

co virelai polifónico compuesto a dos voces, en occitano, y con carácter bitextual, *Inperayritz/Verges ses par* (Bibl. del monasterio de Monserat. Códice Ms1). Junto al también virelai *Mariam matrem*, fueron copiados por una mano distinta a la que copió el resto del manuscrito, como evidencia el trazo estilizado de su escritura musical, típica del *ars nova*. Su bitextualidad le otorga un carácter especial, ya que cada voz canta un texto diferente al mismo tiempo, alabando a la virgen María y alzándola como “emperatriz de ciudad alegre”. El hecho de que no haya alusión a la virgen de Monserrat reafirma más la teoría de que esta pieza pudiera ser añadida al manuscrito, y que formara parte de alguna de las antologías del *ars nova*. Es la única pieza del *Libre Vermell* que se conoce por otro manuscrito, un folio encolado sobre una tabla forrada, que pudo ser portada de algún otro códice (Archivo histórico Archidocesano de Tarragona. Ms. Frag. Sin sign. – lámina II).

Las *Cantigas de Santa María* constituyen el corpus mariano más extenso de la Europa medieval. Se trata de cuatrocientas veintisiete piezas en honor a la Virgen que bien podrían agruparse en diferentes grupos en función de su temática. La mayor parte de ellas son llamadas cantigas de *miragre* y tienen un valor narrativo basado en cada historia contada y cantada, que culmina con un milagro atribuido a la Virgen María. El segundo grupo lo componen las cantigas de *loor* o *alabanza*, que carecen de contenido narrativo, buscando en todo momento el ensalzamiento de la figura de la más alta señora, son estas las cantigas colocadas en cada una de las decenas que albergan los diferentes manuscritos en los que se encuentra este repertorio. Un tercer bloque se podría establecer a partir de la cantiga nº400, compuesto por *Cantigas de Festas de Sta. María* y *Nostro Señor* y los *Sete pesares de la Virgen*, y una *maia*. **Alfonso X** (1221-1284), ideólogo y compilador de esta colección, eligió la lengua galaico-portuguesa para ella y en un principio se embarcó en la dura empresa de hacer cien cantigas, aunque quizás debido a su tendencia a los grandes proyectos decidió doblar el número hasta las doscientas, para finalmente llevarlo hasta más de cuatrocientas. Así ob-

servamos cómo “fez cen cantares e sões” en la primera redacción, pasa a “fezo cantares e sões” una vez acabada la monumental obra. Si bien se atribuye al monarca la composición de un buen número de piezas, quizás las cantigas de loor o alabanza, además de aquellas que guardan relación con su vida (infancia, familia, reinado, batallas, enfermedades...), en este proyecto debieron participar bastantes colaboradores de su corte poética, siendo una de las referencias más fiables Arias Nunes, poeta y trovador gallego cuyo nombre aparece escrito en la cantiga 223 del códice E.

Se podrán escuchar en este recital una cantiga de loor o alabanza, *Santa María strela do día* (Bibl. del monasterio de El Escorial. Códice j.b.2), y otra de *miragre*, *Poder a Santa María* (Bibl. del monasterio de El Escorial. Códice j.b.2. CSM 185), en la que la Virgen tuvo a bien defender un castillo en Huelma (Jaén), ante el ataque del ejército del rey de Granada, colocando los soldados sobre las almenas, una pequeña imagen de ella que se custodiaba en la cripta de la iglesia del castillo.

El Pergamino Vindel constituye, junto con las siete cantigas de amor de Don Denís, halladas en el Pergamino Sharrer, las únicas muestras que se han encontrado hasta la fecha de la canción profana galaico-portuguesa. Lo descubrió casualmente el librero Pedro Vindel (de ahí su denominación) en su local de Madrid, en 1914, en el interior de un ejemplar del libro *De officiis* de Cicerón, del siglo XIV. Su música está escrita en notación cuadrada, muy similar a la de las *Cantigas de Santa María*, y su descubrimiento refuerza la teoría de que estos folios sueltos, con el texto y la música de las poesías trovadorescas, eran entregados por los trovadores a los juglares, para su interpretación. Las cantigas de amigo de **Martín Códax** se ubican en el mar de Vigo, donde la voz de mujer llama al amado. Como muestra de este manuscrito, se interpretará la nº7 de estas piezas, *Ai ondas* (Martin Códax. Pergamino Vindel MS M979).

© José Luis Pastor



+ información: [www.femas.es](http://www.femas.es)

Sevilla.  
Muy famosa.  
Muy desconocida.



ES UN PROYECTO DE



CON LA COLABORACIÓN DE



# AXABEBA

*Alfonso X y la España multicultural*

Sábado 9 de abril de 2022

Iglesia de San Luis de los Franceses. 12.00 horas



# 39 FeMÁS

## Alfonso X y la España multicultural

**Anónimo [Livre Vermell; siglo XIV]**

Inperayritz/Verges ses par

**Anónimo [Tradicional sefardí]**

Los bilbilicos

**Anónimo [Tradicional andalusí]**

Lamma Bada

**Alfonso X (1221-1284)**

Santa María strela do día [CSM 100]

**Anónimo [Chansonier du roi; siglo XIII]**

Estampie Royal VIII

**Anónimo [Tradicional sefardí]**

Avrix mi galanica

Nani, nani

**Axabeba**

Ángeles Núñez, *canto solista y percusiones históricas*

Ignacio Gil, *axabeba, flauta doble, gaita, oboe de cápsula y flautas de pico*

José Luis Pastor, *laúd medieval castellano, cítola y vihuela de rueda*

**Director: José Luis Pastor**

**Alfonso X**

Poder a Santa María [CSM 185]

**Anónimo [Chansonier du roi]**

Estampie Royal V

**Anónimo [Tradicional de Marruecos]**

Nuba Al- Istilahl

**Martín Códax (Siglos XIII-XIV)**

Ai ondas

**Anónimo [Tradicional sefardí]**

El rey que mucho madrua

## NOTAS

Cristianos, moros y judíos conforman el tejido multicultural de la España medieval. Un tópico que, no exento de realidad, suele eludir con bastante frecuencia las influencias que nos llegaron desde países o culturas que bien por su cercanía, o por sus rutas comerciales, llevaron a cabo una fuerte influencia en las manifestaciones artísticas que este crisol de culturas entretejió por toda la península Ibérica. En el ámbito poético-musical, sería injusto obviar la tremenda influencia que el ámbito trovadoresco del sur de Francia ejerció en nuestra vasta producción de música y textos marianos medievales, auspiciado por el estallido del ducado de Aquitania en el siglo XIII, siendo su reina Elionor la principal protectora y benefactora de los trovadores. Esta circunstancia trajo consigo la irrupción en las cortes peninsulares de un alto número de ellos, que participaron activamente en nuestra vida social y cultural, aportando su estilo compositivo, su sello musical y poético, e incluso la autoría de algunas de las melodías alfonsíes, hasta el punto de ser el propio rey **Alfonso X el Sabio** quien se declara trovador de la más alta dama (la virgen María), y torna el amor cortés provenzal en el amor mariano que albergaría la mayor producción de cantos a la virgen de toda la Europa medieval. Es por ello que este que suscribe estas notas suele hablar al referirse a esta época y a este ámbito, de la España de las “cuatro culturas”.

No extrañará pues al lector ni al auditorio del presente recital, la inclusión en programa de dos danzas instrumentales que, si bien proceden de un manuscrito francés del siglo XIII, a buen seguro sonaron en nuestras plazas, castillos y palacios. Se trata de las **estampidas reales V y VII**, recogidas en el **Chansonier du Roy** (París, Biblioteca Nationale, fonds français 844C), manuscrito que alberga una serie de estampidas y danzas reales, consideradas como los ejemplos de danzas medievales más antiguos en la Europa Occidental. Si bien el término “estampida” nos habla de es-

tampar los pies en el suelo durante la interpretación de la danza instrumental (zapatear), el apellido “royal” (real) nos ubica perfectamente en el ámbito cortesano medieval, en este caso concreto, de la corte real. De frases cortas y chispeantes, con un estribillo que se repite en abierto y cerrado en cada una de sus estrofas, la estampida experimentará una evolución hacia frases más extensas y densas en el siglo XIV, con recursos propios del *ars nova* en lo que al preludio de la isorritmia se refiere, mayormente en Italia.

Respecto al material que se expondrá como ejemplos de las culturas cristiana, judía y árabe, es necesario y de recibo aclarar que sólo el ámbito cristiano perpetuó su legado, de la mano de manuscritos como el de las **cantigas de Santa María**, cantigas de amigo del trovador **Martín Códax**, o el **Llibre Vermell** de Monserrat (en lo que a este programa se refiere). Estos códices han permitido a la musicología su estudio, transcripción y edición, con el rigor que ofrece el trabajar sobre la fuente original.

El más que discutible tema de la recuperación de los repertorios árabe y sefardí (eludo ubicarlos cronológicamente, ya que tras el medievo desaparecieron como pueblo en la península Ibérica, debido a la expulsión de ambos, a excepción de los conversos) es motivo de mucha controversia en los estudiosos de la música de la Edad Media. Ningún manuscrito de música de ambas culturas ha sobrevivido a su exilio de estas tierras, lo cual no resta belleza y profundidad al repertorio que de ellas nos ha llegado. Una lamentable pérdida que, de no haberse producido, nos hubiera aportado una valiosísima información sobre su legado musical. Pero ante la ausencia de este material de época, la única forma de recuperar este repertorio es el acercamiento a los diferentes lugares de asentamiento de estas culturas, para rescatar, de forma muy tardía (la mayoría entre los siglos XVII y XVIII), y con las contaminaciones tanto melódicas como rítmicas (por no entrar en materia literaria) que las di-

ferentes culturas y lugares de asentamiento de ambos pueblos, han llevado a cabo en su legado cultural.

Son ejemplos de esta práctica las piezas árabes **Lamma Bada** y la nuba **Al- Istilahl**. La primera de ellas se conservó en el norte de África, gracias a la transmisión generacional y es una moaxaja andalusí (composición poética que finaliza con una jarcha). Su texto nos habla de amor, de un flechazo a primera vista que cautivó a la dama en cuya voz se musicaliza la entrega al enamorado. Rítmicamente sujeto a un compás articulado en diez tiempos, típico del *samai*. Respecto a la nuba, es la composición por excelencia del mundo árabe-andalusí, entendiéndose como algo más que una canción o pieza musical en sí. Se dan en ella momentos para la meditación, la danza, el canto, partes instrumentales..., un compendio que hace de ella un *todo*, algo uniforme formado por diferentes partes, al estilo de la suite. La nuba **Al-Istilahl** está recogida en el norte de África, y en el presente recital se expondrá un extracto instrumental, dentro del cual, se aprecia una sección muy próxima a las notas y ritmo del himno nacional español, aspecto este también de profundo estudio por parte de la musicología moderna, como acercamiento a su posible origen.

El pueblo sefardita marchó de España (todavía hoy este pueblo la llama Sefarad) tras su expulsión, ordenada en 1492 por los Reyes Católicos, mediante el Edicto de Granada. Llevaron con ellos toda su producción poético-musical, que sufrió las influencias del paso de los siglos, y de las diferentes culturas que habitaban en los distintos lugares de asentamiento en los que iniciaron su nueva andadura. En el ámbito musical, esto se traduce en una posible alteración de las melodías medievales compuestas durante su estancia en España, así como de incorporaciones de tendencias rítmicas y armónicas influyentes en estos países. El hecho de su tardía recopilación (al igual que la música árabe) puede restar pureza a su raíz, pero sin duda conserva el espíritu de un pueblo rico, además de en comercio, en historia, tradiciones y cultura.

Sobre el contenido poético de las piezas seleccionadas en este concierto para presentar a la cultura sefardita, **Los bilbilicos** (*Los pajaricos*) nos habla de las sensaciones y emociones que el ser humano experimenta cuando el mes de mayo llega a nuestras vidas, abriendo ante nosotros todo un mundo de primavera, amor y sensibilidad. **Avrix mi galanica** es una divertida historia que cuenta las peripecias de su protagonista para acceder a



la casa de su amada, a una hora no convenida. Por su parte **Nani, nani** es una nana dramática, que narra cómo mientras la madre acuna al bebé a la espera de la llegada del padre, este habita otra cama y otra compañía, visualizadas por la propia madre en el canto a su bebé. **El rey que mucho madrua** retoma el carácter irónico, pero en un contexto mucho más pragmático: el rey se levantó un día antes de tiempo y fue al aposento de la reina, donde por detrás le acarició el pelo. Esta creyendo que es su amante Angelico, redundando en halagos hacia él y hacia la descendencia que de él tiene. Al sentir al rey finge estar soñando..., pero este no la cree y la condena “...con vestido blanco, y un collar colorado”.

La música medieval perteneciente a la cultura cristiana, recibió una gran influencia desde Francia. A la irrupción trovadoresca aludida anteriormente, habría que añadir también la de los compositores y cantores (chantres) que desde Aviñón (donde se ubicó la sede papal desde 1309 hasta 1377) llegaban al reino de Aragón, donde la capilla musical era todo un lujo, tanto a nivel vocal como instrumental. La mezcla y el intercambio pues de esta tradición musical, con las culturas árabe y judía, arroja un repertorio lleno de influencias mutuas, rico en matices, colores, texturas y giros melódico-rítmicos, que, aun guardando señas de identidad de cada una de sus culturas, termina por cristalizar en una identidad propia y homogénea, la de la música española medieval.

Fruto de esta influencia francesa del movimiento conocido como *ars nova*, es el atípi-