas exactas de las catedrales de Amiens y Rheims. La construcción de Amiens duró entre los años 1220-69 d.C., y la construcción de Rheims duró entre los años 1211-41 d.C. La catedral consiste en una cruz latina, una nave, un deambulatorio y cinco ábsides radiales que albergan otras tantas capillas. Además de eso, hay muchas semejanzas estilísticas a las catedrales de Amiens y Rheims. Primero, las capillas de los ábsides tienen la misma forma; es decir formas poligonales y no circulares. También, las secciones transversales de las columnas son iguales, y los detalles de los arcos y los capiteles son muy similares.

Elementos Destacados

Una característica destacada de la catedral de León es la riqueza de los colores en las ventanas de vidrio. Hay más de cien ventanas de vidrio que llenan la iglesia con luz, y podemos ver esta riqueza en la imagen que sigue: Además de las vidrieras (que llegan a alcanzar una altura de 12 metros en el ábside) hay que destacar el coro y sus sitials de nogal negro del siglo XV; la Capilla Mayor, del siglo XVI, detrás de la cual hay frescos de influencia italiana del siglo XIV.

Desde el año 1964, las tres capillas del claustro acogen el Museo Catedralicio, que se puede visitar (pagando) de 9 a 1, y de 4 a 7. En este museo podemos encontrar desde orfebrería del siglo XI, hasta un crucifijo hecho por Juan de Juni en el año 1576, además de antiguos códices, documentos reales, etc.

Basílica de San Isidoro

Historia

El templo de San Juan Bautista y San Pelayo de Córdoba, que fue construido también antes de las incursiones de Almanzor, y fue reconstruido por Alfonso V como monasterio y enterramiento real. Según uno de los autores la iglesia moderna de San Isidoro fue establecida en 1030 d.C., pero es verdad que esta iglesia fue consagrada en 1063 d.C.

Se dice que Fernando I y Sancho se encargaron de reedificar todo y hacer un edificio nuevo entre los años 1054-67 d.C. Ellos hicieron la dedicación a San Isidoro porque tiene sus restos. Según Conant, "En León maestros de verdadero genio lavantaron la vieja iglesia de San Juan el Bautista y San Pelayo de Córdoba entre 1054 y 1067 para formar un pórtico y el panteón real. La iglesia, luego reconstruida, llegó a ser la iglesia de San Isidoro cuando las reliquias del gran Doctor de Sevilla fueron allí llevadas". Dos años después de la llegada de los restos de San Isidoro a la iglesia, los restos de San Vicente de Avila fueron trasladados a la iglesia [en el año 1067 d.C.]. Entonces, la iglesia fue extendida por Doña Urraca, la hermana mayor del rey Sancho II, cerca del año 1101 d.C., y una etapa de la iglesia fue reconstruida durante el dominio de Alfonso VII, cerca del año 1149 d.C.

Sobre la Leyenda de San Isidoro

Se dice que, cuando había mucha enfermedad, la gente llevó el cuerpo de San Isidoro en una procesión a un pueblo que se llama Trobajo del Camino, cerca de León. Todas las personas que llevaban el cuerpo anduvieron descalzas y cantaron himnos, para conducir la enfermedad afuera. Entonces, el cuerpo pesó mucho, y la gente no podía transportar ni levantar el cuerpo. El Rey de León se enojó mucho y dijo que ellos deberían construir una iglesia sobre los restos. Finalmente, la Reina suplicó a San Isidoro, y él les permitió algunos niños a devolver los restos a León, donde la gente erigió una capilla.

Estilo de Arquitectura

El estilo de la arquitectura de la iglesia de León es el románico francés. Otro ejemplo de la arquitectura románica es San Sernin de Toulouse. La iglesia, que en realidad se llama La Real Basílica de San Isidoro, consta de una iglesia de cruz latina, con tres naves y tres ábsides, rematado con torre cuadrada, la Torre del Gallo.

Elementos Destacados

Hay muchos ejemplos de pinturas renacentistas en la Capilla de Santa Catalina, más o menos del siglo XII o XIII. Muchas de las pinturas se tratan de la vida de Jesucristo, y tienen decoraciones y detalles de la naturaleza. Los capiteles en el interior son interesantes porque tienen muchas escenas de la naturaleza y la bestia. Es muy interesante las semejanzas y diferencias entre los temas de los corbeles de San Martín de Fromista y los capiteles de San Isidoro. Ambos se tratan de la naturaleza, pero los corbeles de San Martín están en el exterior y los capiteles de San Isidoro están en el interior. En los capiteles de San Isidoro, nos encontramos vegetales suntuosos y de talla arbitraria, figuras grotescas de animales o personas o una yuxtaposición de las dos.

El Pórtico de los Reyes cubre el Panteón de los Reyes, donde reposan 23 monarcas.

Frescos del Panteón de los Reyes

En los techos y las paredes del Panteón de los Reyes, encontramos uno de los ejemplos bellísimos del fresco románico de España. El techo del Panteón se divide en tres partes, el fresco se extiende en todos los techos, aprovecha al máximo del espacio limitado de las paredes hasta la parte superior de los capiteles. En su techo central, existe una figura de Cristo y, luego le siguen los cuatro evangelios, San Mateo en la figura del hombre con las alas, San Lucas en la figura de toro, San Marcos como el león, y San Juan como la águila, hasta la parte superior de las columnas. Esta composición crea un movimiento de la vista de las personas que ven desde bajo del techo. Los colores no son tan vivos como los de la Iglesia de San Clemente, otra obra maestra del fresco español. Consiste en los colores blanco, marrón, azul y muy poco de ocre. Su combinación de los colores es modesta, sin embargo ella da la estabilidad a la gente que contempla las pinturas, y la serenidad al aire que corre en toda la iglesia.

Catedral de Santiago de Compostela

Historia

Según El Marqués De Lozoya, "Hacia el año 813, Alfonso II y Teodomiro hicieron edificar sobre la tumba una iglesia muy pobre: ex petra et luto opere parvo y junto a ella un baptisterio consagrado a San Juan Bautista y otra iglesia menos humilde [non modicam] con tres altares consagrados al Salvador, a San Pedro y a San Juan Evangelista. Luego, otro gran rey, Alfonso III, en las postrimerías del mismo siglo [899 d.C.] hizo construir, derribando lo anterior, un templo suntuoso, para el cual se trajeron, por vía marítima, los mármoles de un palacio arruinado". La iglesia fue consagrada en 899 d.C., el mismo año.

De Lozoya dice, "El mismo sacrílego afán de Almanzor de destruir el santuario en la terrible razzia del 997 d.C. indica la importancia que el Hagib concedía a aquel foco de espiritualidad de los nacientes reinos cristianos," Nada de esta primera iglesia existe hoy con excepción de algunos documentos de Alfonso III. Se dice que Almanzor quemó la ciudad, destruyó la nave lateral del sur, y llevó las campanas de la catedral a Córdoba.

"En la segunda mitad del siglo XI, la iglesia construida por el Obispo San Pedro de Mezonzo, sobre las ruinas de la basílica de Alfonso III, destruida por Almanzor, resultaba insuficiente, y el prelado Don Diego Peláez acometió la empresa gigantesca de levantar una catedral que fuese digna del renombre de que ya la ciudad jacobea gozaba en toda la Cristiandad. Los recursos eran suficientes, pues la afluencia de limosnas de toda Europa era enorme y la iglesia de Santiago tenía el privilegio de acuñar moneda. Las obras comenzaron en 1075, bajo la dirección de dos maestros: Bernardo el viejo y Roberto, cuyos nombres indican claramente origen ultrapirenaico. Los trabajos debieron de avanzar a

un ritmo acelerado, hasta el 1088, en que Don Diego Pelaéz fue depuesto de la dignidad episcopal. En este impulso debió de construirse toda la complicada cabecera del templo. Hacia el año 1200 se reanudaron las obras, ya bajo los auspicios de un prelado ambicioso y dinámico: Don Diego Gelmírez, bajo la dirección del maestro Esteban. La catedral estaba virtualmente terminada en 1128, pero las obras complementarias continuaron durante siglos,". Habo un motín e incendio en 1117 d.C.; después, le reconstruyeron a la catedral. La construcción de las adiciones de otros proyectos no terminó hasta el fin del siglo XVIII

Estilo de Arquitectura

El estilo de la arquitectura de la Catedral de Santiago de Compostela es más o menos el estilo románico de Francia con elementos barrocos y góticos. Esta iglesia tiene muchas semejanzas a la iglesia San Sernin de Toulouse en Francia.

La traza general del templo es la de una cruz latina, con tres naves, tanto en el brazo mayor como en los laterales. La girola lleva cinco capillas absidales y dos ábsides cada uno de los brazos menores. El alzado corresponde a la escuela de Auvarnia, de manera que la iluminación de la nave central se obtiene mediante un bello triforio de ventanales de doble arquería, cobijados por un arco peraltado.

Según el Códicce Calixtino, la catedral, que, como todas las de su tiempo, hubo de servir alguna vez de fortaleza, tenía nada menos que nueve torres, de las cuales algunas permanecen en pie, más o menos alteradas, y de otras quedan vestigios. Acentuarían este carácter militar las almenas, remate de muros y de torres. Solamente se conserva una portada de este primer impulso: la del costado sur, llamada 'de Platerías' de bella estructura y riquísima decoración arquitectónica, fechada en 1103.

El Arzobispo Suárez de Deza quiso que la fechada del oeste fuese un arco triunfal erigido a la gloria del Apóstol, que recibiese dignamente a los peregrinos. Tuvo la fortuna de encontrar un intérprete genial a su idea. Una inscripción en el dintel de la puerta del centro, nos cuenta que en 1188 se pusieron los fundamentos de la obra por el Maestro Mateo. Es posible que este personaje, que conserva el raro privilegio de que su nombre permanezca en la memoria del pueblo, fuese extranjero -al parecer era un italiano del Norte--, pero consta su larga estancia en Galicia, a partir de 1161. Para salvar el desnivel del terreno, el maestro Mateo construyó una cripta en forma de pequeño y bello templo, al cual llaman, impropriamente, 'Catedral Vieja'.

Sobre esta base levantó un gran pórtico, de tres comportamientos cubiertos por bóvedas de crucería que cobijan el ingreso principal a la iglesia, compuesto de tres arcos abocinados que dan acceso a las tres naves, y de los cuales el principal tiene tímpano sostenido por un parteluz. Las estructuras son de granito y la copiosa imaginaria, de mármol que fue policromo. El pórtico de la Gloria, excepcional en la escultura de su tiempo, es la obra de un renacentista madrugador que, en un lenguaje nuevo, expone un sistema teológico dispuesto a la manera de los miniaturistas monacales del siglo X.

Elementos Destacados

El Pórtico de la Gloria, una tipa de escultura del Maestro Mateo, fue terminado en 1188 d.C. Está en la parte del oeste de la catedral. El Pórtico de la Gloria es la parte más destacada de la catedral, y se parece como el gran portal de Cluny en la iglesia de Vezelay. Se dice que el Maestro Mateo aparece como una figura quien está rezando a la base de la columna central, bajo del Árbol de Jesé [que sirve como un parteluz], pero se puede ser una leyenda. Es una costumbre que los peregrinos tocan el Árbol con los dedos o la concha con la llegada a la iglesia. El tímpano central del Pórtico tiene una escena apocalíptica con dieciocho de los ancianos. En cima del tímpano encontramos muchas figuras que son músicos. Muchas de las figuras importantes en la Biblia, como los Apóstoles San Pedro, San Pablo, Santiago, San Juan, Daniel, Jeremías, Moisés, Isaías, etc., aparecen en el Pórtico de la Gloria.

La Puerta de las Platerías está cerca del brazo sur del crucero, y da acceso a la Catedral por la nave central. Hay una estatua de Santiago que Alfonso VI le dio a la catedral en 1109. La Puerta descansa sobre dos arcos que descansan sobre dos columnas. Hay muchas figuras religiosas encima de los dos tímpanos y en las columnas. También hay arcos dentro arcos, y columnas torcidas [cuales son ejemplos de la arquitectura barroca]. Se llama la Puerta de las Platerías porque había algunas platerías que ya existen. Parece que algunas personas le habían dañado a la fachada de la Puerta, tal vez en la sublevación e incendio de 1117 d.C.

Otro elemento muy importante de la catedral es la colección de los tapices de Francisco de Goya . Hay muchas escenas de la vida cotidiana en los tapices, como "Los Leñadores" y "Los Jugadores de Naipes". Como todas las grandes catedrales españolas, la de Santiago de Compostela contiene una prodigiosa acumulación de obras de arte de todos los tiempos, siempre de la más alta calidad. Es toda ella un museo de escultura románica y gótica, bien in situ o bien cobijada en los ricos museos capitulares. También, hay una copia original del Códice Calixtino aquí. La librería catedralicia es guardiana de un tesoro de la miniatura románica y gótica española: El Codex Calixtinus, los tumbos A y B, el Breviario Romano y tantos otros... En torno a la devoción jacobea, la ciudad de Santiago de Compostela se convierte en uno de los focos más importantes de la riquísima artesanía hispánica. Con estos elementos y la atracción de la tumba de Santiago, es fácil entender como la catedral llegaba a ser un destino tan importante para los peregrinos.

INSTRUMENTOS DE LA EDAD MEDIA

No conservamos especificaciones concretas que nos digan si tal o cual obra ha de ser cantada o tocada también con instrumentos, y menos sabemos qué tipo de instrumentos deben tocarse. Sin embargo, está fuera de toda duda que la música de este período, aunque escrita para voces, podía tocarse también con acompañamiento instrumental; y no sólo la música profana, sino también buena parte de las composiciones religiosas.

Desde luego, está claro que la música de danza exigía participación instrumental y, por otra parte, son numerosos los testimonios tanto iconográficos como literarios que nos dan noticias de la presencia instrumental en la música de la época. De los primeros tenemos muestras muy abundantes en la arquitectura: los pórticos de iglesias y catedrales tanto en el románico como en el gótico están

rodeados de músicos con sus correspondientes instrumentos, entre los que destaca el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

En el período que estamos estudiando, tras el despegue operado en la época inmediatamente anterior, se había llegado a una gran proliferación de instrumentos y variantes. Podemos estar seguros de que el uso de tales instrumentos fue muy abundante, aunque no había nada que se parezca a nuestras actuales orquestas: los conjuntos eran muy reducidos, de una docena de músicos en los casos más excepcionales, y corrientemente sólo tres o cuatro, a veces menos.

En la iglesia se admitía solamente el órgano, pero las nuevas composiciones religiosas polifónicas facilitarían la introducción de otros instrumentos para acompañar o sustituir a las voces: violas, flautas, chirimías, etc. Trovadores y juglares tañían laudes, arpas, salterios, gaitas y, desde luego, variedad de panderos, sonajas, tamboriles, etc. Para las celebraciones públicas y las fiestas al aire libre se va perfilando un conjunto característico llamado de "música alta" por la potencia y brillantez de su sonido, compuesto de trompetas, chirimías y bombardas.

Conviene, finalmente, destacar la influencia de los musulmanes, sobre todo en su aportación en cuanto a instrumentos se refiere.

En la Edad Media los grandes protagonistas de la música popular fueron los juglares, los trovadores y los instrumentos con los que estos acompañaban su canto. Algunos de estos instrumentos han sido recientemente recuperados por grupos de música tradicional y folclórica que los han incorporado en la ejecución de su repertorio. Vamos a presentarte algunos de ellos y te contaremos cuál fue su función en esta etapa de la



Vamos a comenzar aclarándote algunos términos musicales de esta época que en ocasiones se utilizan erróneamente. Comenzamos con los trovadores. Realizaban una tarea eminentemente compositiva, aunque en ocasiones eran también cantores de su propia obra.

Estos músicos-poetas recibían diferentes denominaciones dependiendo de la zona donde realizaran sus composiciones. **Los troveros** procedían del norte de Francia y escribían en Langue D'Oïl, mientras que

Los trovadores desarrollaron su obra en el sur en Langue D'Oc. En Alemania se llamaron Minnesingers.

Conocemos muchas de sus obras a través de los cancioneros, aunque desgraciadamente la mayoría se han perdido, pues el medio de transmisión de esta época era el oral.

El término juglar englobaba diferentes significados. Hacía referencia tanto a saltimbanquis, lanzadores de cuchillos, equilibristas, domadores, etc...

La figura que a nosotros nos interesa es la del juglar-cantor. Estos eran artistas ambulantes cuyo arte solía incluir la declamación, el canto y la música instrumental. Eran meros intérpretes. La gran diferencia con los trovadores era que éstos también componían. El arte de la juglaría entró en declive hacia finales del XIII, siendo sustituidos por los ministriles, músicos cortesanos y cultos.

Pero estos músicos no solo cantaban sino que también ejecutaban su música acompañándose de instrumentos. La función era doble: unos doblaban la línea melódica (es el caso de instrumentos como la fídula o el laud). Otros simplemente marcaban el ritmo, para ello se solía recurrir a instrumentos de percusión como sonajas o tamboriles.

Algunos de los instrumentos más importantes de este período histórico fueron **la dulzaina**, un instrumento de viento madera similar a la chirimía, de forma cónica y doble lengüeta y el salterio, una cítara pulsada, con un cuerpo que puede adoptar diferentes formas: trapezoidal, cuadrada, triangular o de hocico de cerdo.

La zanfoña y el rabel, dos de los instrumentos que tuvieron más éxito en la Edad Media

La zanfoña es un instrumento de cuerda frotada que gozó de gran éxito en la Edad Media. También recibe el nombre de organistrum o viella de rueda. Se caracteriza por tener forma de viola da gamba con la peculiaridad de que las cuerdas están en el interior y son frotadas por una rueda de madera impregnada de resina. Esta rueda entra en funcionamiento cuando es accionada una manivela que se halla en el extremo opuesto al clavijero.

Las cuerdas se seleccionan gracias a unas teclas o clavijas. En un principio era un instrumento de gran tamaño, podía tener hasta 2 metros de longitud, lo que hacía necesaria la presencia de dos ejecutantes, que lo sujetaban en su regazo.

Una representación escultórica de este curioso instrumento la encontramos en el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela, donde una serie de ángeles músicos aparecen portando diferentes instrumentos medievales. En el siglo XIII surgen zanfoñas de menor tamaño, para ser interpretadas por una sola persona, llamadas symphonia.

Otro instrumento muy querido en la época medieval fue el rabel. Es de cuerda frotada y se introdujo en Europa durante el siglo X desde el mundo árabe. Su caja de resonancia tiene forma de pera habitualmente pero también los encontramos con una forma recta y estrecha. El clavijero, a veces inclinado hacia la derecha, adoptó finalmente forma de hoz. Posee un mástil corto y estrecho y tapa armónica.

Además **DULCEMEL O DULZIMER**. Era un instrumento similar al salterio, cuyas cuerdas solían aparecer en órdenes de dos a cuatro. La diferencia fundamental con su colega es que el dulzimer se toca percutiendo las cuerdas con unos macillos de madera.

FÍDULA. Instrumentos medievales de cuerda frotada con cuerpo oval o elíptico, tapa armónica plana y clavijeros normalmente en forma de disco.

FLAUTA Y TAMBORIL. Son tocados ambos por el mismo intérprete que solía sujetar la flauta de tres orificios con la mano izquierda y percutir el tamboril con la derecha. Este se colgaba del hombro izquierdo o de la cintura. Se utilizó desde el siglo XIII como acompañamiento para bailar.

CÓDICES. Documentos importantísimos a la hora de estudiar los instrumentos medievales son las ilustraciones de los códices. Un ejemplo lo constituyen las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio, que cuenta con una serie de miniaturas bellísimas en que aparecen diferentes instrumentos de la época.



En la Edad Media los grandes protagonistas de la música popular fueron los juglares, los trovadores y los instrumentos con los que estos acompañaban su canto. Algunos de estos instrumentos han sido recientemente recuperados por grupos de música tradicional y folclórica que los han incorporado en la ejecución de su repertorio. Vamos a presentarte algunos de ellos y te contaremos cuál fue su función en esta etapa de la

Conocemos muchas obras a través de los cancioneros, aunque desgraciadamente la mayoría se han perdido, pues el medio de transmisión de esta época era el oral.

INSTRUMENTOS DE CUERDA

Arpa. Instrumento músico de cuerda pulsada. Su origen se remonta a las civilizaciones egipcia y babilónica. En su forma actual, consta de cuarenta y seis cuerdas, montadas en un marco triangular de madera, con una caja de resonancia en la parte inferior, que le dan una extensión de más de seis octavas diatónicas. Su afinación normal es en si mayor, aunque un sistema de siete pedales permite aumentar en un semitono o un tono la entonación de cada una de las notas de igual nombre (todos los do, todos los re...) o la de todas ellas simultáneamente, a pesar de lo cual ciertos pasajes rápidos son impracticables. Por su sonido exótico, ha sido muy empleada en las obras orquestales de los compositores impresionistas.

Rabel. instrumento músico parecido al laúd, pero con sólo tres cuerdas, que se tocan con arco. Instrumento medieval cordófono, de cuerdas frotadas, en desuso desde el siglo XVII.

Viola. Instrumento músico de cuatro cuerdas y arco, de la misma figura que el violín, pero algo mayor y de cuerdas más fuertes; entre los instrumentos músicos de su clase equivale al contralto. La viola deriva de la vihuela de arco y es la antecesora del violín. Se generalizó a principios del s. XVI. La viola baja era llamada en Italia viola de gamba porque, por ser de mayor tamaño que las demás, el que tocaba este instrumento músico debía apoyarlo en la pierna. La viola de amor tenía catorce cuerdas tendidas paralelamente dos a dos y afinadas al unísono, de forma que al pasar el arco por las superiores vibraban por resonancia las inferiores.

Salterio. Instrumento músico que consiste en una caja prismática de madera, provista de cuerdas metálicas. Se tocaba con macillas o se pulsaba. Del salterio tocado con macillas se derivaron el clavicordio, la espineta y, por último, el piano.

Instrumento musical formado por un juego de cuerdas, una para cada nota, estiradas sobre una caja horizontal. Su forma suele ser trapezoidal, con uno o dos lados curvos. Las cuerdas se pulsan con los dedos o con un plectro. El nombre proviene de la palabra griega psalterion, quizá referida al arpa. También se le conoce como canon. El salterio se originó en el Oriente Próximo y penetró en Europa durante la edad media a través de España. En los siglos XIV y XV se le adaptó teclados y, con el tiempo, dio lugar al clavicémbalo. Además, hacia finales de la edad media, el trapecio se transformó en un triángulo isósceles y esto provocó la frecuente confusión con otro instrumento llamado tímpano. Entre los salterios modernos están incluidos el qanun árabe y el kantele finés. El salterio mexicano tiene forma de trapecio y consta de una sola cuerda que se puntea con dos plectros, uno en cada mano. El salterio se clasifica como un subtipo de la familia de la cítara.

Zanfonía o Cinfonía. Instrumento de cuerdas que se tocaba haciendo dar vueltas con un manubrio a un cilindro armado de púas.

Violín mecánico en el que el instrumentista cambia las notas presionando teclas de un teclado, y en el que vibran las cuerdas por la fricción de una rueda enresinada, situada en la base del instrumento, que gira movida por un manubrio. La zanfonía común tiene dos cuerdas melódicas que cruzan por debajo del teclado y cuatro bordones a los lados. Apareció en el Occidente europeo hacia el siglo IX y en la música religiosa medieval se utilizaron grandes zanfonías (organistrum) que necesitaban de dos intérpretes. Desde el siglo XVI pasó a manos de juglares y mendigos. El instrumento para un solo ejecutante sobrevivió entre los músicos folclóricos y ambulantes hasta 1900 y ha resurgido en la música folclórica, sobre todo en el Reino Unido, el Languedoc y el norte de España. Estuvo de moda entre la aristocracia en el siglo XVIII especialmente en Francia. El instrumento tiene sus formas propias en la Europa Central y del Este. En España se lo identifica, a veces, con la llamada lira rústica, la gaita zamorana y la viela, entre otros.

La vihuela

De forma rectangular u oval. es un instrumento de cuerda frotada que se toca con un arco de forma corva. Las cuerdas tensadas por medio de clavijas, por lo general son tres la más baja funciona como bordón y las otras dos en la misma afinación para reforzar la melodía preponderante. La vihuela podría considerarse como un mediador entre el crowth galés y el violín de nuestros días.

El rebec

De origen musulmán, se toca al igual que el rabel con un arquito corto. Este es un instrumento que aún hoy se utiliza en el norte de África, específicamente.

La guitarra

Aparecida en el siglo XI, con el nombre griego de kithara, es más próxima al laúd que a la cítara. Se diferencia de la guitarra latina por su fondo abombado. Este instrumento posteriormente se conoció bajo el nombre de mandola, el cual dará origen más tarde a la mandolina.

El salterio

Es un instrumento de cuerda punteada, que a veces toma forma de triángulo y otras de trapecio, el cual se toca con un plectro. Aún se encuentra en los países árabicos.

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Tamboril. Tambor pequeño que se toca con un solo palillo.

Instrumento musical de percusión. Está formado por un cilindro hueco cuyos dos extremos están cerrados por membranas de tensión regulable, de las que sólo se golpea la superior, emitiendo sonidos de altura indefinida.

Címbalo. Instrumento de percusión, parecido a los platillos, usado por los griegos y romanos.

Instrumento musical de percusión. Usado ya en Grecia y durante la edad media, consta de dos platos de bronce con agarradores en el centro que vibran al golpearse uno contra otro.

El atabal tambor pequeño hecho con una piel tensada sobre un marco de madera, adornada con crótalos muy parecido al pandero.

INSTRUMENTOS DE VIENTO

Dulzaina. Instrumento de viento de carácter popular. Sus características son afines a las del oboe; tubo de madera de sección cónica con agujeros y provisto de lengüeta doble de caña. Es de la familia del oboe, pero con un sonido penetrante.

Flauta. Instrumento de viento en forma de tubo cilíndrico, con orificios o llaves.

Instrumento musical, que consta de un tubo cilíndrico, en el que vibra el aire cuando el soplo del intérprete se dirige contra el filo de la embocadura. Pueden abrir o cerrarse agujeros adicionales para producir diferentes notas. En las flautas transversales, como la flauta travesera de la orquesta europea y la di china, la embocadura está abierta a un lado del tubo. En las flautas verticales el agujero puede estar al final del tubo (por ejemplo, en la flauta árabe llamada ney). En las de bisel, como la flauta céltica, la de pico, el pito, y la ocarina, la embocadura conduce el aire contra el filo de un agujero. En Latinoamérica, las flautas rectas o traveseras hechas con caña, huesos o barro cocido, son muy numerosas. Los ejemplos más conocidos son: la flauta de Garricío, en Cuba, la antigua tlapitsali de México, hecha de arcilla y la quena o kena, llamada flauta de los Andes, descendiente de las antiguas flautas del imperio Inca.

Añafil. Trompeta recta morisca, usada también en Castilla.

Gaita. Instrumento de viento formado por una especie de odre (fuelle) al cual van unidos tres tubos de boj: uno delgado (sopleta), por el cual se sopla para henchir de aire el fuelle; otro corto (puntero), provisto de agujeros, donde pulsan los dedos del tañedor, y el tercero más grueso y largo (bordón o roncón), que forma el bajo continuo del instrumento.

Cornamusa. Instrumento musical donde el aire es suministrado desde una bolsa inflada (odre) por el intérprete a uno o más tubos de lengüeta, a través de un conducto (portaviento) por el que se sopla o por un fuelle. Al ser el flu o de aire continuo los tubos suenan sin interrupción. Las notas melódicas repetidas deben articularse introduciendo notas de adorno (de muy corta duración) entre ellas. Los instrumentos más sencillos constan de un tubo de caña con una sola lengüeta cortada en un lado. En otros casos tienen dos tubos paralelos, uno melódico (caramillo) y otro armónico (bordón). La cornamusa ya era conocida en Europa y en el Asia occidental en los tiempos del Imperio romano, a menudo como instrumento de pastores. Los caramillos y los bordones de lengüeta simple siguen siendo característicos de las cornamusas de Asia, del norte de África y de Europa oriental, como la gaida búlgara. Los instrumentos de la Europa occidental, como el biniau bretón, cuentan con dos caramillos de sección cónica y conservan los bordones cilíndricos de lengüeta simple. La mayoría puede producir una escala de hasta nueve notas.

El órgano

El órgano medieval se presenta bajo dos formas. El positivo, el cual es transportable sólo a través de un carromato y el portátil, que como su nombre lo indica era de mayor ductibilidad. Aunque constaba de tubos, por lo que es considerado de viento, ya en esta era cuenta con teclas para su ejecución. Este órgano sufrirá muchísimas transformaciones hasta llegar a ser parte de las prácticas musicales eclesiásticas.

El caramillo

Es una flauta de dos agujeros superiores y uno posterior, se toca con una sola mano y acompaña generalmente a tambores o tamboriles.