

bría que contemplar en el contexto concreto de la cruzada promulgada por Pío II en 1458 y en la forma en que ésta fue recibida en Castilla; o a lo inteligentemente que renuncia a tratar el supuesto carácter converso de Juan de Mena, tema en el que el medievalismo al uso habría perdido un buen número de páginas. Sabe a poco la comparación, apenas esbozada, entre el *De vita felici* y el *Speculum vitæ humanæ* de Rodrigo Sánchez de Arévalo (1467-1468; traducido al castellano en 1491), y en ese mismo sentido se echan en falta algunas alusiones más a la figura de Alonso Ortiz, aunque hay que reconocer que incluir en la discusión a un personaje como este, de difícilísimo encasillamiento, la habría lastrado inútilmente y nos habría desviado mucho del motivo central: Juan de Lucena. Son puntos, todos, que el autor demuestra conocer muy bien, pero que se limita a esbozar aquí y allá, dejando en manos del lector hacer una última relación.

Desde todos esos puntos de vista, los que plantea claramente y los que solo apunta, el trabajo de Cappelli se revela como una lectura imprescindible no solo para los estudiosos de Juan de Lucena, sino para todos los interesados en la historia de la literatura y la cultura castellana del siglo XV. Es una apuesta clara, valiente y renovadora sobre una generación de humanistas (o, si todavía se quiere, prehumanistas) que tradicionalmente había quedado arrinconada entre los frustrados esfuerzos de Santillana y Mena y la figura descollante y arrebatadora de Nebrija; la generación de los primeros estudiosos castellanos formados culturalmente y de manera decidida en la Italia humanista; la generación de Juan de Lucena, Alfonso de Palencia, Rodrigo Sánchez de Arévalo, Pedro González de Mendoza..., que ahora aparece ante nuestros ojos con unas características bien definidas.

Rafael Ramos  
*Universidad de Gerona*

Maricarme Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2001.

Al principio fue el tortosino Felip Pedrell (1841-1922), fundador de la ciencia musicológica en la Península Ibérica, quien exhumó el gran patrimonio hispánico del Renacimiento y de la música popular. Después siguió el tarraconense Mn.Higini Anglès

(1888-1970), dedicado fundamentalmente a la música medieval ibérica, un legado recogido, actualizado y proyectado al siglo XXI por la barcelonesa Maricarme Gómez Muntané, catedrática de la UAB, que se ha erigido, de forma incontestable, en la mejor conocedora de la música medieval hispana. Tres siglos, pues, en que la musicología catalana se ha situado a la vanguardia europea: por lo tanto no es ninguna hipérbole decir que *La música medieval en España* es, hoy por hoy, la más rigurosa, completa y precisa aproximación al patrimonio melódico español de la Edad Media.

El libro consta de siete sustanciosos capítulos que abrazan todo el acervo musical conocido, empezando por la ritualidad propia de la religión imperante en todo el Medioevo: la liturgia cristiana, que en la Península Ibérica tuvo una de sus tipologías más singulares, el rito hispano-visigodo, originado a fines del siglo IV, mantenido tras la ocupación musulmana, y por ello también llamado “mozárabe”, y oficialmente en curso, en la Corona de Castilla, hasta 1080, cuando fue sustituido por el rito romano, aunque subsistiera puntualmente en Toledo hasta la edad moderna. Los manuscritos más antiguos que conservan los oficios cantados con notación neumática datan de los siglos IX al XI y “su transcripción resulta imposible”. De hecho, de las más de cinco mil melodías conservadas del viejo rito hispano, sólo unas 21 son recuperables gracias a que son palimpsestos, es decir, que la notación original fue raspada y sustituida por notación aquitana, la cual permite indicar la altura de los sonidos. Melodías con que se entonaban el Oficio de las horas canónicas, particularmente vísperas y maitines, y los cantos de la Misa, tanto los ordinarios como los propios.

En la Marca Hispánica, futura Cataluña, vinculada al imperio carolingio, la liturgia franco-romana se introdujo ya en el siglo IX, por lo que no es extraño que la avanzadilla musical ibérica se situara durante el Medioevo en el ámbito catalán. Esta renovación estética se cifró especialmente en la creación de tropos, en que tuvieron un papel relevante las catedrales de Vic y Girona y el monasterio de Ripoll, el centro de saber más activo de la época. Es precisamente a partir de tales embellecimientos del canto eclesiástico que surge el llamado drama litúrgico, la primera forma teatral del Medioevo cristiano. Me cabe el honor de haber acercado a Maricarme Gómez Muntané al área del teatro y haberla embarcado en diversas investigaciones conjuntas y en un proficuo diálogo, primero a través del *Misteri d'Elx*, del que hicimos la primera edición crítica del texto y de la música (1986) y con el que hemos venido colaborando estrechamente hasta hoy mismo; después con la edición y montaje de algunos dramas litúrgicos que pusimos en escena bajo la batuta del añorado maestro Enric Gispert. Por ejem-

plo, la primera pieza dramática creada en nuestro país, la *Visitatio Sepulchri* o drama de la Resurrección de Cristo que se representaba en la catedral románica de Vic y que constituye una primicia europea al incorporar la escena de la venta del bálsamo que adquieren las Marías para perfumar el cuerpo del Crucificado y que supone la irrupción en el templo de la figura profana del mercader, personaje que fecundaría la teatralidad sagrada de elementos embrionarios de comicidad que acabarían dando a luz a la farsa. En la configuración de la secuencia entra en juego una de las actividades primordiales del país: el comercio, motor de la economía y la expansión catalana medieval. No es raro, pues, que el mercader de ungüentos como personaje dramático sea una creación catalano-provenzal (en un área geográfica que entonces constituía una unidad sociocultural, ahora dividida y maltratada por estados-ombbligo, de esos que sólo se miran y nutren el centro). Lo cierto es que la escena de la compra de los ungüentos aparece por vez primera tanto en el drama de las Tres Marías de Vic como en diversos dinteles y capiteles esculpidos de Provenza, Lenguadoc y Cataluña, todo ello en el siglo XII. Desde el territorio catalán, el drama litúrgico se difundió al resto de la Península, como lo demuestra la copia de la pieza de Vic en la catedral de Santiago de Compostela. Además, Vic presenta otra primicia europea: la escena del diálogo entre María Magdalena y el Cristo disfrazado de Hortelano en otro drama litúrgico que incluye también la escena del *Peregrinus*.

El fuerte arraigo de esta dramática litúrgica en la antigua Corona de Aragón permitió que una versión polifónica debida a San Francisco de Borja (1510-72) perviviera en Gandía hasta fines del siglo XIX, pieza que, conservada en una copia de Felip Pedrell, ha sido recientemente restaurada en los oficios litúrgicos del Viernes y Sábado Santo de aquella villa valenciana.

También la Catedral de Palma de Mallorca tuvo en su haber algunas primicias dramáticas de relieve. Por ejemplo, la representación del *Victimae Paschali laudes* íntegramente en catalán, cosa doblemente insólita en Europa en la época que lo recoge la *Consuetudine* del siglo XIV: por el uso del romance y por su realización el Martes de Pascua en la misa mayor.

La liturgia de la Natividad ocasionó asimismo piezas dialogadas realizadas bajo el modelo de la *Visitatio Sepulchri*, cuyas muestras en España son todas de la Corona de Aragón: la más antigua de Huesca (s. XII), el resto de Vic (s. XIII), Santa Maria de l'Estany (XIV) y La Seu d'Urgell (XV). Mallorca ha conservado por tradición el acto dramático del anuncio de la venida del Mesías vaticinado por la Sibila, cuyo canto todavía resuena en las bóvedas de los templos isleños, siendo la melodía más antigua que sigue inter-

pretándose en Europa. En este apartado Maricarme Gómez resume uno de sus más recientes y sólidas contribuciones a la investigación musicológica: *El Canto de la Sibila*, dos volúmenes dedicados a la fortuna de la pieza en Cataluña-Baleares y en Castilla-León (Madrid 1996-97). Las primeras versiones del canto en romance son en catalán y en occitano (s. XV), mientras que en castellano aparecen un siglo más tarde. Otro elemento original son las “epístolas parafraseadas” cantadas en catalán y dedicadas a San Esteban o a San Juan Bautista.

Uno de los ciclos más fértiles en el campo dramático fue el dedicado a la Asunción de la Virgen, puesto que, como ya analizaba en mi *Teatre religiós medieval als Països Catalans* (1984), además del único drama litúrgico europeo en latín dedicado al tema (Santa Maria de l’Estany, s. XIV), se conservan hasta tres piezas en lengua catalana: la de Tarragona (c.1388), la de la Catedral de Valencia (c. 1420) y la de la parroquial de Elche (c. 1480) –amén de noticias sobre otras representadas en la catedral de Lleida y en la parroquial de Castellón (fines del s. XV-XVI). Como era habitual en la época, son piezas cantadas en general al son de himnos litúrgicos, pero también de alguna que otra canción profana, bien de tipo popular o bien trovadorescas, como en el caso de Valencia que incluye melodías de Bernat de Ventadorn, Peire Rogier o Bernart de Palaol. El *misteri* de Valencia era el primero en incorporar audaces tramos aéreas para descender a los personajes celestes, todavía en imágenes, desde lo alto del cimborio, aspecto que recogería el célebre *Misteri d’Elx*, ya con actores de carne y hueso, en cuya parte más antigua se reconocen “contrafacta” del himnario litúrgico, mientras que casi toda la polifonía es obra de las remodelaciones sufridas a lo largo del s. XVI. Lo extraordinario de Elche es su condición de *unicum*, puesto que es el único ejemplo en el mundo de pervivencia de un drama tardomedieval en el interior de un templo hasta nuestros días, sin interrupción alguna.

No olvida Maricarme Gómez dedicar unas páginas a la Procepción del Corpus, dada la esencia dramática de la misma, puesto que a lo largo de las calles por donde circulaba, exhibía personajes y decorados montados sobre carros que incluían acción teatral cantada; y otras a las festividades espectaculares realizadas alrededor de las coronaciones y entradas principescas de los monarcas hispánicos, especialmente brillantes en la Corona de Aragón, como demuestro en el libro *La monarquía en escena. Teatró, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos* (Madrid, 2003). Por cierto, debo señalar, porque es confusión que la autora ha debido tomar de solventes historiadores españoles, el uso como sinónimos de “anti-

guo reino de Aragón”, “reino de Aragón” y “Corona de Aragón”, nomenclaturas que de hecho responden a tres realidades distintas: la primera se refiere al reino fundado por Ramiro I de existencia independiente hasta que se hiciera monje Ramiro II; la segunda corresponde a uno de los estados que, junto con el principado de Cataluña y los reinos de Valencia y de Mallorca, constituían la confederación catalano-aragonesa. Por lo tanto, sólo el tercer nombre, Corona de Aragón, es adecuado para designar al estado confederal fundado en el siglo XII con el matrimonio de Ramon Berenguer IV, conde de Barcelona, y Petronila, hija y heredera de Ramiro II, y suprimido por el decreto borbónico de 1716 tras la ocupación militar del territorio.

El tercer capítulo está dedicado a las primeras polifonías, a empezar por el magnífico *Codex Calixtinus* (s. XII), que cuenta con un suplemento musical polifónico de gran interés quizás elaborado en el monasterio borgoñón de Vezelay; a continuar por el célebre *Códice de Las Huelgas* (c.1300), perteneciente a este Real monasterio, fundado en 1187 y todavía en activo, algunas de cuyas piezas se han relacionado con el Arcipreste de Hita. En Cataluña, el monasterio de Ripoll jugó un papel decisivo en la difusión de la polifonía y en él se copiaron los primeros tratados musicales en que se especula sobre el tema. El *scriptorium* de la Catedral de Tortosa, estrechamente relacionado con los agustinos de San Rufo de Aviñón, produjo notables piezas polifónicas a mediados del s. XIII, mientras que de c. 1300 es el códice procedente de la cartuja de Scala Dei (Tarragona), hoy en el Orfeó Català. Cierra el capítulo la reseña de los primeros escritos de teoría musical, de Gundissalinus a Ramon Llull.

En el capítulo cuarto Maricarme Gómez nos ilustra sobre la monodía profana: ya fueren cantos en latín dedicados a la muerte de alguien (*planctus*), cuyo ejemplo peninsular más antiguo se compuso a la memoria del conde de Barcelona Ramon Borrell II (1018), *planhs* que en el siglo XIII ya serían en romance (galaico-portugués en Castilla y occitano en Aragón); ya fueren cantos epitalámicos o nupciales, como el dedicado a Leodegundia, hija del rei astur Ordoño I, fechado en el s. X y procedente de San Millán de la Cogolla; o bien piezas profanas como los *Carmina amatoria* escritos en el monasterio de Ripoll, en la línea de los procaces *Carmina burana*.

Las primeras muestras de una lírica en lengua vulgar hay que rastrearlas en las ‘jarchas’ mozárabes de los siglos XI y XII, breves insertos en idioma neolatino dentro de composiciones amorosas árabes del Al-Andalus, donde el sujeto poético femenino se lamenta de la ausencia del amado. Y ello medio siglo antes de la aparición del

movimiento trovadoresco, considerado la primera manifestación lírica en romance de la Edad Media europea. Como sea que en diversas jarchas se reconoce el idioma occitano o galaico-portugués, más que el mal llamado “mozárabe” (el derivado del latín que hablaban los hipanorromanos que permanecieron en territorio musulmán), se piensa que los poetas andalusies (que, por otra parte, cantaban mayormente el amor homofílico) hubieran tomado las “jarchas” de los estribillos que cantaran sus esclavas procedentes del norte de Hispania y de la Septimania.

La señal de partida de la lírica trovadoresca la da el noveno duque de Aquitania Guilhem de Peitieu (1071-1126) que escribió sobre el tema estrella de los trovadores: la *fin'amor*, y en lengua de oc. Los géneros trovadorescos van desde la *cansó* (amor cortés) al *sirventés* (sátira moral o política), pasando por la *tensó* (debate), el *alba* (despedida de los amantes), la *pastorela*, la *cansó de crosada* o el mencionado *planh*. De las 2700 composiciones conservadas y escritas por unos 470 trovadores, no llegan a 300 las que han preservado la música. Como sea que Provenza entre 1082 y 1245 estaba bajo la autoridad de los condes de Barcelona, el movimiento trovadoresco es asumido como propio en nuestro país, y mientras Marcabré celebraba la conquista de Lleida por Ramon Berenguer IV (1149), el primer rey de la Corona de Aragón, Alfonso el Trovador, fue él mismo poeta y mecenas de trovadores, al fin y al cabo súbditos suyos. Tampoco nos ha de extrañar, pues, que la primera preceptiva trovadoresca sea del catalán Ramon Vidal de Besalú, y que Pere el Catòlic acudiera al llamado de Raimon de Miravall para defender Provenza de la invasión francesa saldada con la muerte del rey, el exterminio cátaro y el exilio de tantos trovadores a la corte aragonesa. Sin embargo, de los múltiples trovadores catalanes sólo se conservan con música piezas de Berenguer de Palol y de Ponç d'Ortafà, ambos del Rosellón, condado catalán hasta que fue mutilado y anexionado a Francia en 1659 (Tratado de los Pirineos).

Se ha vinculado el florecimiento de la lírica galaico-portuguesa a la afluencia de peregrinos francos (que por ese nombre se conocían a occitanos, catalanes y franceses) a Santiago de Compostela. Su repertorio se agrupa en cuatro géneros: cantigas de amigo, cantigas de amor, cantigas de escarnio y cantigas de maldecir. Las más célebres pertenecen al primer tipo: son las siete canciones paralelísticas que exigían la intervención de dos intérpretes y que se atribuyen a Martin Codax (s. XIII). Claro que la obra maestra de la poesía y la música galaico-portuguesa son las celeberrimas *Cantigas de Santa Maria* que mandó reunir Alfonso X el Sabio, el primero que dota de profesor de música (polifónica) una universidad europea: la de Salamanca (1254). Maricarme Gómez traza las

fuentes musicales y analiza la notación y la estructura poético-musical de las más de 400 piezas que, al parecer, tuvieron en Airas Nunes al trovador de más directa participación.

Por lo que atañe a la abigarrada actividad de los juglares, Maricarme Gómez no sólo pone sobre la mesa la documentación conservada y las múltiples interrelaciones entre los distintos reinos peninsulares, sino que apela al documento iconográfico como fuente primordial para el conocimiento de la diversidad de instrumentos musicales que eran capaces de tocar. Y ello especialmente a partir de las miniaturas que acompañan los códices de las *Cantigas*, y de los relieves escultóricos del célebre Pórtico de la Gloria de Santiago o de la no menos célebre portada de Ripoll, y establece un muy sugerente listado organológico a partir de la extensa relación que aparece en el *Libro de Buen Amor*.

Gómez Muntané aborda en el capítulo quinto la renovación musical del *Ars Nova* al *Ars Subtilior* que llega a la Península desde la Corona de Aragón gracias a su proximidad con la corte papal instalada en Aviñón. Además nos informa de los numerosos músicos extranjeros que fueron contratados en las cortes españolas y que llevaban con ellos partituras con composiciones de nuevo estilo, mientras los locales viajaban a los centros europeos para aprender nuevos repertorios. La autora resume y pone al día su fundamental estudio sobre *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432* (dos volúmenes publicados en 1979), y nos da cumplida información de los virtuosos de instrumentos, chantres exquisitos y compositores de relieve que obsequiaron los oídos regios de aquella floreciente corte. De todo ello quedan obras maestras del *Ars Nova* como la Misa de Barcelona o el *Llibre Vermell* de Montserrat con un repertorio de danzas piadosas de gran interés puesto que confirma la práctica de bailar en el templo, por lo común danzas circulares, con un repertorio que incluía piezas en romance (occitano y catalán) o latinas como la primera danza de tema macabro conocida en Europa, seguramente de origen franciscano, como demuestra su vigencia casi un siglo más tarde en el convento de Sant Francesc de Morella, adaptada a un texto en catalán.

El sexto capítulo lo dedica al siglo XV, una época en que el más plétórico arte medieval se va tiñendo del nuevo espíritu renacentista. Una encrucijada que encuentra su campo de cultivo en Nápoles donde Alfonso el Magnánimo establece la corte más refinada de la Europa mediterránea y cuya capilla era la más activa de los reinos ibéricos. En ella trabajan compositores de relieve como Pere Oriola y Joan Cornago que musicó poemas de Pere Torroelles y el Marqués de Santillana. Los géneros más cultivados fueron la can-

ción y el romance, mientras que se difundía la “baxa dança” en toda la Península, una danza muy del gusto de la nobleza frente a la menos refinada danza “alta”, en francés “haute”, palabra cuya pronunciación hispana debió dar lugar a la popular “jota” que por supuesto se caracteriza por lo elevado de sus saltos.

El minucioso y brillante repaso que Maricarme Gómez hace de la música medieval ibérica se completa con un capítulo final dedicado a lo poco que se sabe de la música andalusí que sonó durante ocho siglos en la península y que tuvo profunda influencia en la música medieval hispana, aunque se conserve tan poco, como un tratado sobre la ciencia musical de Abu'l-Salt de Dènia (1068-1134). Todo lo que hoy se conoce procede de la reelaboración norteafricana que ha llegado hasta nuestros días, y se compone fundamentalmente de “nubas”, que entre sus partes incluían “muwashahas” en árabe clásico trufadas de “jarchas” en romance latino, y que finalizaban con un “zajal”, versión “folk” de la “muwashaha”. Reseña también los instrumentos propios de la cultura islámica, muchos de ellos adaptados luego a la música occidental: el laúd, la guitarra, el rabel, la rota o la mandurria, así como el anafil y el adufe o pandereta.

Al jugoso contenido de la obra hay que añadir su ágil y amena exposición, reflejo de una entusiástica y prolongada práctica docente, amén de una cuidada publicación a cargo de una editorial alemana que recientemente ha trasladado su sede de Kassel para afincarse en Barcelona: Ediciones Reichenberger, que tiene diversas colecciones abiertas, siendo el presente el número 6 de la colección *DeMusica*, un volumen imprescindible que hará las delicias tanto del estudioso como del curioso.

Francesc Massip  
*Universitat Rovira i Virgili*

Francisco Javier Grande Quejigo, *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2001.

Hoy por hoy, desterradas ya las interpretaciones más ingenuas y reduccionistas, nadie podrá discutir que el universo literario de Gonzalo de Berceo es de una riqueza y sofisticación inagotables, por lo que todo estudio que se detenga en su magistral forma de