

La formación didáctica en la música de las *Cantigas de Santa María*

Karen Maass
University of Nevada, Reno

Las *Cantigas de Santa María* (1281) de Alfonso X “el Sabio” es la obra ápice del marianismo ibérico medieval. Muchos estudios se han centrado en la importancia del arte, la música o la poesía para examinar varios aspectos de la obra alfonsina. Por ejemplo, existen numerosos estudios sobre la iconografía y los temas que sobresalen en el arte de las *Cantigas*; o bien en la poesía de la obra, desde su estructura hasta la traducción del galaicoportugués al castellano. En cuanto a la música, los estudios suelen tratar de cómo los músicos la interpretan, el debate sobre las influencias árabes en ésta y cuestiones sobre el ritmo y la melodía en las *Cantigas*.¹ Sin embargo, exiguos son los estudios que se centran en la trascendencia de la música de las *Cantigas* y que son capaces de llevar a cabo exactamente cómo la sonoridad reafirma el propósito didáctico de la obra. La música en las *Cantigas de Santa María*, con particular énfasis en la melodía, forma un didacticismo auditivo, mostrando un aspecto por el cual la virgen María llegó a ser relevante durante el siglo XIII en la península ibérica.

El didacticismo auditivo de la melodía de las *Cantigas* no puede ser explicado sin una comprensión de sus antecedentes históricos y de una descripción de la sociedad durante el reino de Alfonso X. La Iberia del siglo XIII experimentaba una transformación social, con varias novedades culturales y un conflicto continuo entre los grupos de personas que vivían en la misma. El reino de Alfonso X “el Sabio”, desde 1252 hasta 1284, es frecuentemente visto como un periodo histórico en el cual España avanzaba políticamente, al añadir territorios al reino castellano durante la Reconquista, pero también como un periodo donde la población ibérica vivía en un estado tolerante llamado *convivencia*. Durante el siglo XIII la *convivencia* es un término que se refiere a las interacciones entre los judíos, musulmanes y cristianos durante la Edad Media en España. A partir de la noción de *convivencia*, se observa el por qué las *Cantigas* poseen un aspecto tan didáctico. Se considera a Ramón Menéndez Pidal (1951) como el que acuñó el término *convivencia* para referirse a las interacciones entre las personas de las tres religiones en España. Sin embargo, la definición de *convivencia* de Menéndez Pidal y de Américo Castro, se entiende como una “*convivencia de normas*” en la cual los tres grupos interaccionaban pacíficamente (Glick 1). Más tarde, el investigador Thomas F. Glick propuso que se puede entender mejor la

idea de convivencia como una oportunidad de comprender mejor las diferencias de las tres castas de la Iberia medieval por el fuerte odio entre ellas. Además, Glick sugiere que todavía se carece de un buen entendimiento de los cambios culturales durante la historia medieval en la Península Ibérica. Una manera de examinar los cambios culturales relacionados con la convivencia es saber más del didactismo de las *Cantigas*, con un enfoque particular en cómo la música reafirma la importancia de la Virgen María y la religión católica.

Aunque el logro político más significativo de Alfonso X fue la unión de los reinos de Castilla y León, es de suma importancia recordar que el legado de Alfonso X tiene que ver más con su escolasticismo, su pasión por el conocimiento, su patrocinio cultural y la producción artística durante su reino. Sin el estudio de las diferentes obras de leyes, poemas, astrología y arte, no se puede comprender cómo pudieron haber sido las interacciones entre las tres culturas durante esa época. De los textos alfonsinos, por ejemplo, la *Primera crónica general* pone gran énfasis en la historia gótica de España y la amenaza de los musulmanes hacia el bienestar de España:

Pues este regno tan noble, tan rico, tan poderoso, tan honrrado, fue deramado et astragado en una arremesa por desavenencia de los de la tierra que tornaron sus espadas en si mismos unos contra otros, asi como si les minguasen enemigos; et perdieron y todos, ca todas las cibdades de España fueron presas de los moros et crebantadas et destroidas de mano de sus enemigos.

(Alfonso X, Primera 63)

Es evidente que el tono de los textos alfonsinos muestra una preferencia fuerte al catolicismo y también sugiere el motivo didáctico de las

obras de la corte de Alfonso X. Es decir, si existe una preferencia fuerte para la fe cristiana en los documentos historiográficos del siglo XIII, estaría claro que los otros documentos y productos culturales mostrarían ese mismo tono para intentar convertir a los musulmanes y judíos. Aparte de la relevancia de la religión católica que se observa en los textos alfonsinos, es evidente que también se puede rechazar la noción de convivencia, concluyendo que no vivían tan pacíficamente como Menéndez Pidal y Castro han sugerido.

Con respecto a las *Cantigas*, la mayoría de estudios previos se enfocan en el contexto histórico y cómo se entiende la obra como literatura. Pocos estudios se concentran en el arte visual de la obra y exiguos son los que se enfocan en la música. Académicos e historiógrafos como Joseph F. O'Callaghan, Robert A. MacDonald y Albert I Bagby, Jr. han investigado el contexto literario e histórico de varias *Cantigas*. Al entender sus estudios sobresalen varios temas como la importancia del rey, los milagros poderosos de la Virgen María y, desde luego, cómo los judíos y los musulmanes son enemigos de la fe cristiana. Bagby, en particular, se enfoca en el papel del judío en las *Cantigas*, concluyendo que muchas de ellas muestran las varias maldades de los judíos (Bagby 238). El contexto socio-histórico y el concepto de la convivencia son de suma importancia para entender el didactismo en las *Cantigas*. Dado que el didactismo de las *Cantigas* se relaciona directamente con la fe católica, hay que explicar por qué existía este didactismo para comprender la jerarquía de la música en las *Cantigas* y cómo se distingue de otras obras didácticas medievales.

El propósito didáctico de las *Cantigas de Santa María* es alabar a la Virgen María. La devoción a la Virgen demuestra que sus devotos,

al entender sus milagros, se comportarán bien y ganarán la salvación. Bajo esta meta, se presume que el público durante la época de Alfonso X entiende los milagros no sólo al escucharlos sino también al contemplar las tablas de arte que acompañan el texto de cada cantiga. El hecho de que las *Cantigas* fueran creadas con tres áreas—la música, la poesía y el arte—hace pensar sobre la reacción del público hacia ellas. Según John E. Keller, no hay duda de que el didacticismo de la obra influía a la gente de esa época:

[p]eople who felt the three impacts of the Cantigas were for the most part unsophisticated and even ignorant, because so many could not read. Since many were credulous, accepting the dogmas and teachings of the Church, they firmly believed that miracles had occurred and were occurring, that the Blessed Virgen was indeed the mother of all humanity, and that...she would perform new miracles. (8)

Queda claro que un motivo de Alfonso X era “to advertise the Virgin’s power in human life” (Keller 14-15) y, para lograrlo, todas las clases de la sociedad formaban el público de las *Cantigas*. A causa del analfabetismo de muchos, está claro que la interpretación de la obra por medios audiovisuales fue influyente para la meta didáctica de las *Cantigas*. Aún hoy en día el medio audiovisual es preferido a lo textual y, por eso, asumo que la música de las *Cantigas* es de suma relevancia para entender su impacto en el público. Sin embargo, ¿puede el medio audiovisual transmitir todos los conceptos que aparecen en las palabras del texto? Y, al mismo tiempo, ¿es posible poner en palabras todo lo que se escucha en la música? Una gran dificultad con la combinación de medios para transmitir ideas es que siempre habrá

una pérdida. En este caso, al añadir melodías a los milagros de Santa María, el impacto de las *Cantigas* aumenta porque sin música, “the individual Cantigas are no more than miracles and hymns set down in verse and illustrated” (Keller 15). La importancia de añadir una melodía hace que la gente recuerde los milagros con más facilidad porque las partes estéticas de la obra acrecientan su didacticismo. Aunque la melodía acrecienta lo didáctico de las *Cantigas*, puede también crear conflictos al contenido textual si ésta no refleja los temas narrados en las *Cantigas*.

La ejecución de una obra musical siempre es una preocupación para los músicos porque la manera de interpretarla afecta la reacción de la audiencia. Con respecto a la música medieval, los que interpretan este género de música en la actualidad encuentran un gran problema en el hecho de que no se sabe, ni nunca se sabrá, cómo se interpretaron las canciones durante el medievo. Además, existe cierta libertad en las transcripciones de las *Cantigas* y hay bastante licencia en su interpretación. Por las tablas que forman una parte de las *Cantigas*, se puede distinguir qué instrumentos tocaban los músicos, pero incluso con estas tablas y alguna evidencia sobre la instrumentación de la música medieval sólo puedo proponer que el laúd era el instrumento más común en las *Cantigas* por ser “the classic instrument of the Middle Ages” (Ribera, Music 210). Asimismo, la etimología de la palabra “cantiga” sugiere que el canto es más importante que el acompañamiento, es decir, el uso del laúd y “other instruments plucked with the fingers or a plectrum” (Ribera, Music 218) indica que la voz juega un rol más significativo que el instrumento en esta música. En la misma línea, Judith Cohen, una especialista en las *Cantigas* y música folklórica, enfatiza que

hay que entender el contenido de las *Cantigas* para apreciar la música. Cohen arguye que “the sung story is to be communicated” (Flory 74) y, con esta idea, los músicos hacen hincapié en cómo reaccionará el público, reforzando la importancia de comunicar el mensaje didáctico de la obra en lugar de realizar solamente una ejecución. Cohen también subraya el timbre de las voces en la interpretación de las *Cantigas* porque el timbre era muy distinto a la música occidental actual por el uso de registros agudos de las voces (Flory 73). Con el énfasis de Cohen en la comunicación del mensaje y también desde el punto de vista de una intérprete de las *Cantigas*, hay que recordar y entender sus posibles raíces porque “sería un error menoscabar el influjo estético de los resabios folklóricos concentrados a través del tiempo por ser la esencia del sabor musical que impregnan las tonadas sabias de las *Cantigas*” (Llorens Cisteró 217)². Se puede entender mejor el énfasis en el aspecto comunicativo de las *Cantigas* al examinar la forma y la estructura de la música y la poesía de la obra.

La forma musical de muchas de las *Cantigas de Santa María* sigue la forma del zéjel o virelai, una forma de canción monofónica que complementa las estrofas del poema. Esta forma está compuesta por un refrán al principio que se repite después de cada estrofa, al mismo tiempo, la rima y la música se repiten en la segunda mitad de la estrofa y, además, “each stanza is thus divided into a first half (mudanza) with its own rhyme and music, and a second half (vuelta) which repeats the music of the refrain” (Huseby, *Musical Analysis* 84). He aquí la estructura de la mudanza y la vuelta en la *Cantiga 56* donde el primer cuarteto es el refrán, los cuatro versos siguientes son la mudanza y los cuatro versos al final son la vuelta:

Gran dereit' é de seer
seu miragre mui fremoso
da Virgen, de que nacer
quis por nos Deus grorioso.
Poren quero retraer
un miragre que oý
ond' averedes prazer
oyndo-o outrossi,
per que podedes saber
o gran ben, com' aprendi,
que a Virgen foi fazer
a un bon religioso.
Gran dereit' é de ser... (Alfonso X,
Cantigas 193)

La partitura de esta cantiga muestra que el patrón de rima cambia cuando se nota la fraseología musical³ y este cambio en las frases musicales enseña la forma estrófica de la música de la cantiga. Por ejemplo, se observa que la rima de “fremoso” y “gorioso” enseña cuándo acaba el refrán; igualmente, nótese que “oý” y “outrossi” son los últimos versos de la mudanza. En otras palabras, esta forma de melodía estrófica se caracteriza por una canción-historia donde la misma melodía se repite en cada estrofa (Stevens 241). Por eso, el público presta atención en las características narrativas y didácticas de las *Cantigas*. En primer lugar, el hecho de empezar con el refrán indica al público la idea más importante de una cantiga. Con la *Cantiga 56*, el refrán se repite siete veces a lo largo de la cantiga y está compuesta por cuatro versos con un patrón de rima abab. Luego, al entrar en la mudanza, el público obtiene más información mientras se narra la historia de Santa María. Después de los cuatro versos de la mudanza, la vuelta (los siguientes cuatro versos) proporciona aún más información de la historia antes de regresar al refrán, donde al escuchar de nuevo la melodía principal de la cantiga, el mensaje didáctico

se reitera con más fuerza porque la canción termina con la parte de la melodía más fácil de recordar: la del refrán. Desde una perspectiva acerca de la interpretación de las *Cantigas*, el refrán “can add to the suspense of a story if the listener is forced to retain part of a phrase in his or her mind” (Flory 70). La función del refrán hace hincapié en el mensaje didáctico de la obra porque el público recuerda esta parte de la canción. Es decir, al tener una frase de una canción grabada en la memoria después de escucharla hace que la audiencia recuerde el concepto de la frase. El refrán transmite los conceptos más importantes de las historias de y alabanzas a la Virgen María, permitiendo al público compartir las historias de la Virgen que, al final, difunde las creencias del Catolicismo en toda España durante la Reconquista.

Gerardo Huseby demuestra en su estudio que la estructura de mudanza y vuelta en las virelais es de suma relevancia al entender el fraseo melódico de las *Cantigas*. Es decir, sin entender las mudanzas y las vueltas, es imposible distinguir dónde comienzan y dónde acaban las frases musicales, lo cual está relacionado íntimamente con el concepto del ritmo en las *Cantigas* y la duración de cada nota. Huseby analiza la música para concluir cómo los versos se emparejan con las partituras y, así, su estudio aporta un mejor entendimiento sobre el ritmo de las melodías de varias de las *Cantigas*. Al examinar el texto, el ritmo y la melodía de las *Cantigas*, es esencial tener en cuenta que no se debe separar las palabras y la música para entender mejor la obra. Al examinar la estructura poética de la *Cantiga 56* y su estructura musical, está claro que las palabras y la música van mano a mano porque el refrán, la mudanza y la vuelta tienen una rima interna a lo largo de la estructura musical, mostrando la conexión entre el texto

y la música. Considerando que la obra consiste en la combinación de música, poesía y arte, es fundamental mantener los tres medios juntos para entender partes más específicas de la obra. Según Huseby, “when a lyric poem has been preserved with its music, the simultaneous study of both text and music will help us achieve a thorough understanding of the poem’s formal structure as it was originally conceived” (Musical Analysis 96). El motivo de entender cómo la obra originalmente se desarrolló retoma la meta de los músicos de saber tocar y cantarlas de la misma manera que la versión original, si es posible, y para esto, hace falta saber cómo son el ritmo y la melodía para intentar interpretar la música y honrar la versión original.

La cuestión sobre el ritmo en las *Cantigas* es un tema de mucha discusión porque la notación medieval de la música no era muy refinada, es decir, cuando se le compara con la notación moderna, resalta una multitud de diferencias que, para el ojo inculto en musicología, hace imposible entender cómo es el ritmo original de las *Cantigas*. Hay tres elementos en la estructura más básica de la música: el ritmo, la melodía y la armonía. En el caso de las *Cantigas*, no hay una armonía debido a su forma monofónica. El ritmo es de suma magnitud no sólo en las *Cantigas* sino en cualquiera canción de tradición occidental. Los musicólogos enfatizan que “rhythm can exist alone; [melody and harmony] cannot. But rhythm can exist alone only if the instrument of it is a percussive one, not a source of continuous sound. If the sound is steady, rhythm itself requires that the pitch be varied. Thus melody is born of rhythm’s needs” (Erickson viii). Este concepto permite entender la música de las *Cantigas* por la combinación entre el laúd u otro instrumento y la voz que indica la característica

de percusión del laúd, pero también señala la creación de una melodía a través de la voz. En un estudio sobre el ritmo musical en las *Cantigas*, Llorens Cisteró indica que la notación de los manuscritos es problemática porque había “serias dificultades que entrañaba...el lenguaje musical en orden al sentido rítmico de sus signos” (211)⁴. Lo problemático con la estructura de las cantigas es que el texto está subdividido en “estrofas de once, doce y quince versos, en que se combinan, alternando, varias rimas distintas, aparte del estribillo” (Ribera, Historia 222). Sin una conformidad silábica en cada verso, es casi imposible concluir cómo las palabras de las *Cantigas* se emparejan con las notas en la música. Esta inconformidad en los ritmos de la *Cantiga 56* se observa cada vez que más de una nota se complementa con una sola sílaba como en la sílaba “de” de la palabra “dereit” o como en la sílaba “mi” de “miragre” (Huseby, Musical 90). Hay una ambigüedad aquí porque existe la posibilidad de que las notas pudiesen emparejarse con otras sílabas, particularmente cuando se compara el refrán con la vuelta donde la progresión fa-sol en la vuelta tiene el fa como una blanca en vez de una negra como en el refrán. Estas dificultades son una evidencia clara de que se encuentran más problemas que soluciones a la interpretación de la música de las *Cantigas*; no obstante, el hecho de que el ritmo es problemático en los manuscritos requiere enfocarse en la forma métrica del texto de las *Cantigas* para descifrar cuándo empieza y termina cada frase de la melodía.

El compás de cada cantiga indica su fraseo por su paralelismo entre el patrón silábico y la rima del texto. Es decir que al examinar la estructura del zéjel, el cual sigue un patrón de rima aaab en cada cuarteto del poema, se nota la diferencia entre los compases en varias

cantigas. Higinio Anglés ha aportado mucha información innovadora sobre la estructura de las *Cantigas* y particularmente sobre “the rhythmic complexities of the notation of the *Cantigas* manuscripts” (Huseby, Common 190). Algunos resultados de los estudios de Anglés incluyen:

- a) que la notación ofrecía la posibilidad de combinar el compás binario y ternario en la misma cantiga; b) que quedaba suficientemente comprobado cómo muchas melodías debían cantarse sólo en compás binario; y c) que se deducían matices rítmicos entonces desconocidos en la música medieval. (Llorens Cisteró 210)

Respecto al primer argumento de Anglés, es crucial marcar la combinación de compases porque el cambio de compás también influye en el ritmo de una canción, cambiando la melodía. Si una cantiga usa dos compases, altera la reacción del público porque, al cambiar a un compás nuevo, la audiencia puede o no enfocarse más en la canción y su mensaje didáctico. El uso de características desconocidas en la música medieval también indica que las *Cantigas* son innovadoras para el siglo XIII y esta innovación en la música puede reflejar un interés más vasto en este arte. Sin embargo, las variaciones entre los manuscritos de la obra muestran que el ritmo puede ser, a veces, difícil de descifrar. En su estudio sobre la acentuación y duración de las notas en las *Cantigas*, Werf concluye:

It may not be of great significance that, in the *Cantigas* manuscripts, the stems of the notes are so faint and thin that many of them are hardly visible, whereas they are very clear in mensurally notated motets. It is important, however that discrepancies among the

three *Cantigas* sources often concern duration, rarely pitch. (Werf 230)

Por eso, es prescindible recordar que los copistas no estaban a veces muy calificados y ya que el ritmo tiene que ver con las plicas y los corchetes de las notas en vez de la cabeza de la nota, está claro que lo que sí se sabe de los manuscritos son las líneas melódicas de las *Cantigas* y quizás no se cuente con suficiente información sobre los ritmos para llegar a conclusiones precisas sobre la música en las *Cantigas*. Aparte de las sílabas que riman, no hay patrón que indique los acentos prosódicos. Es decir, la melodía es más fiel a la actuación original de las *Cantigas* que el ritmo, indicando que la relevancia didáctica de la obra tiene mucho que ver con la melodía.

En musicología, se considera a la melodía como una de las características más básicas para analizar una obra de música por el hecho de que “when one recalls a piece of music it is a tune or melody which comes to mind, for among all of the elements of music it carries the most information” (White 118). Por la información que lleva una melodía junto con la definición del concepto de la misma, ésta es la clave para transmitir un significado musical (White 117), el didacticismo de las *Cantigas* aumenta con la combinación de palabras y música. La diferencia entre contar una historia y cantar una historia es trascendental al entender el significado musical de las *Cantigas*; no sólo se añade una melodía a un poema sino que la melodía cambia el efecto en la audiencia que escucha una cantiga. De nuevo, el público escucha la historia cantada en la música y puede reaccionar a la belleza estética de una manera más sensual que, a su vez, motiva a la gente a recontar las historias de la Virgen y la Palabra de Dios. Leo Treitler explica esta distinción cuando analiza la música medieval

y comenta que “Poetry withdrew from its cohabitation with Music in Song—that is, in the human voice—and bedded itself down in books” (15). Esta separación entre la música y la poesía muestra la relevancia de la música en las *Cantigas* porque esta característica es lo que diferencia a las *Cantigas* de otras obras didácticas del marianismo del siglo XIII. Aunque aquí no se arguye que las *Cantigas* sean más didácticas que otras obras del marianismo, su música sí enseña eficazmente las historias de la Virgen María al público.

Daniel J. Levitin, un neurólogo que especialista en la música, hace hincapié en la reacción a la música en el cerebro humano. Levitin argumenta que “[m]usical activity involves nearly every region of the brain that we know about, and nearly every neural subsystem. Different aspects of the music are handled by different neural regions” (86). Es decir, el cerebro humano reacciona de manera distinta al escuchar un poema en forma musical que al escucharlo solo. Levitin sigue con una anécdota que compara al claxon de un coche con una pieza de música, explicando que el cerebro reacciona de manera diferente a los sonidos no musicales de los que sí lo son (91). Además, el sistema musical en el cerebro está separado del sistema lingüístico (Levitin 127). Al entender varios conceptos de la neurología, queda claro que la música como acompañamiento de la poesía involucra a la audiencia más que el sólo escuchar un poema; por lo menos al examinar las reacciones del cerebro a la música, hay una conexión más fuerte entre la audiencia y el intérprete cuando los dos medios van juntos. Como en el sentido del olfato, el oído es parecido en el hecho de que al oír una secuencia de notas puede provocar recuerdos que parecían olvidados (Levitin 133). Por lo anterior, las melodías de

las *Cantigas* son relevantes para la formación de un didactismo auditivo en la Edad Media.

Al analizar el efecto de la música, es cardinal entender que las melodías tienen dos características fundamentales: el tono y la duración (Erickson 15). Estas características causan el movimiento de la melodía, es decir que “Every melody moves spacially up and down, and forward in time” (Erickson 15). Los vaivenes de los tonos en la melodía crean acentos tónicos en que se aprecian más los tonos altos que los tonos bajos porque “we feel high tones to be more intense than lower tones, and because more physiological effort has to be expended to produce higher tones” (Erickson 16). Esto puede también reflejar palabras o ideas claves en la letra de una canción como en la *Cantiga 56*. Con respecto a los tonos altos en una canción, también hay que entender que todas las melodías “move toward and away from points of relative tension and relative rest. Movement toward a point of tension gives purpose and direction to the line, as does movement toward a point of rest” (Erickson 27). Por el fraseo de la melodía, se puede entender mejor el clímax de una cantiga y también descifrar cuál puede ser la idea más importante en algunas de las *Cantigas* al localizar sus puntos de tensión y puntos de descanso. En la *Cantiga 56*, el clímax del refrán y de la vuelta está en la progresión la-fa-la, en las palabras “de seer” y en “que nacer” por la agudeza de estas notas en comparación con las otras notas de la melodía. Sin embargo, al examinar la mudanza de esta cantiga, se advierte un clímax más intenso con la nota do aguda al comienzo de la mudanza. Además, se percibe que toda la cantiga está en clave de fa, pero la melodía sigue la escala hipolidio (Huseby, *Musical Analysis* 91), la cual parece discordante para el oído moderno. Por eso,

cuando se escucha la parte final de la mudanza, la nota final, fa, realiza “a non-conclusive feeling in spite of cadencing on the final of the mode” (Huseby 91), es decir que el refrán y la vuelta terminan en esa misma nota, pero en su caso se escucha una conclusión de la frase mientras en el caso de la mudanza no se aprecia una conclusión. De nuevo, al emparejar la música con las palabras, la mudanza provee un punto de tensión donde hay una expectación de oír más de lo que cuenta la cantiga. Los puntos de tensión suelen consistir en notas más altas que los puntos de descanso, pero también pueden concluir con una nota disonante, la que añade un aspecto de tensión en la música.

Debido a que los tonos altos son significativos al entender una melodía, también los son el registro y los intervalos. Con respecto al tema de la mudanza y la vuelta en las *Cantigas*, Ismael Fernández de la Cuesta indica que “el carácter ascendente de [los] intervalos mayores...no hace sino reflejar fielmente uno de los aspectos más universales de la música culta occidental: la progresión del grave al agudo y su regresión al grave” (160). Este concepto de progresar de una nota grave a una aguda muestra más los vaivenes de tensión en la música de las *Cantigas* porque los puntos de tensión suelen consistir en las notas más altas de la melodía (Erickson 28). La mudanza de la *Cantiga 49* es un ejemplo del contraste entre tensión y descanso que se escucha en la música occidental (Huseby 88)⁵. El ámbito de esta cantiga es una octava, de do a do y la progresión desde la primera nota de la cadencia, re, hasta la do en el tercer compás muestra una tensión por la disonancia en los intervalos. La tensión experimentada en el tercer compás llega durante la palabra “demostrar”, dando un aspecto de anticipación en descubrir qué se va a demostrar antes de

resolver la cadencia (Huseby 88). Los datos sobre el ámbito en el repertorio de las *Cantigas* muestra que los intervalos son variables: “en el estribillo lo hay desde una cuarta hasta una undécima. En la estrofa el ámbito mínimo es de una quinta, y el máximo, así mismo, de una undécima” (Fernández de la Cuesta 162). Para el oído moderno, este ámbito no parece muy grande, sin embargo, un intervalo de una undécima indica que el cantante tiene que cambiar su registro de voz y este cambio en el registro cambia la reacción del público al oír el cambio del timbre de la voz.

La reacción del público al oír una interpretación de las *Cantigas de Santa María* enfatiza el carácter didáctico de la obra. Por lo tanto, se observa una desviación de la norma que se entiende en los textos alfonsinos. Es decir, las *Cantigas* son para el público al que se deseaba conquistar y enseñar más que para los eruditos de la clase noble. Si un trovador cantase las canciones de las *Cantigas* para mostrar la Palabra de Dios y los milagros de la Virgen María, el público general podría entender la relevancia de estas historias dentro de su cultura. Sin el énfasis en el didacticismo visto en la tradición oral, se entendería la convivencia de la misma manera que Menéndez Pidal y Castro —que la convivencia muestra una paz increíble entre las tres castas de la Edad Media en España. Sin embargo, tener una obra tan didáctica como las *Cantigas* enfatiza la imposibilidad de tener tanta paz entre las culturas de las tres religiones. Es decir, no sería necesario producir un texto didáctico si todos fueran felices en un estado de convivencia. La melodía forma gran parte de este didacticismo porque “Melodic affinity can...create a special aesthetic effect, increasing narrative verisimilitude through subconscious association” (Ferreira 38), y esta cualidad estética tipifica la obra maestra de la

Edad Media. No cabe duda que la música en las *Cantigas* forma un didacticismo auditivo para el público medieval ibérico, y, dada la característica didáctica de la obra, la influencia en los receptores para quien fueron creadas fue inmensa para la formación de la obra magna de Alfonso X el Sabio.

Notas

1 Para más información sobre la arte, la música o la poesía en las *Cantigas* véase: *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry* editado por Israel J. Katz y John E. Keller.

2 Con respecto a las influencias de las *Cantigas*, hay bastante desacuerdo entre los musicólogos. La hipótesis de Julián Ribera era que las *Cantigas* tienen gran influencia árabe por la forma del zéjel y los patrones interválicos. No obstante, medievalistas y musicólogos de la segunda parte del siglo XX se desvinculan de esta teoría al comparar las *Cantigas* con las canciones trovadorescas y el canto llano y, a veces, dan otras otras hipótesis como la de una influencia judía o una galiciana. Pero como las raíces de las *Cantigas* son todavía discutibles y no son el tema de este estudio, como dice Judith Cohen, “what tradition doesn’t contain a mixture of influences?” (Flory 77).

3 Véase Apéndice, Partitura 1.

4 Dado a las variaciones en los manuscritos, no hay concordancia entre las partituras en notación moderna. Para los ejemplos en este ensayo, sólo uso las partituras de Gerardo V. Huseby en “Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa María*”.

5 Véase Apéndice, Partitura 2.

Obras Citadas

Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María* (cantigas 1 a 100) I. Walter Mettmann.

- Madrid: Castalia, 1986. Impreso.
- . *Primera crónica general*. México, Distrito Federal: Porrúa, 1982. Impreso
- Bagby, Jr., Albert I. "The Figure of the Jew in the Cantigas of Alfonso X." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 235-246. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.
- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Losada. [Reedición de esta primera versión en Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996]. Impreso.
- Erickson, Robert. *The Structure of Music: A Listener's Guide*. New York: Noonday Press, 1955. Impreso.
- Ferreira, Manuel Pedro. "The Influence of Chant On the Cantigas the Santa María." *Cantigueiros* 11-12. (1999): 29-40. Impreso.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. "La interpretación melódica de las Cantigas." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 155-188. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.
- Flory, David. "Singing the Cantigas de Santa Maria: A Conversation Between Judith Cohen and David Flory." *Marian Representations in the Miracle Tales of Thirteenth-Century Spain and France*. Baltimore: Catholic University of America Press, 2000. Impreso.
- Glick, Thomas F. "Convivencia: An Introductory Note." *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*. Eds. Vivian B. Mann, Thomas F. Glick y Jerrilynn D. Dodds. Nueva York: The Jewish Museum, 1992. Impreso.
- Huseby, Gerardo V. "The Common Melodic Background of 'Ondas do mar de Vigo' and Cantiga 73." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 189-201. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.
- . "Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa María." *Florilegium Hispanicum* (1983): 81-101. Impreso.
- Keller, John E. "The Threefold Impact of the Cantigas de Santa María." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 7-33. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.
- Levitin, Daniel J. *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Nueva York: Plume, 2006. Impreso.
- Llorens Cisteró, José María. "El ritmo musical de las Cantigas de Santa María: estado de la cuestión." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 203-221. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.
- MacDonald, Robert A. "Alfonsine Law, the Cantigas, and Justice." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 313-328. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Cánticos, románicos andalusíes: continuadores de una lírica latina vulgar." *Boletín de la Real Academia Española* 31, (1951): 187-270. Impreso.
- Mujica, Bárbara. *Antología de la literatura española: Edad Media*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1991. Impreso.
- O'Callaghan, Joseph F. "The Cantigas as an Historical Source: Two Examples." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Mu-*

sic, and Poetry. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller, 387-402. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.

--- y Joseph F. *A History of Medieval Spain*. Ithaca: Cornell UP, 1975. Impreso

Ribera, Julián. *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid: Volvntad, 1927. Impreso.

---. *Music in Ancient Arabia and Spain: Being La música de las cantigas*. Trad. Eleanor Hague y Marion Leffingwell. Stanford: Stanford UP, 1929. Impreso.

Stevens, John. "Reflections on the Music of Medieval Narrative Poetry." *The Oral Epic*. (2000): 233-248. Impreso.

Treitler, Leo. "The Troubadours Singing Their Poems." *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Werf, Hendrik van der. "Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa María." *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Eds. Israel J. Katz y John E. Keller., 223-234. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Impreso.

White, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994. Impreso.

Ex. 3. *Cantiga 56*.
3a.

Partitura 1 (Huseby, Musical Analysis 90)

Ex. 2. *Cantiga 49. Mudanza*.
2a.

2b. Text (from Mettmann, 1959-72, I:141-43).

Ca ela nos vai demostrar	b
de como nos guardemos	c
do demo e de mal obrar,	b
e en como gãemos	c

2c. Text. Layout according to musical structure.

Ca ela nos vai demostrar de como nos guardemos	b
do demo e de mal obrar, e en como gãemos	b

Partitura 2 (Huseby, Musical Analysis)