

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

CANTIGAS DE SANTA MARÍA Y SISTEMA MUSICAL GRECOLATINO

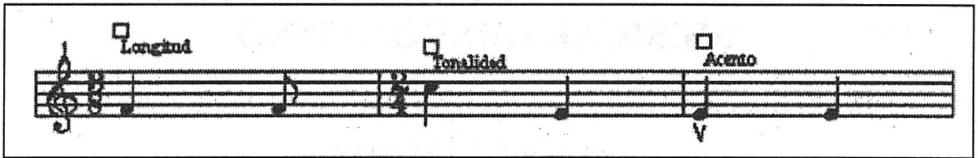
Francisco Nodar Manso
Universidad de La Coruña

El escrutinio de la bibliografía sobre la música y la métrica de las *Cantigas de Santa María* permite advertir que son muy escasos los asideros que consientan investigar con holgura la música y la métrica marianas galaicoportuguesas. Dos son a mi modo de ver las causas del estancamiento de los estudios musicales de las cantigas: a) los preceptos métricos utilizados en el análisis de la poesía galaicoportuguesa son inadecuados, dado que el único criterio analítico empleado para estudiar el verso y su ritmo lo proporciona la disyunción entre la sílaba tónica y la sílaba átona; y b) los estudios musicológicos no se han desarrollado tomando como objeto de la investigación el sistema musical galaicoportugués; por el contrario, se han aplicado a las *Cantigas de Santa María* teorías musicales, medievales (H. Anglés), arabistas (J. Ribera), que en definitiva no han permitido desbrozar la complejidad del sistema musical galaicoportugués; de tal modo que desconocemos los principios que determinan los valores de los neumas y las ligaduras e ignoramos las normas en que se erige la construcción del ritmo. En este estudio se propone que el sistema musical grecolatino proporciona una serie de principios métricos y musicales idóneos para afrontar el análisis de las cantigas marianas galaicoportuguesas; dichos principios analíticos son el pie, el metro y el colon. Pero antes de describir y aplicar a las cantigas las mencionadas guías musicales se pasa a justificar que es inadecuado, desde una óptica musical, oponer la métrica cuantitativa a la métrica acentual.

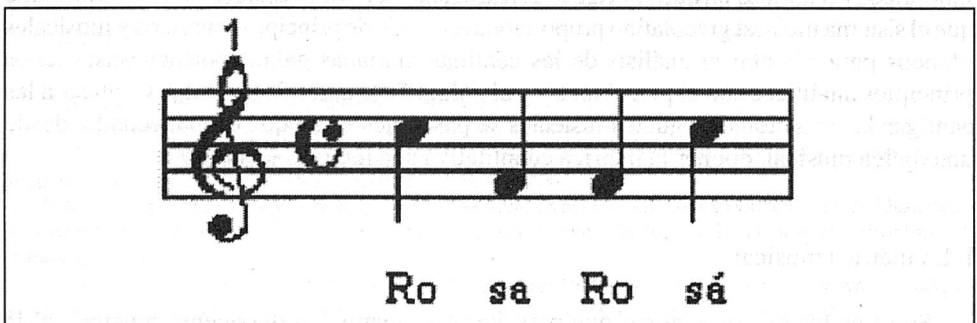
I. La métrica musical

Son tres los rasgos sonoros que permiten la transmisión del acento musical: a) la

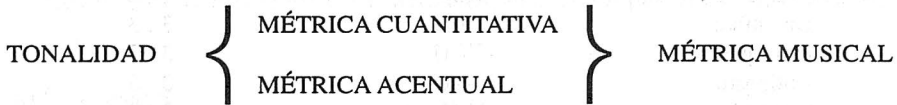
tonalidad, que permite el contraste entre el tono agudo y el grave, de tal modo que la nota musical más aguda es la que posee el acento tónico; b) la longitud temporal de la nota; es decir, la nota más larga adquiere una acentuación más intensa que la nota más breve; y c) el acento tónico, que en música se expresa por medio de los acentos fuerte o tónico y piano o átono: tónico/átono). Los criterios enumerados permiten que se pueda transmitir un determinado ritmo por medio de la longitud, la tonalidad o el acento silábicos; en el siguiente ejemplo, se expresa el ritmo troqueo por medio de la longitud silábica (contraste entre negra y corchea), la tonalidad (oposición entre do-mi y mi-do) y el acento (desigualdad entre fuerte/piano).



De las tres normas de la métrica musical, considera la métrica literaria la existencia de sólo dos forjadores del ritmo: el acento y la cantidad silábica; el acento y la longitud silábica han sido estudiados independientemente y han originado los dos sistemas métricos occidentales: el acentual, característico de las literaturas germánicas, y el cuantitativo, propio de la literatura grecolatina. Tanto la métrica acentual como la cuantitativa excluyen la entonación de sus modelos analíticos, pero como se pasa a desarrollar, la entonación desempeña en el habla un papel análogo al que desempeña la tonalidad en la música. Por ejemplo, como puede apreciarse, la ejecución musical de las series do-fa y fa-do producen, sobre el sustantivo Rosa, dos realidades sonoras en las que la transmutación del canto convierte al sustantivo en Rosa y Rosá. En este caso, ha de observarse que con la doble acentuación se significan dos realidades pragmáticas diferentes: a) se da una desviación pragmática cuando se emplea Rosá (fa-do), palabra que se utiliza para *llamar gritando* a Rosa; b) no se presenta la desviación pragmática cuando se utiliza Rosa (do-fa).



En consecuencia, la tonalidad (las relaciones entre los sonidos agudos y graves) pudiera considerarse la entidad analítica que permite entrelazar la métrica cuantitativa y la métrica acentual con el propósito de forjar un sistema que permita emparentar la métrica musical con la métrica literaria, como se expresa en el siguiente esquema:



Un sistema métrico basado en los criterios anotados es el grecolatino, por lo que en lo que sigue se propone que el concepto clásico de *pie métrico* es mucho más rico que el de compás musical. El estudio del pie permitirá diferenciar el *ritmo* del *metro*, y del *colon*, lo que hará metodológicamente posible aplicar el sistema musical grecolatino a las *Cantigas de Santa María*.

II. Pie métrico y compás musical

Los teóricos clásicos clasifican los grupos silábicos en dos categorías. Una abarca los grupos que contienen dos, tres o cuatro sílabas y la otra comprende los grupos que abrazan cinco o seis sílabas. Las combinaciones entre la sílaba larga y la breve del primer grupo silábico originaba los pies musicales, que son los que aquí se estudiarán; mientras que las combinaciones de la sílaba larga y de la breve en los conjuntos silábicos de cinco y seis sílabas engendraba pies aptos únicamente para la declamación retórica.

El pie se divide en dos fracciones; cada porción del pie ha de tener como mínimo una sílaba, y a su vez cada parte del pie se corresponde respectivamente con el arsis o elevación de la mano y la tesis o bajada de la mano. Antaño, como en la actualidad, la medida correcta del pie musical exigía invertir igual tiempo en el arsis que en la tesis; a ambos movimientos se les denomina *mensio*, término que se corresponde con el de compás musical actual. En este estudio la división del pie se señala con el signo: /; y sus límites, con: ||.

El pie es, por lo tanto, la unión proporcional de sonidos largos y breves distribuidos en el arsis y la tesis. La unidad de medida temporal del pie la proporcionaba la sílaba breve, que valía un tiempo. De lo dicho se desprende: a) que el número de tiempos posibles de los pies musicales va de dos tiempos (pirriquo: |v/v|) a ocho tiempos (dispondeo: |-/--|), y b) que el número de pies posibles los determina la proporción musical que origina el contraste de los tiempos del arsis y de la tesis, criterio que permite clasificar musicalmente los grupos silábicos en las siguientes proporciones musicales:

a) Cuando el arsis y la tesis presentan la misma duración temporal se obtienen los siguientes pies:

NOMBRE DEL PIE ARSIS/TESIS PROPORCIÓN TEMPORAL

Pirriquio:	U/U	1 : 1
Espondeo:	-/-	2 : 2
Dáctilo:	-/UU	2 : 2
Anapesto:	UU/-	2 : 2
Diyambo:	U-/U-	3 : 3
Ditroqueo:	-U/-U	3 : 3
Antipasto:	U-/U	3 : 3
Coriambo:	-U/U-	3 : 3
Dispondeo:	--/--	4 : 4
Proceleusmático:	UU/UU	2 : 2

b) Si la proporción entre el arsis y la tesis es doble se obtienen los siguientes pies:

NOMBRE DEL PIE ARSIS/TESIS PROPORCIÓN TEMPORAL

Tríbaco:	U/UU	1 : 2
Yambo:	U/-	1 : 2
Troqueo:	-/U	2 : 1
Jónico menor:	UU/--	2 : 4
Moloso:	-/--	2 : 4
Jónico mayor:	--/UU	4 : 2

c) Cuando la proporción musical entre el arsis y la tesis es de un medio se obtienen los pies sescuplos:

NOMBRE DEL PIE ARSIS/TESIS PROPORCIÓN TEMPORAL

Anfímacro:	-/U-	2 : 2+1/2
Baqueo:	U/-	2+1 : 2
Antibaqueo:	-/U	2 : 2+1/2
Peón primero:	-/UUU	2 : 2+1/2
Peón segundo:	U-/UU	2+1 : 2/2
Peón tercero:	UU/-U	2 : 2+1/2
Peón cuarto:	UUU/-	2+1 : 2

d) Si la proporción musical es de un tercio se obtienen los pies epítritos:

NOMBRE DEL PIE ARSIS/TESIS PROPORCIÓN TEMPORAL

Epítrito primero:	U/--	3 : 3+1/3
Epítrito segundo:	-U/--	3 : 3+1/3
Epítrito tercero:	--/U-	3+1/3 : 3
Epítrito cuarto:	--/U	3+1/3 : 3

e) Solamente hay un pie, anfíbraco: U/-U, en el que la parte mayor supera tres veces a la menor. La interposición de la larga entre las dos breves crea un efecto sonoro equivalente al que produce la síncope.

La grandeza del sistema musical grecolatino, si lo comparamos con la teoría musical moderna, recae precisamente en que establece relaciones temporales matemáticamente estéticas entre el número de sonidos presentes en el arsis y la tesis. Es precisamente este rasgo el que permite se afirme que la teoría del pie es mucho más rica que la del compás musical. Seguidamente se ofrece la transcripción de los pies al compás moderno.

a) Pies binarios

Compás: 2/8	
Pirriquio:	IVVI
Compás: 2/4	
Espondeo:	I-I
Dáctilo:	I-VVI
Anapesto:	IVV-I
Proceleusmático:	IVVVVI
Compás: 4/4	
Dispondeo:	I----I

b) Pies ternarios

Compás: 3/8	
Yambo:	IV-I
Coreo (troqueo):	I-VI
Tríbaco:	IVVVI
Compás: 6/8	
Diyambo:	IV-V-I
Dicoreo (ditroqueo):	I-V-VI
Antipasto:	IV--VI
Compás: 3/4	
Moloso:	I--I
Jónico menor:	IVV--I
Coriambo:	I-VV-I
Jónico mayor:	I--VVV

c) Pies compuestos

Compás: 3/8 y 2/8	
Baqueo:	IV--I
Peón 2º:	IV-VVI
Peón 4º:	IVVV-I
Compás: 2/8 y 3/8	
Amfímacro:	I-V-I
Antibaqueo:	I--VI
Peón 1º:	I-VVV
Peón 3º:	IVV-VI

Compás: 3/8 y 2/4

Epítreto 1º: |V---|

Epítreto 2º: |-V--|

Compás: 2/4 3/8

Epítreto 3º: |--V-|

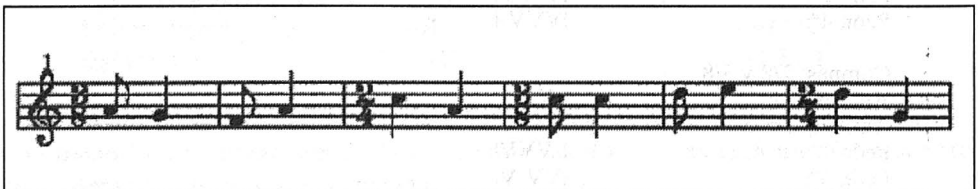
Epítreto 4º: |---V|

III. Ritmo y metro

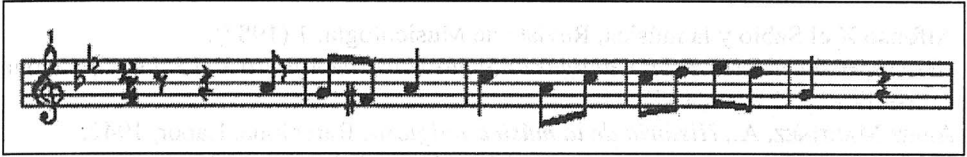
El ritmo lo produce: a) la combinación continuada y sin fin de pies idénticos (l-vl ... l-vl...); y b) la combinación sin límite de pies que comparten una misma proporción musical e idéntica percusión. El hecho de que dos o más pies compartan una misma proporción musical no implica que su fusión no pueda atentar contra su percusión. Por ejemplo, el yambo y el troqueo son pies ternarios, y por lo tanto participan de una proporción musical idéntica; no obstante, la percusión o ictus del yambo no coincide con la del troqueo, y en consecuencia, la unión de ambos pies no produce un ritmo musicalmente puro.

El metro es un ritmo con un principio y un fin específicos; y está limitado por la presencia de un silencio inicial y un silencio final. El metro puede abarcar de dos a ocho pies. Es imposible que en un estudio como este desarrolle los ritmos y metros producidos por la combinación de pies. Pese a ello, de lo hasta aquí dicho permite adelantar la hipótesis de que la música de las *Cantigas de Santa María* ha de considerarse construida por medio del encadenamiento de metros; muchos de los metros presentes en dicho corpus mariano están documentados en la canción grecolatina. Dado que la música de las cantigas galaicoportuguesas se ha analizado siguiendo criterios distintos a los aquí defendidos, en lo que sigue me limitaré a ilustrar la postura aquí defendida contrastando mis transcripciones musicales con las de J. Ribera.

Una prueba de que la construcción del ritmo mariano se apoyaba en los metros grecolatinos lo ofrece la Cantiga 135 (J. Ribera), de la que ofrezco el primer verso. Las notas presentan la proporción 1 : 1/2, y puede transcribirse del modo siguiente: lv-lv-l-lv-lv-l-l; en el verso se encadenan el yambo y el espondeo, y por lo tanto en su medida musical se enzarzan también el metro ternario (yambo) y el binario (anapesto). En consecuencia con lo dicho, su transcripción musical es:



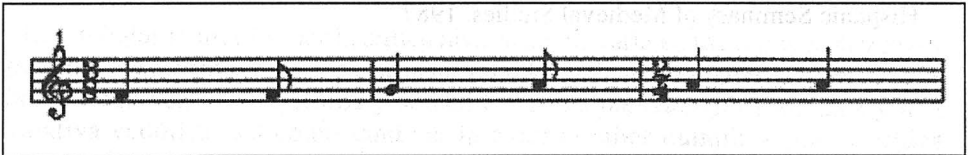
La lectura de J. Ribera es incorrecta:



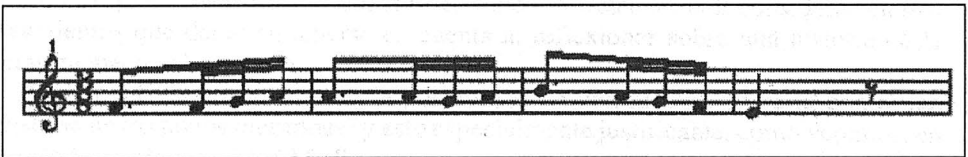
Sin salir de la combinación de los metros compuestos, binarios y ternarios, se pasa a ilustrar la presencia en las *Cantigas de Santa María* del *colon* griego denominado itifálico, y cuya estructura consiste en el encadenamiento de dos troqueo y un espondeo: l-vl-vl--l, tal y como se transcribe en la Cantiga 75 (J. Ribera):



La transcripción musical es:



La lectura de J. Ribera es académicamente inadmisibile:



El *colon* es una serie métrica que no excede las doce sílabas y en la que es posible reconocer un esquema métrico recurrente. En el caso anotado, la serie métrica recurrente la proporciona: l-vl-vl--l

De lo hasta aquí dicho se deduce que posiblemente los conceptos de pie, metro y *colon* encierren la clave que permita descifrar el hermético mundo musical de las cantigas galaicoportuguesas. El hecho de que no exista una metodología que permita la lectura paleográfica de la música de las cantigas tal vez se deba a que ésta se ha sometido sistemáticamente a la faja del compás musical, a la confrontación entre la métrica acentual y a la métrica cuantitativa y al olvido del pie, del metro y del *colon*.

BIBLIOGRAFÍA

Alfonso X el Sabio y la música, *Revista de Musicología*, 1 (1987).

ANGLÉS, H., *La música de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Biblioteca Central, 1958.

ARAIZ MARTÍNEZ, A., *Historia de la música religiosa*, Barcelona, Labor, 1942.

CALDWELL, J., *La música medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

FOWLER, R., «Comparative Metrics and Comparative Literature», *Comparative Literature*, XXIX/4 (1977), pp. 289-299.

FOWLER, R. T., «A New Theory of Greek Metre», *Echos du Monde Classique/Classical Views*, XXXV/10 (1991), pp. 1-20.

GIRAUD, P., *La versification*, Paris, P.U.F., 1970.

HOGG, R. y C. B. McCULLY, *Metrical Phonology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, B.A.C., 1982.

MARTÍNEZ, R., y C. RUÍZ, «Matemáticas y luz en el medievo», *Heterodoxia y Ortodoxia medieval*, México, Universidad de México, 1992, pp. 165-175.

RIBERA, J., *Cantigas de Santa María*, Madrid, Caja Madrid-R.A.E., 1991, vol. 3.

STEVENS, J., *Words and Music in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Studies on the «Cantigas de Santa María»: Art, Music, and Poetry, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.