

LA TEORÍA MUSICAL EN LA ÉPOCA DE ALFONSO X EL SABIO

Don M. RANDEL

Resumen: El tratado de teoría musical más importante que se produjo en España en tiempos de Alfonso X el Sabio fue el Ars musica de Juan Gil de Zamora. Examinamos aquí su contenido, el cual parece divorciado de las novedades musicales de su tiempo que nos traslucen, por ejemplo, las propias Cantigas alfonsinas. Aunque también se aparta de los esquemas teóricos de otros contemporáneos europeos suyos, a quienes sin duda conoció y quienes supieron aprovechar las aportaciones de teóricos árabes traducidos anteriormente al latín en la propia España, como al-Fārābī, su estudio no deja de plantear algunos interrogantes de gran interés sobre la praxis musical de aquella época.

DE THEORIA MUSICA IN TEMPORE ADEFONSI DECIMI, "EL SABIO" DICTI

Summarium: Theoricae musicae maximi momenti tractatus in Hispania sub Adefonso Decimo, "el Sabio" dicto, *Ars musica* fuit, Johannis Aegidii Zamorensis. Hic argumentum perspicimus, quod a novitatibus musicis eius aetatis dissociatum videtur, quas nobis, exempli gratia, ipsaemed "cantigas" Adefonsinae monstrant. Etsi ab aliorum coetaneorum Europaensium theoricis delineationibus secedit, quos sine ulla dubitatione novit quique theoricorum Arabicorum antea ipsa in Hispania in linguam Latinam translatorum operibus usi sunt, utputa al-Fārābī, eius studium quasdam magni momenti quaestiones de illius aetatis praxi musica ponit.

CABE recordar en estas últimas décadas del siglo XX, cuando la teoría de la música suele estudiarse de manera sencillamente práctica o sumamente abstracta –en ambos casos marginada de las ciencias humanas–, que la teoría de la música durante gran parte de su historia ha formado una parte indisoluble de la historia intelectual, y que muchos teóricos se vieron obligados a relacionar la música con los demás conocimientos filosóficos y científicos del hombre. Por cierto, la bifurcación entre lo teórico y lo práctico ya se manifestó en la edad media, como a continuación hemos de ver más a fondo. Sin embargo, cualquier intento de entender la teoría musical de la edad media ha de empezar por situarla en un terreno bastante más amplio. Ha de

preguntar ¿qué visión del mundo refleja esta teoría y a qué propósito intelectual responde?

Son preguntas difíciles de contestar a veces, pero en ningún caso de más importancia que en el caso de lo relacionado con Alfonso El Sabio. Como ya sabemos todos, la corte de Alfonso X fue un centro de máxima importancia intelectual y artística. Empezando ya en el siglo anterior a su reino, la Península Ibérica fue fuente de un auténtico renacimiento y la vía por la cual se transmitieron a Europa las bases filosóficas y científicas de la civilización moderna. Elemento fundamental de este proceso de transmisión fue la empresa llevada a cabo durante dos y más siglos, primero en Toledo y luego tanto en Toledo como en diversas sedes de la corte alfonsina y bajo mando del rey, de traducir al latín y a veces al castellano obras en árabe. La música de la corte de Alfonso X, por lo tanto, se desarrolló en un ambiente riquísimo integrado por tradiciones clásicas, árabes y cristianas.

Las traducciones del árabe fueron en su mayor parte obras científicas, sobre todo obras de astronomía y astrología. Pero no se limitaron a estas materias. Entre las demás obras traducidas se destacan *El libro de ajedrez* y *Calila e Dimna*, este último un libro de cuentos. En este aspecto, y en muchos más, la presencia de lo árabe es bastante mayor en España que en el resto de Europa. Hamilton Gibb ha señalado la manera en que Europa se interesó en gran parte por lo científico y tecnológico de la cultura árabe y relativamente poco por lo intelectual y estético.¹ Queda claro que no fue así en la España de Alfonso El Sabio. Sin embargo, a primera vista la teoría musical ocupa una posición anómala dentro de la cultura alfonsina.

Hay un solo tratado, que sepamos, referente a la música y traducido en España del árabe al latín. Es el *Catálogo de las ciencias* de al-Fārābī, traducido en Toledo dos veces durante el siglo XII. Esta obra fue difundida por Europa en el siglo XIII, y son varios los tratadistas musicales que la citan, entre ellos Jerónimo de Moravia, Lambertus, y Vicente de Beauvais.² En cambio, hay un solo tratado, que sepamos, de teoría musical vinculada con la corte de Alfonso El Sabio —el *Ars musica* de Juan Gil de Zamora— y este tratado no cita a al-Fārābī, salvo quizás una sola frase.³ Cuando menos, no cita los elementos del pensamiento de al-Fārābī más acogidos en el resto de Europa.

¹ HAMILTON GIBB, "The Influence of Islamic Culture on Medieval Europe", en *Bulletin of the John Rylands Library Manchester*, 38 n.º 1 (September, 1955), pp. 82-98.

² Véase mi "al-Fārābī and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages", en *Journal of the American Musicological Society*, 29 (1976), pp. 173-88.

³ MICHEL ROBERT-TISSOT, ed., *Johannes Aegidius de Zamora: Ars musica*, en col. *Corpus scriptorum de musica* 20 (American Institute of Musicology, 1974), con introducción,

Podría creerse que, por alguna razón, Juan Gil de Zamora no conocía el *Catálogo de las ciencias*. Pero esta hipótesis parece ser muy poco probable. De no haber conocido la obra en España, es casi seguro que la hubiera conocido Gil de Zamora en sus años de estudio en París. Él debió estar en París hacia los años 1273 y 1274: precisamente la época en que trabajaban allí Jerónimo de Moravia y Lambertus. A pesar del afán enciclopédico manifiesto en sus fuentes, donde nombra a gran número de autoridades bíblicas, griegas y latinas, y a pesar de su interés por la historia natural, que bien pudiera darle un impulso hacia los tratadistas árabes, Juan Gil de Zamora deja de citar a al-Fārābī de forma significativa. Creo que la omisión fue a propósito.

Una sola frase parece confirmar que Gil de Zamora conocía el tratado de al-Fārābī y a la vez confirma la hipótesis de que la omisión de lo demás fue deliberada. Al hablar de los instrumentos musicales, Gil los divide en dos grupos: los vivos –es decir la voz humana– y los muertos –el órgano, la cítara, etcétera–. Dice a continuación: “O, según otros expertos en la música, los instrumentos son de dos tipos: naturales y artificiales. Los naturales son la tráquea, la lengua, el paladar, los labios y los pulmones, que forman la voz humana”.⁴ Entre estos “otros expertos” se encuentra al-Fārābī, quien es sin duda alguna el origen de esta división de instrumentos en naturales y artificiales para los “expertos” Jerónimo de Moravia y Lambertus. Gil se diferencia de ellos sólo en cuanto a la enumeración de los elementos de la voz humana. Es posible, por lo tanto, que Gil haya tenido otra fuente. Pero a mi parecer, esto indica que Gil se apropió de algo que le fue útil, dejando lo que no respondía a su propio propósito.

¿Cuál sería este propósito? Hemos de volver otra vez a un campo más amplio y preguntar: ¿cuáles fueron los propósitos de la labor intelectual –incluyendo sobre todo las traducciones del árabe– de la corte de Alfonso El Sabio? No los podemos nombrar a todos, sobre todo si tomamos en cuenta la gran extensión de los esfuerzos dentro de tan diversos campos como las traducciones del latín al castellano, la codificación de las leyes, la redacción de una historia general, y todo lo demás. No hay que dudar de un verdadero deseo de ampliar la sabiduría y de contribuir con tesoros intelectuales y culturales a la civiliza-

texto en latín y traducción al francés. El texto en latín está editado también en el estudio de RAFAEL MOTA MURILLO, “El *Ars musica* de Juan Gil de Zamora: El Ms. H/29 del Archivio Capitolare Vaticano”, en *Archivo Ibero-Americano*, 42 (1982), pp. 651-701. Tengo el gusto de agradecer la noticia de este estudio a Juan José Rey Marcos.

⁴ Vel secundum alios, musicae peritia duobus constat instrumentis, naturali uidelicet et artificiali. Naturali, utpote arteriis, lingua, palato, labiis et pulmone, quibus uox humana formatur. Ed. ROBERT-TISSOT, p. 60; ed. MOTA MURILLO, p. 685.

ción cristiana. Pero también hubo deseos de imperio y de consolidar con una sola lengua y bajo una sola ley los dominios de la Península. El lenguaje y el saber son, al fin, los máximos instrumentos del poder. El nombrar las cosas es dominarlas, apoderarse de ellas. Como diría Nebrija dos siglos después, "siempre la lengua fue compañera del imperio". En cuanto a la cultura árabe, el intento fue aprender lo que sabían de ciencias. Pero a veces también hubo un intento de aprender para poder corregir, luego dominar. El Infante Don Juan Manuel describe los hechos del Rey Sabio de esta forma:

Fizo tralladar eneste lenguaje de Castiella todas las sçiençias, tan bien de theologia commo la logica, e todas las siete artes libertales commo toda la arte que dizen mecanica. Otrosi fizo trasladar toda la secta delos moros, porque paresçiesse por ella los errores enque mahomad el su falso propheta les puso e enque ellos estan oy en dia. Otrosi fizo trasladar toda ley delos judios e avn el su talmud E otra sçiençia que an los judios muy escondida a que llaman cabala. Et esto fizo por que paresçe manifestamente por la su ley que toda fue figura desta ley quelos cristianos avemos E que tan bien ellos commo los moros estan en grant error o en estado de perder las almas. Otrosi Romanço todos los derechos ecclesiasticos e seglares.⁵

Dentro de este marco, ¿cómo hemos de entender el *Ars musica* de Gil de Zamora? Podría, como muchos tratados, dividirse en dos partes, una primera especulativa o filosófica y una segunda práctica. Gil mismo no nos presenta este esquema explícitamente. De haberlo hecho, hubiera coincidido con la división entre la música teórica y la música práctica presentada por al-Fārābī y adaptada por varios tratadistas europeos. Los primeros capítulos de Gil se ocupan del descubrimiento de la música y de sus leyes, de la definición de la música y su etimología, y de las divisiones de la música y su organización. Aquí encontramos a la música situada en una visión más completa del hombre en su relación con Dios. No cabe duda que la visión de Gil de Zamora es una visión fundamentalmente cristiana en que la música manifiesta el orden de la creación divina. La música, por lo tanto, es otro camino hacia Dios.

Como hombre erudito cita autoridades de la antigüedad clásica, de la Biblia, de tiempos más cercanos, entre éstos a Guido d'Arezzo y Johannes Afflighemensis, y con mucha frecuencia a Boecio e Isidoro

⁵ DON JUAN MANUEL, *Libro de la caza*, ed. JOSÉ MARÍA CASTRO Y CALVO (Barcelona, 1947), pp. 11-12.

de Sevilla. En su prólogo dice que se ha basado en los libros usados por los filósofos y que el estudio de la música ha de formar parte de cualquier estudio “científico”. Pero su criterio queda claro cuando, al terminar el prólogo, dice: “Fundando nuestro estudio de la música sobre lo que hemos podido sacar de obras y compilaciones en diversas lenguas y de traducciones... trataremos sucesivamente sin prejuicio y bajo conducta de Jesús” los temas anunciados a continuación.⁶

Al tratar de las diversas opiniones sobre quién fue el descubridor de la música, prefiere Tubal a Pythagoras porque ha de basarse, dice, en los textos hebraicos de la Biblia, que son de inspiración divina. De más importancia es el capítulo sobre las divisiones de la música y su organización. Aquí sigue el esquema muy conocido que divide la música en *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. La dominación de esta división ya en el siglo XIII se veía amenazada, en parte gracias a la influencia de al-Fārābī y en parte gracias a la traducción del árabe al latín del *De caelo* de Aristóteles, donde se vio rechazado el concepto de la *musica mundana*. Gil toma conciencia de esta opinión sólo al final de su exposición. A fin de cuentas, poco le importa si hay o no una música celestial sensible. La *musica mundana* es para Gil una armonía, creada por Dios, y que rige el universo. La armonía del movimiento celestial, del cambio de las estaciones, del alma con el cuerpo –todo es una música divina–. La música que hace el hombre con su voz y con sus instrumentos es tan sólo un reflejo de esta música divina. Por lo tanto, el estudio de la música conduce hacia Dios.

Esta integración de la música y su estudio en una visión cósmica es para Gil de suma importancia. Y esta integración ha de ser rigurosa. En este sentido, se diferencia de sus colegas en París. Lambertus, a través de Dominicus Gundissalinus, se basa tanto en San Isidoro como en al-Fārābī, a pesar de las contradicciones entre estos dos autores. A Lambertus, y aún más a Franco de Colonia, lo que le interesa es la nueva música polifónica y su ritmo, es decir, lo práctico de la música de su día. El citar las autoridades de la antigüedad es para ellos una forma de obligación social ya con bastante menos sentido. Jerónimo de Moravia y Lambertus reúnen a las autoridades antiguas y modernas, pese a las contradicciones entre ellas, y luego, manos a la obra práctica. Franco se ocupa bastante menos del contexto filosófico de su estudio. Cita sólo a San Gregorio, Boecio y Guido d'Arezzo, y los cita sólo refiriéndose al canto llano. En cuanto a su propia “ciencia” de la

⁶ De qua sicut ex diuersis linguis et libris, et compilationibus diuersis et translationibus capere potuimus, pauca memoriae commendantes, primo tractabimus absque praeiudicio, Iesu duce, de... Ed. ROBERT-TISSOT, p. 32; ed. MOTA MURILLO, p. 678.

música mensural, dice que lo escrito por antiguos y modernos contiene tanto cosas buenas como errores. Por su propia parte, si él descubre algo nuevo, tendrá que probarlo con razones convincentes.

La empresa franconiana es una empresa práctico-científica patrocinada para muchos, si no explícitamente para Franco, por al-Fārābī. Todo lo que no se puede resolver en este mundo y a base de la razón y de la experiencia sobra. Para Gil no sobra nada salvo lo falso. Todo ha de entenderse dentro de un solo esquema teológico-filosófico. En la medida en que al-Fārābī no dejaba lugar para tal esquema, de poco le servía a Gil. Gil no podía contentarse con la mera repetición de las opiniones de los filósofos y aun menos cuando la opinión no apoyaba su visión total. Quizás sea esto un eco de la explicación por parte del Infante Don Juan Manuel del fin de las traducciones del árabe –no sólo aprender, sino también descubrir errores y corregirlos.

Afirmé en otra ocasión que la teoría musical de la edad media europea se apropió sólo del aspecto metodológico de al-Fārābī, sin entender del todo lo que decía el autor árabe de su propia música.⁷ Esta metodología servía en principio para organizar el estudio de cualquier música. En cambio, para Gil de Zamora ni la metodología le era útil a causa de su deseo de mantener la teoría de la música en estrecha relación con la totalidad de sus conocimientos.

Hasta aquí he querido esbozar una vista de la teoría musical de fines del siglo XIII, del papel de las traducciones del árabe en este campo, y del pensamiento de Juan Gil de Zamora respecto al ambiente intelectual de la época del rey sabio. Espero que este bosquejo pueda provocar algún comentario entre Uds. De todas formas, no es mi función disertar sino indicar algunos temas que pudieran servir de estímulo para nuestras discusiones. Por lo tanto, quisiera dedicar sólo unos momentos más a la enumeración de temas que, a mi modo de ver, nos indican futuros caminos de investigación.

Empecemos otra vez con Juan Gil de Zamora. La mayor parte de su tratado sobre la música se dedica a elementos tales como son la gama, los nombres de las notas, los intervalos, las consonancias, los tonos eclesiásticos, los instrumentos, etc. Muy bien se podría investigar la relación entre Gil y los demás teóricos sobre cada uno de estos temas. Se trataría no sólo de buscar fuentes sino de descubrir lo específicamente hispánico de la obra de Gil y de identificar los elementos de una tradición hispánica que corre desde la edad media hasta bien entrado el renacimiento, incluyendo los primeros tratados en lengua

⁷ "Al-Fārābī", p. 188.

vulgar. Aquí habría que tener muy en cuenta las investigaciones del profesor Karl-Werner Gumpel.⁸

También ha de investigarse la relación entre la obra de Gil y los repertorios de su día. Gil no se ocupa de la polifonía. Sin embargo, son dos los repertorios de posible pertinencia: el canto gregoriano en uso en la Península y las cantigas.

El estudio de la evolución del canto gregoriano en España ha empezado, pero queda mucho por hacer. ¿Existe un dialecto hispánico en el siglo XIII o más tarde? ¿Existen testimonios de tal dialecto en la obra de Gil o de otros teóricos?

En cuanto a las cantigas, se presentan varias preguntas relacionadas con la teoría musical. ¿Cuál es la pertinencia de lo que escriben Gil y los demás sobre los tonos eclesiásticos a este repertorio? Gil describe cada tono, atribuyéndole un carácter expresivo propio. ¿Podrían estas descripciones tener alguna relación con la temática y estructura tonal de las cantigas? De todas formas, un sistema adecuado para el análisis de la monodia medieval con textos en lengua vulgar está todavía por elaborar. Claro está, el tema sobre el cual se ha escrito más es el ritmo. Desgraciadamente, los teóricos en general ayudan poco en este campo y Gil de Zamora nada.

Por último, ha de investigarse a la luz de los teóricos el instrumental de la época, sus orígenes, y su uso. Aunque mucho de lo que dice Gil acerca de los instrumentos está sacado de otros autores, algunas de sus aportaciones son originales. Por ejemplo, dice que el órgano suele usarse en la iglesia sobre todo con las prosas, las secuencias, y los himnos.⁹ ¿Qué querrá decir esto? ¿Por qué nombrar estos géneros y no otros? ¿Cómo se acompañarían en el siglo XIII?

COLOQUIO

EMILIO CASARES: Muchas gracias al prof. Randel por esta interesante ponencia. Si no recuerdo mal, se ha basado en dos partes: una primera de ofrecimiento de una teoría sobre la importancia de Gil de Zamora y la influencia o no influencia de al-Fārābī en él, y una segunda parte en la que propone temas de investigación futuros. Las tesis conducto-

⁸ KARL-WERNER GÜMPEL, "Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie", en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Erste Reihe, *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 24. Band (1968), pp. 257-336.

⁹ Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diuersis cantibus et in prosis, in sequentiis et in hymnis... Ed. ROBERT-TISSOT, p. 108; ed. MOTA MURILLO, p. 696.

ras de la ponencia, creo recordar, fueron: demostrar cómo la teoría de la música fue parte del pensamiento intelectual. España tendría en ello una gran importancia por ser la transmisora de la ciencia como receptora de una teoría, que es la árabe, que va hacia Europa. Junto a ello, citaba la obra *Ars Musica* de Gil de Zamora y se cuestionaba sobre la influencia o no de al-Fārābī, señalando más bien que no la tenía, y daba unas razones de peso: justamente por la postura un tanto antiárabe en el campo de la ciencia por parte de los teóricos y en este caso de Gil de Zamora. Por otra parte, indicaba cómo el *Ars Musica* sigue la vía más bien de la teorización de la música en torno a su pertenencia en el campo de la filosofía y por supuesto de la teología, mientras que el árabe llevaba otra vía dentro del campo práctico como los teóricos de París. Por fin la segunda parte nos ofrecía temas de investigación: 1.º Relaciones entre Gil y otros teóricos para ver lo que hay de hispánico o no en la obra de Gil. 2.º Relaciones entre la obra de Gil y los repertorios de su día. 3.º La influencia de este teórico en la teoría modal del momento y su influencia posterior en las cantigas; y por fin, 4.º La investigación de su influencia en el campo de la organología o sus relaciones con la organología del momento. Más o menos éstos fueron –creo, si he entendido bien– los temas conductores de esta ponencia que me atrevo a resumir para Vds. ¿Alguna aportación?

JOSÉ LÓPEZ-CALO: Bueno, en primer lugar, me ha causado una gran impresión oír esta doctísima disertación. Sólo quisiera hacer dos advertencias. Una, que si no recuerdo mal, cuando Gil habla del órgano, creo que también menciona los motetes, no sé si estoy equivocado.

D. M. RANDEL: No, creo que no mencionan los motetes.

J. LÓPEZ-CALO: Yo tenía la idea. Y entonces yo planteo la pregunta que Vd., profesor Randel, hacía: ¿cómo se acompañarían en el siglo XIII con el órgano los motetes? Segunda cuestión que yo quisiera plantear al profesor Randel: ¿Cuáles son los comienzos de la teoría española en lengua vulgar?, ¿dependen de alguna manera de Gil o de otras fuentes? ¿Qué tiene Vd. que decirnos a esto?

D. M. RANDEL: He citado a Karl Werner Gümpel precisamente porque en un trabajo publicado por él sobre el tratado de Esteban, elabora este tema incluso relacionándolo un poco con Juan Gil de Zamora.

J. LÓPEZ-CALO: Por eso, porque Gümpel, aunque hace un estudio de alguna manera antecedente a Esteban, no toca, a mi juicio, en profundidad este tema; en cambio Vd. ha dado varias ideas que, pienso yo, pueden tener grandes consecuencias para saber de qué fuente o fuentes bebió Fernando Esteban.

D. M. RANDEL: La verdad es que, sobre este punto, Vd. tendrá más información que yo. Una sola aclaración: Gil no habla de los motetes, sino que sólo dice: “et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus et in prosis in secuentiis et in hymnis”, pero no habla de motetes.

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Yo quería aportar un pequeño detalle a propósito de lo que se puede considerar como “dialecto” hispánico en el siglo XIII, en el canto litúrgico y más concretamente en el canto llano. Creo que de los teóricos poco se puede sacar sobre este “dialecto”, pero en cambio sí hay aspectos interesantes en los manuscritos musicales de la época, que están todos por estudiar. Hemos estado obsesionados quizá con los manuscritos más antiguos y no se han estudiado las tradiciones regionales de los diversos países o de las diversas iglesias. Hungría las tiene perfectamente estudiadas.

Han encontrado bastantes aspectos dignos de interés que probablemente reflejan tradiciones, o sustratos, de la canción del país. Pero en lo que respecta a un detalle, que es el aspecto rítmico, del que hablábamos esta mañana, hay un códice en Las Huelgas (Ms. 8), del siglo XIV, un antifonario cisterciense, que tiene escrito el canto llano en longas y breves. Si no recuerdo mal, las longas van con las sílabas largas y las breves van con las sílabas que podríamos llamar breves, según la métrica latina. Éste es un tema que debe ser digno de estudio. Por otra parte, hay ciertos aspectos de tipo melódico que deben ser estudiados en estos códices. Sobre este punto debía ceder la palabra al P. Samuel Rubio, que ha estudiado los cantorales de El Escorial del siglo XVI y ha encontrado variantes importantes, desde el punto de vista melódico, que nos pueden reflejar una cierta idiosincrasia de la tradición hispánica del canto llano. Me refiero a un problema muy concreto, que es el de la vacilación melódica (en lo que respecta a los modos, a ciertos modos en concreto) en la cuerda supra-infra-semitonal: ciertas notas, por ejemplo, la nota *do* y la nota *fa*, en algunos manuscritos pasan a ser *si* y *mi* y al revés. En el modo tercero la restauración del antifonario monástico de Solesmes recuperó la dominante infrasemitonal. Es posible que en los manuscritos españoles exista la recuperación de esta nota infrasemitonal como nota dominante o como cuerda de recitativo. Pero éste sería un tema muy interesante de estudio en los otros manuscritos del siglo XIII, a ver si efectivamente existe una tradición hispánica en este sentido.

M.^a CARMEN GÓMEZ: Hay un trabajo que estudia el mismo fenómeno en Italia, es decir música monódica, en este caso supongo que será de los siglos XIII-IV. Interantisimo a comparar eso con un fenómeno paralelo como puede ser el caso italiano. Pero luego hay dos puntos que quisiera preguntar: En primer lugar, cuando Vd., profesor Randel, habla de Gil de Zamora, apunta los posibles caminos para estudiar la originalidad de su tratado. Y dice que cuando él hace la división entre música celeste, o música mundana, e instrumental hay una cierta diferencia desde sus planteamientos a los que puede hacer Moravia u otros estudiosos: ¿cuáles son los puntos, en su opinión, que el tratado tiene originales? También me interesa su opinión respecto a lo siguiente: Gil de Zamora trabaja en una cátedra en Salamanca con una influencia notable sobre aquello que se pudiera hacer, digamos, como música oficial en la época final de Alfonso X y Sancho IV. Es curiosísimo, en una época en la que se sabe que la vanguardia de la música no era ese canto gregoriano, que sí había llegado al esplendor pero que empezaba a decaer, que ese escritor oficial no se ocupe para nada de ello, ¿por qué? ¿tan conservadora o tan atrasada estaba esa cátedra que no tenía conocimiento? Si lo ignoraba, ¿por qué? y ¿por qué prefiere referirse a un tratadista más antiguo, árabe, antes de hacerse eco de las teorías de gente que escribía sobre los mismos temas en París? Porque es un momento de auge de las universidades. ¿Por qué hace una cita a un *organum* aquí cuando el modelo, ya no es el *organum* sino el motete? ¿De dónde viene la tradición del tratado de Esteban a finales del XIV en lengua vulgar? El tratado de Esteban en lengua vulgar no es único. Hay un pequeño tratadito, unos solos apuntes en lengua catalana, pero me parece a mí que lo importante en este caso no es el hecho del empleo de la lengua vulgar o no vulgar, que puede deberse a un hecho casual, sino la existencia de una serie de tratados que hablen sobre determinados temas. El caso de Esteban, a mí me parece, lo único que confirma es una tradición, de la cual tenemos muy pocos signos, de tratados que hablaban sobre temas comunes: es decir, la práctica general de la teoría de la época, más ciertos indicios de polifonía; en el caso de Esteban habla ciertamente al final de una práctica polifónica, citando unos ejemplos, pero antes también los había. Están los dos tratados publicados por Anglés, aunque se olvidaron de publicarlos en sus *Scripta Musicologica*, si bien son dos de los artículos, o uno de los artículos, más importantes que escribió él. Eso confirma esa tradición. También están los apuntes que se encuentran en el manuscrito

2.5.25 de la Colombina de Sevilla, que asimismo confirma esa tradición de la teoría española del XIII-XIV que se hace eco de la teoría monódica general, más esa pequeña vanguardia.

J. LÓPEZ-CALO: A mí siempre me ha intrigado, en el tratado de Esteban, el pequeño epílogo cuando se autodefine como maestro *de canto llano e de contrapunto que dicen por contrario e de composición*, y en cambio el tratado tal como lo tenemos actualmente es exclusivamente de canto llano. Tengo la impresión de que el tratado de Esteban tal como lo conservamos hoy es sólo una parte de lo que él escribió; de lo contrario no se explica que él se autodefiniera maestro *de canto llano e de contrapunto que dicen por contrario e de composición* y en cambio no habla más que de canto llano.

M. C. GÓMEZ: El tratado constituye un unicum en sí; acaba donde acaba, porque al final, digamos, se despide; dice él: "quién soy yo y donde trabajo, etc." Desde luego, el final es donde viene; no firma, pero casi firma.

I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Yo creo que el tratado de fray Gil de Zamora es como otros que van a seguir en España sobre todo en el siglo XV y mucho más en el siglo XVI. Estos tratados de canto llano aparecen como ampliación de un librito que existía ya desde antiguo: el *intonarium* o el *tonale*. Estos tratados de canto llano surgen como pequeñas acotaciones sobre la manera de salmodiar, las claves, la escala; en fin, toda una serie de detalles bastante prácticos. Pero yo dudo de que esto realmente sea un tema de universidad, sino más bien de las capillas musicales. Claro que fray Gil de Zamora estaba en la universidad, pero este tratadito probablemente no tenía por marco la universidad, sino más bien las catedrales o las iglesias colegiales, porque era Boecio el libro de lectura de la universidad, y estos libros de canto llano son muy distintos de lo que es el tratado de Boecio.

D. M. RANDEL: El tratado de Gil de Zamora consiste en 17 capítulos, de los cuales no hay más que 4 que tratan de la filosofía de la música. La gran mayoría de este libro trata del canto llano, de la solmisación y con muchísimo detalle; en ese sentido es un tratado de orden práctico y la originalidad de Gil de Zamora consiste en gran parte en su manera de explicar esas cosas prácticas. El vocabulario que emplea es hasta cierto punto original, no está sacado de ninguna parte. Yo me he centrado en estos primeros cuatro capítulos para hacer un poco de historia intelectual y, sobre todo, para entrar en este tema de lo árabe que tanto interesa a la corte del rey Alfonso el Sabio. Ahora, yo creo que aunque gran parte de estos 4 capítulos de Gil son sacados de varios sitios, de Boecio, de los libros que conocían todos los universitarios, el hecho de que haya tomado tanto de unos autores no quita la posibilidad de originalidad, porque es cuestión de énfasis, de organizar las cosas; y en este sentido creo que Gil de Zamora se diferencia muchísimo de los sabios de París, que conocemos todos, Jerónimo de Moravia, Lamberto..., porque ahí lo que hacen muchas veces es sacar de los libros, Boecio dice tal, Isidoro dice tal, al-Fārābī dice tal, sin preocuparse de más. Lo que ha querido hacer Gil de Zamora, en contraste con estos otros, creo que ha sido eso: la intención de mantener un esquema más o menos amplio e integrar todo aquello dentro de este esquema; y no admite ahí contradicción: cita al que le parece mejor, y al que no le parece, no lo cita. Lo que tiene de interés para mí es que Juan Gil de Zamora es el que más ha tenido que saber de lo árabe, porque es el que más oportunidad ha tenido de conocer esas traducciones que hacían; y no los cita, creo, porque no caben dentro de su filosofía. No es cuestión de ser antiárabe, ni anticientífico, ni nada; es que ha querido mantener un esquema más o menos consistente en comparación con lo que han hecho los tratadistas

musicales en París. Creo que la originalidad de Gil puede consistir en dos cosas: lo filosófico, en el sentido del esquema que ha creado, la síntesis, que es en cierto sentido original; y por otra parte, lo práctico, y en cuanto a lo práctico habría que estudiar con mucho detalle todo ese vocabulario de la solmisación, de nombrar las notas y tal y tal, sería un trabajo bastante detallado.

EMILIO CASARES: La aportación universitaria no es ni mucho menos en el campo de la teórica sino en el campo de la praxis, en el campo de la música concretamente. Por supuesto, está demostrado perfectamente en Salamanca, pero también en todas las universidades restantes. Creo que la mayor cantidad de tratados y trataditos que surgen de las universidades van más en el campo de la praxis de la música, que era el 50 % de la enseñanza.

I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: No niego eso. Quiero decir sencillamente que estos tratados (en concreto el tratado de Gil de Zamora) sobre todo ya los del siglo xv-xvi, proceden del *intonarius*, que también se llamaría *cantorinus*, del que hay unos impresos muy y de primera época en Venecia. Ese *cantorinus* está destinado a los maestros de capilla; y como ése son los tratados de canto llano que vemos pululando en España, en Francia, en Italia. Aunque a veces mezclan temas filosóficos en capítulos, diríamos, de teoría musical, en realidad son libros para enseñar a salmodiar y cantar el canto llano.

M. C. GÓMEZ: Me parece a mí que esa práctica general universitaria, en el caso de Zamora, es bastante conservadora; y que tratados de vanguardia para la praxis en la universidad, realmente son excepcionales. En la Edad Media sólo conozco uno, que es el de Vitry, si es que se escribió para la Universidad esa praxis.

E. CASARES: En todo caso hay unas constituciones claras que son las de la Universidad de Salamanca en las que se nos dice exactamente qué se hacía en el campo de la praxis y de la teoría en la enseñanza de la música; es un documento incuestionable, que está publicado además.

J. M. LLORENS: Yo quería retomar otra vez el tema acercándonos al tratado *Ars Musicae* en relación con Alfonso el Sabio y las Cantigas. Quisiera preguntarle al Prof. Randel cómo interpreta él ese pasaje del *Ars Musica* donde dice, refiriéndose a la formación musical de Alfonso X, que escribió muchas y bellas melodías en honor de la Virgen imitando a David, las cuales adornó con sonidos apropiados y las moduló según las proporciones musicales. Esta frase “las moduló según las proporciones musicales” ¿cómo la entendería el profesor Randel?

D. M. RANDEL: En el *Ars Musica* no se habla de las cantigas. El hecho de que no lo diga en el *Ars Musica* tiene interés porque pudiera conducirnos a una conclusión. Y lo que se dice ahí de los cantos eclesiásticos, por ejemplo, no tiene pertinencia para las cantigas.

DIONISIO PRECIADO: En relación con lo que has dicho tú, amigo Casares, a saber, que en las universidades no solamente se daba teoría sino que se daba práctica, tengo un caso recogido en que a Bernardo Clavijo, cuando se presentó a las oposiciones de la Universidad de Salamanca, el tribunal no le quiso aprobar porque no sabía latín y decían: “si no sabe latín, cómo va a explicar a Boecio?” Y sin embargo, le aprobaron porque era un gran organista. Esto quiere decir que, por lo menos en el siglo xvi, se atendía tanto o más a la práctica que a la teoría.

H. H. TOUMA: La teoría musical, en cualquier época, responde a una necesidad de poner las cosas en orden y establecer un sistema racional. Ni en España ni en Europa hubo necesidad de aprovecharse de gran parte de la teoría de al-Fārābī. Éste tiene un libro muy grande con explicaciones sobre las escalas, intervalos, todo detalladísimo. Pero de eso nada se aprovechó, porque no tenía interés, ya que correspondía a música ajena.

D. M. RANDEL: En eso estoy completamente de acuerdo; y lo que quise decir (de paso, nada más, en lo que he dicho hoy, pero más ampliamente en un trabajo que he publicado ya hace demasiados años) es que el uso de al-Fārābī en toda Europa ha sido de orden metodológico. En ninguna parte de Europa se ha usado los detalles musicales de al-Fārābī. Lo que interesaba en París de al-Fārābī fue un sistema, una manera de pensar en las cosas, fuesen lo que fuesen los detalles. Y hay que recordar el sistema de al-Fārābī, la filosofía de al-Fārābī, cuando él divide la música entre la música teórica y la música práctica. Para él la teórica son los elementos de la música, sus relaciones entre sí, la manera de probar las cosas a base de lógica, una metodología científica. No se trata de filosofía en el sentido que dice Zamora, o Boecio, o San Isidoro, de los orígenes de la música, la música celeste. Para al-Fārābī la música teórica viene a ser más o menos los principios a base de los cuales hacemos las relaciones entre los tonos y todo lo demás. Así que en lo que ha dicho el Prof. Touma, estoy completamente de acuerdo con él: Tan detallada explicación de al-Fārābī sobre los intervalos, etc., no tenía interés, porque eso no correspondía a la música de estos tratadistas latinos.

J. LÓPEZ-CALO: Volviendo al tema de si en la Universidad de Salamanca la pedagogía era de orden teórico o práctico en el campo de la música, pienso que existían las dos enseñanzas y podría aducir pruebas. La primera: un tratado de fines del siglo xv (de los que están publicados en la Colección *Libros viejos de música*) que dice expresamente: "ese tratado fue autorizado por el rector de la Universidad de Salamanca", y es un tratado de canto llano clásico, de los muchísimos, de los varios que hay; esto para mí tiene un significado. Segunda prueba: en la Universidad de Salamanca no solamente se enseñaba la teórica sino también la práctica. En la segunda mitad del siglo xv hay documentos. Desgraciadamente no se conserva mucha documentación, pero la que se conserva es suficiente. Había, al menos durante varias temporadas, dos profesores de música, o dos encargados de música: estaba el catedrático y luego había una especie de *director chori* (no lo llaman así pero algo parecido); y no se diga nada en la segunda mitad del siglo xvi, cuando, como dijo Dionisio Preciado, ya hay pruebas claras de que la música en la Universidad de Salamanca tenía un aspecto práctico clarísimo. Por la parte teórica, no había más que recordar el tratado de Salinas, el cual, mientras no se demuestre lo contrario, refleja sus enseñanzas en la cátedra de música. Volvería en fin al eterno Ramos de Pareja, el cual comienza su tratado con estas palabras, "música práctica es, según Boecio..." Y luego allá, hacia la segunda mitad del tratado, habla de las discusiones evidentemente teóricas, pero con signo práctico, que tenía con otros de entonces respecto a los semitonos, cantables o incantables que diría Bermudo, y otras novedades teóricas, pero con influencia en la práctica. De modo que yo pienso que estos documentos, los pocos que tenemos, prueban el doble significado y el doble uso de la música en la Universidad de Salamanca.

D. M. RANDEL: Es probable, en cambio, que el tratado de que estamos hablando no esté relacionado con la universidad porque en el prólogo empieza con la dedicatoria "amico domino fratri Johanni ordinis fratrum minorum generali ministro". Además, dice que este tratado lo ha hecho fácil y breve, conforme a vuestras instrucciones y según nuestras capacidades. Así que la intención ha sido hacerlo breve y fácil. Y evidentemente

en un contexto práctico donde se celebraba para uso de esta orden, en vez de ser una cosa destinada a universitarios y demás profesores. Así que, a pesar de haber sido profesor de la universidad, creo que esto no tiene que ver con círculos universitarios.

DIONISIO PRECIADO: Los que eran organistas en la catedral lo eran por derecho propio en la Universidad; por ejemplo, Alonso de Tejada, en el siglo XVI por lo menos. Supongo que sería así por tradición, porque la Universidad dependía de la Catedral, no es como ahora.

L. SIEMENS: Si se constatará lo que ha dicho Dionisio, que esos músicos del siglo XIII y XIV eran tanto músicos de la universidad como de la catedral, la exigencia de un conocimiento de la música práctica creo que estaría más en función de su actuación en la catedral que de su actuación en la Universidad; de modo que habría que mirarlo también bajo esa perspectiva, si se quiere esclarecer el tema que apunta Emilio sobre la música práctica en la Universidad. Si se les exigía que fueran músicos prácticos puede que fuera porque tenían que desarrollar una labor de música práctica en otro sitio que no fuera la Universidad.

E. CASARES: En todo caso, lo que sí me parece una verdad incuestionable es que los tratados que en gran parte de las universidades europeas surgen en torno a la praxis y a la teoría musical, más allá de la discusión que llevamos ahora de si los músicos eran prácticos o no, están relacionados con el campo del pensamiento filosófico y de la interpretación. Es decir, que la teoría musical se presenta como sucesora, como hija de una ciencia que está en el *quadrivium*, que es la música, al margen de que los catedráticos de la universidad de Salamanca fuesen prácticos o no. La verdad que está en el fondo es que la mayor parte de los tratados tienen una fundamentación de ciencia experimental y ciencia filosófica y, por supuesto, en gran parte, ciencia teológica, por lo menos en una línea más retardataria, menos vanguardista de aquella a la que se refería la profesora Gómez.

GÉRARD LE VOT: ¿Existe una relación entre el afán de la corte alfonsina por contar las cosas, medir las cosas en un sentido muy preciso, el movimiento de los planetas en las tablas alfonsíes, y existe una relación entre ese afán y algo relacionado con la música en sentido rítmico, por ejemplo, el contar duraciones en la música?

D. M. RANDEL: Juan Gil Zamora no habla del ritmo en absoluto; por lo tanto, aunque pudiera haber tal relación en la corte alfonsina, creo que no hay una base para investigarlo. En cambio en otros teóricos quizá se pudiera investigar.

ROSARIO ÁLVAREZ: Profesor Randel: ¿cómo se explica el que, al hablar de los instrumentos, Gil de Zamora casi copie literalmente a San Isidoro y apenas cite los instrumentos de su época, apenas hable nada más que de la guitarra, canon, medio-canon y rabel, y no hable de los restantes?

D. M. RANDEL: Cita más que nada lo que ha sacado de San Isidoro. Habla de unos pocos, los menciona. En cambio lo que dice del órgano sí parece ser interesante, si lo enfrentamos con lo que hemos oído anoche en el concierto, por ejemplo, o lo que uno ve representado muchas veces. Él dice explícitamente: el órgano se usa en la iglesia para acompañar la secuencia, etc., y los demás instrumentos se excluyen por tener mala fama a causa de los histriones.

E. CASARES: Si no hay más cuestiones, nos resta solamente dar las gracias al Prof. Randel por su interesante aportación y a todos Vds. por su participación en el coloquio.