

# HACIA UNA NUEVA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DEL CODICE jb2 DE LA BIBLIOTECA DEL REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL\*

por

*Miguel Ángel Picó Pascual*

*A mi padre*

Los «Cantares de loor de Sancta María»,<sup>1</sup> uno de los monumentos más significativos de la lírica musical monódica de la Edad Media, compuestos en la corte del rey Alfonso X el Sabio (1221-1284), uno de los centros intelectuales y artísticos más ricos e importantes de la Europa del siglo XIII, han sido objeto en estas dos últimas décadas de siglo de una revalorización sin par, en parte debido a las innumerables grabaciones e interpretaciones que se han venido realizando, algunas de ellas notorias, otras caprichosas y absurdas, en las que cualquier parecido con el original es pura coincidencia, y es que, en realidad, en este tipo de interpretaciones el gusto personal, la fantasía e imaginación del/de los intérprete/s juegan un papel fundamental. Por otra parte, a ámbito mundial los investigadores han plasmado la necesidad de someter a revisión la transcripción llevada a cabo por Mons. H. Anglés en 1943,<sup>2</sup> si bien ninguno de ellos por el momento ha

\*Este artículo es un breve resumen elaborado a partir de mis obras «La notación musical de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio», 1994, inédito, y «Hacia una revisión de la transcripción de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio efectuada por Mons. H. Anglés» en cuyo apéndice se hallan transcritas 12 Cantigas, 1996, inédito.

<sup>1</sup> Denominación que aparece en el testamento de Alfonso X el Sabio de enero de 1284.

<sup>2</sup> H. ANGLÉS: «La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio», vol.II, Transcripción musical, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona, 1943. Las parciales transcripciones efectuadas con anterioridad a la de Anglés (A. W. Ambros, F. Pedrell, P. Aubry, L. Villalba, J. Ribera y J. B. Trend) son poco importantes, la mayoría de ellas carecen de interés, siendo algunas de las mismas deplorables, disparatadas, acientíficas, descabelladas, absurdas e inaceptables, fruto de la escasísima capacidad paleográfica de sus respectivos autores, quienes sin ningún tipo de rigor científico a duras penas llegaron a desenmarañar todos los interrogantes que les surgieron.

podido encontrar la «clave» de la notación, el ritmo continúa siendo un problema sin resolver, a pesar de los notables esfuerzos que se han efectuado. Si bien resulta superfluo señalar aquí que las investigaciones deberían eliminar todo elemento de subjetividad en este tipo de estudios, hoy por hoy es imposible, razón por la cual cada musicólogo tiene sus propias ideas y adopta planteamientos distintos a la hora de enfrentarse con la notación del corpus alfonsí, reinando consecuentemente una auténtica disparidad de criterios cuando nos enfrentamos con el problema rítmico. Los recientes estudios y aportaciones,<sup>3</sup> la mayor parte de los cuales soslaya con flamante connivencia la transcripción, limitándose, por tanto, simplemente a exposiciones teóricas, demuestran a medida que van apareciendo con un ritmo cada vez más acelerado, que la cuestión rítmica, para algunos de imposible solución -y es que, desafortunadamente, nos movemos en un terreno bastante inasible-, sigue siendo objeto de controversia y especulación entre los diversos musicólogos preocupados por el tema. Como diría el insigne historiador C. Ginzburg: «el investigador tiene la impresión de encontrarse frente a una pared de roca de sexto grado, lisa y sin asideros. Sólo hay algunos clavos diseminados acá y allá ... El resto son conjeturas, noticias inseguras e indirectas».<sup>4</sup> Aún así, recientes estudios y avances en el terreno paleográfico musical imponen la necesidad forzosa de una revisión de la versión que propugnaba en su día el insigne y sabio musicólogo catalán a quien tanto debe la musicología española. No obstante, Anglés, como cualquier otro mortal, a lo largo de su carrera cometió errores y se equivocó. Por lo que respecta a las innumerables transcripciones que hizo, hemos de señalar que actualmente conviene intentar perfeccionar muchas de ellas. Atendiéndonos al período medieval apuntaremos que la transcripción de algunas piezas que hizo del códice Calixtino presentan errores evidentes, no siendo, por tanto, del todo aceptables. Tocante a la que hizo en 1931 del

<sup>3</sup> G. V. HUSEBY: «Musical Analysis and poetic Structure in the Cantigas de Santa María» en *Florilegium Hispanicum Medieval and Golden Age Studies*, 1983; H. VAN DER WERF: «Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa Maria» en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry*, Madison, 1987; J. KATZ: «Higinio Anglés and the Melodic Origins of the «Cantigas de Santa Maria»: A Critical View» en *Alfonso X of Castilla, the Learned King (1221-1284) International Symposium*, Cambridge, Mass., 1989; M. P. FERREIRA: «Bases para la transcripción: el canto gregoriano y la notación de las Cantigas de Santa Maria» en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, vol. 2, La Coruña, 1993.

<sup>4</sup> C. GINZBURG: «Pesquisa sobre Piero», Barcelona, 1984.

códice de las Huelgas,<sup>5</sup> tampoco es del todo correcta, a pesar de que hay quién continúe pensando que es «aún hoy, de plena actualidad»,<sup>6</sup> ya en su día fue criticada por el prestigioso musicólogo W. Apel con extraordinaria agudeza.<sup>7</sup> Referente a la monumental transcripción de las Cantigas que efectuó a finales de la década de los años treinta y principios de los cuarenta, diremos que no es del todo precisa puesto que, por una parte adopta criterios ambiguos y apriorísticos, y por otra, no respeta literalmente la figuración musical que presenta el códice. En la actualidad todavía son muchos los que rechazan la crítica y consideran sus transcripciones como «las más aceptables, y hoy por hoy, insuperables»,<sup>8</sup> no obstante en un ámbito generalizado resulta evidente el replanteamiento de una revisión, el problema está en determinar el camino a tomar. La revisión a nivel mundial ha comenzado, es evidente, pero ante la diversidad de opiniones y sin un apoyo sólido al que sujetarnos resulta superfluo señalar que tardará mucho tiempo en que pueda encontrarse una tesis apodíctica, y más si los musicólogos se abstienen de ofrecer transcripciones, un trabajo, sin duda alguno, ímprobo, pero sin embargo, inexcusable. Antes de seguir adelante observaremos brevemente los resultados más problemáticos y contradictorios de la teoría de Anglés.

Mons. Anglés a finales de la década de los años treinta rompió con todos los moldes existentes para la transcripción de la monodia profana medieval, ora a base sólo de ritmos modales ternarios («teoría del ritmo modal puro», P. Aubry, J. Beck y F. Ludwig), ora a base de compases binarios («Vierhebigkeit», H. Riemann), al no sujetarse estrictamente a cada una de estas dos tendencias. No obstante, su tesis sólo era aplicable al corpus cancioncístico alfonsino, no al resto de códices con música trovadoresca, en cuyos manuscritos encontró notación mensural modal, no modal y un repertorio que se inclinó a transcribirlo libremente. De las cuatro propuestas de transcripción que propuso -ritmo modal estricto, ritmo binario, ritmo modal mixto y combinación de ritmo binario y ternario-, algunas de ellas

<sup>5</sup> H. ANGLÉS: «El códex musical de las Huelgas. Música a veus dels segles XIII-XIV», 3 vol., Diputación Provincial, Barcelona, 1931.

<sup>6</sup> J. LÓPEZ CALO: «El Ars Antiqua en la obra de Mons. Anglés» en *Recerca Musicològica IX-X*, Barcelona, 1992.

<sup>7</sup> W. APEL: «The notation of Polyphonic Music, 900-1600», The Medieval Academy of America, Cambridge, 1942.

<sup>8</sup> J. LÓPEZ CALO: «La música medieval en Galicia», La Coruña, 1982.

tremendamente novedosas e innovadoras, la más polémica de todas ellas, sin ninguna duda, es la última, al no ser nada habitual durante la época en que fueron escritos los manuscritos. Si nos atendemos a los tratados teóricos y a las obras musicales del siglo XIII conservadas, nos damos cuenta inmediatamente que el ritmo ternario es el que rige las composiciones del momento. Los teóricos no hablan en ningún momento de la medida binaria -Marchettus de Padua es el primero en hacerlo-, el número tres era considerado perfecto puesto que para ellos expresaba la perfección por su relación con la Santísima Trinidad. Por tanto, desde mi punto de vista esta última opción, al igual que la segunda, resultan absurdas e inverosímiles, ya en su momento no fueron bien recibidas por los principales musicólogos europeos, quienes mostraron sin ningún tipo de connivencia su escepticismo.

El resultado de la transcripción de Anglés en este último subgrupo nos recuerda, evidentemente, la tradición musical popular, pero precisamente porque a priori hay una intencionalidad previa, en palabras del profesor Llorens: «el sistema emprat per Anglés fa que tals cançons resultin galanes, melodioses i escaients, semblants al cant popular».<sup>9</sup> A simple vista se observa que Anglés se inclinó en parte por el folklore musical para elaborar su teoría, y cuando surgían problemas en la transcripción se amparó en sostener que las melodías alfonsíes estaban plagadas de la tradición popular musical hispánica. Si bien este aspecto es sumamente delicado y no quiero aquí poner en duda la posibilidad de que muchas de las cantigas estén basadas, íntegramente o en parte, en melodías de origen popular, es manifiesto que resultan incongruentes las transcripciones de Mons. en las que comienza a cambiar de compás sin ton ni son, de hecho las piezas que transcribió siguiendo este procedimiento pueden perfectamente adaptarse en compás ternario. Obsérvese la nueva transcripción que hemos efectuado del final de la cantiga 161:

<sup>9</sup> J. M<sup>a</sup>. LLORENS CISTERO: «Semblança de Mossèn Higinio Anglès, musicòleg», en Higinio Anglés Scripta Musicologica, I tomo, Roma, 1975.

## E j b 2 fol 155 v

en que e- ra fi- gu- ra da mui  
 ben á ssa ma- ies- ta-  
 de Po- der á san- ta ma- ri- a

Muchas razones se pueden argüir en contra de su transcripción: ha sido hecha teniendo en cuenta juicios apriorísticos, está en contra de los criterios estéticos de la época en que fue escrita, al menos si nos atenemos a los tratados teóricos y obras musicales del momento conservadas hasta la fecha, está cargada de subjetivismo, etc... Para comprender este tipo de transcripciones que efectuó hay que tener presente un hecho importantísimo: Mons. estudió folklore en su juventud con el maestro Pedrell, llegando a recopilar una importante cantidad de materiales de música popular en sus innumerables trabajos de campo. Obsérvense las siguientes palabras relevantes de Anglés dónde pone al descubierto con franqueza su inclinación apriorística: «Poc podía jo imaginar-me que les tonades per mi recollides, amb el temps, em podrien servir tant per millor compendre la bellesa del cant litúrgic romà i oriental i de la lírica cortesana medieval», «Si yo no hubiera tenido una idea clara sobre lo que es una melodía popular tradicio-

nal, me hubiera sido muy difícil interpretar la notación musical de las cantigas alfonsíes». <sup>10</sup>

Igualmente inadmisiblemente me parece el empleo de compases cuaternarios, lo cual no se practicaría hasta mucho más tarde, cuando en realidad estas piezas pueden transcribirse perfectamente en compás ternario, de hecho yo lo he realizado, examínese por ejemplo la transcripción que he efectuado del principio de la cantiga nº 323:

E j b 2 fol.288v

On-tre to- da las ver- tu- des  
 que á a vir- gen son da- das  
 e de guar- dar ben as cou- sas  
 que lle son a- co- mem- da- das

<sup>10</sup> H. ANGLÉS: «Contribución de Menéndez Pidal a la musicología española y universal», en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, I, Madrid, 1956.

Otro aspecto enormemente criticable en las transcripciones de Mons. es que buscó por encima de todo la musicalidad, la lógica, el buen sentido y la perfecta prosodia natural para cada una de las piezas con una plena independencia de lo que había hecho anteriormente en otras piezas de la misma colección, razón por la cual falta una coherencia general, lo cual no es lícito ni plausible desde ningún punto de vista. Mons. se dejó llevar por su propia intuición para resolver los innumerables problemas que le iban surgiendo aquí y allá, llegando incluso a extrapolar principios y criterios ajenos a la época de composición de las cantigas. La musicalidad, tal y como nos manifiesta su discípulo, el padre López Calo, llegó a ser obsesionante a lo largo de toda su vida por lo que a las transcripciones respecta. Según el mencionado investigador «para él uno de los principios básicos a la hora de establecer criterios de transcripción, era que las melodías resultantes <<cantasen bien>>»<sup>11</sup> Obsérvense las siguientes palabras del propio Anglés, las cuales vienen a ratificar nuestro criterio, al referirse a la transcripción que había efectuado del código de las Huelgas: «me parece más importante que una composición cante bien, aunque con ello haya que renunciar a la identidad de los compases o al ritmo auténtico de la voz inferior». <sup>12</sup> Sorprendente frase, conviene tenerla siempre presente a la hora de contemplar sus trabajos.

Por lo que respecta a la prosodia natural, parcela que fue extremadamente cuidada por Mons., hemos de apuntar que en sus transcripciones no siempre existe una óptima correspondencia entre el ritmo musical y el métrico, produciéndose frecuentemente disloques acentuales, lo cual al fin y al cabo no es extremadamente importante, pues quién sabe si a lo mejor en aquella época eran incluso normales.

Llegados a este punto, resulta sobranter señalar que algunos resultados a los que llegó Anglés en su transcripción, desde mi humilde punto de vista, son bastante problemáticos y contradictorios. A parte, se permitió muchas licencias para intentar solucionar a su modo los casos más problemáticos, aunque no se ajustaran a las reglas mensurales (alteración, perfección, imperfección, ligaduras, etc... las cuales no las siguió continuamente,

<sup>11</sup> J. LÓPEZ CALO: «El Ars Antiqua en la obra de Monseñor Anglés», *Recerca Musicològica*, IX-X, Barcelona, 1992

<sup>12</sup> Cit. por J. LÓPEZ CALO: *Ibidem*.

más bien las aplicó dónde le convenía. Al observar y estudiar la transcripción de Mons. resulta sorprendente ver una y otra vez que en una misma pieza no siempre utiliza el mensuralismo, única y exclusivamente cuando lo considera oportuno, lo cual no es factible. Resulta incorrecto transcribir un mismo grupo de figuras, en una misma pieza, de formas distintas, según pura conveniencia. Por consiguiente, su transcripción no presenta la fidelidad rítmica exacta que él pretendía haber encontrado. Anglés se encontraba definitivamente seguro de haber hallado la clave idónea para llegar a descifrar plenamente aquella notación tan perfecta, pero todo parece indicar que no fue así. Si bien hay transcripciones que, todo hay que decirlo, están bien hechas, otras no son fiables al presentar deficiencias considerables. Obsérvense por ejemplo estas nuevas transcripciones que propongo del principio de las cantigas nº 43, 114 y 133:

E j b 2 fol.65 r

Por-qué é san- ta ma-  
 ri- a le- al et mui ver- da- dei- rapor  
 en mui- to lla- vo- re- ce da  
 pa- ra- la men- ti- rei- ra

E j b 2 fol.120r

A que ser-vent to- do los ce-les-  
 ti- a- es qua- re- cer ben  
 po- de as cha- gas mor- ta- es.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a series of six black squares on a five-line staff, followed by a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The second staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket, and includes two sharp signs (#) above the staff. The third staff continues the melody with quarter and eighth notes.

E j b 2 fol.135v

Re-sur-gir po- de et fa-ze-  
 los seus vi- ve- la vir- gen de  
 que na- ceu d'aus. Des un mí- ra- ge

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a series of six black squares on a five-line staff, followed by a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The second staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket. The third staff continues the melody with quarter and eighth notes, including another triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket.

A pesar de que melódicamente este repertorio no presenta ningún tipo de problema, discrepo en la forma en que Mons. resuelve las plicas, no todas hay que resolverlas a distancia de segunda, si está representado el intervalo de segunda con respecto a la nota que le sigue, considero que deben transcribirse a distancia de tercera. Véase este ejemplo entresacado de la cantiga nº 4:

E j b 2 fol. 5v

The image shows a musical score for a cantiga. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature, written in a single treble clef. The lyrics are written below the notes. There are three triplets marked with a '3' and a bracket. The lyrics are: 'Co- mo deus e com-pri- da tri- ni- da- de sen en- a- der nen- min- guar de ssi na- da'.

Co- mo deus e com-pri- da tri- ni-  
 da- de sen en- a- der nen-  
 min- guar de ssi na- da

Si bien los tratados de la época no dan una solución lógica por lo que atañe a las plicas, me ha parecido conveniente adoptar la siguiente distinción:

NOTAE SIMPLICES PLICATAE					
		BREVES		LONGAS	
		Recta	Alterá	Imperfecta	Perfecta
Ascendentes					
Descendentes					

Por lo que respecta a las ligaduras plicadas todos sabemos que no hay un acuerdo generalizado entre los teóricos, a pesar de que algunos de ellos se complementan (Garlandia y Lambertus frente la opinión de Franco de Colonia). Véase a continuación algunos ejemplos de cómo las he resuelto en mi transcripción:

LIGATURAE PLICATAE			
	Longa Imperfecta		
	Longa Perfecta		
	Breve Recta		
	Breve Altera		

A pesar de que la interpretación rítmica de las coyunturas no está clara en esta época, las he ido solucionando según la tabla que ofrezco aquí abajo:

CONJUNCTARAE TERNARIAE QUATERNARIAE ET QUINARIAE	
	
	
	
	
	
	(Breve altera)

Si bien los teóricos de la época especifican que las coyunturas no se pueden plicar, en los manuscritos escurialenses las encontramos con asiduidad. Yo las he resultado así:

CONJUNCTURAE PLICATAE	
	
	
	

Finalmente, por lo que atañe a los punctus additionis he decidido darles el siguiente valor:

PUNCTUS ADDITIONIS		
		
	 (Longa Imperfecta)	 (Longa Perfecta)
		
		

Por todo lo expuesto anteriormente, me parece que la transcripción de Anglés es en algunos puntos criticable. Uno de los primeros en atacarla duramente fue el profesor H. Van der Werf, quien apuntó toda la serie de desviaciones de las reglas mensurales que cometió, que tal y como hemos visto fueron muchas.<sup>13</sup> Pero, no obstante, sorprendentemente Van der Werf llega a concluir su estudio afirmando que la notación de las cantigas no es mensural («the notation in ist entirety is decidedly noM-mensural»). La afirmación de Van der Werf no me parece correcta, recientemente también ha sido criticada por el profesor M. P. Ferreira<sup>14</sup> quién propone un estudio comparativo más exhaustivo entre los diversos códices y un análisis más pormenorizado del código de Toledo y del escurialense T j 1, los cuales fueron en cierta medida rechazados por Anglés, quién se centró prioritariamente en el estudio del j b 2. Según el citado profesor el código de Toledo es el que más se acerca «al estado primitivo de la colección». Cuesta creerlo.

Si rechazar el aprovechamiento de la riqueza notacional que nos pueda proporcionar cada código, al igual que Anglés me he centrado en el estudio del código j b 2 puesto que me parece desde el punto de vista notacional, el más perfecto y en el que más patente queda el significado mensural evolucionado. El código de Toledo presenta algo de por sí contradictorio y sospechoso, no establece la relación que presentan los escurialenses entre la longa y la breve, sino entre la breve y la semibreve, algo inhabitual para el siglo XIII, pero característico por su factura del siglo XIV, lo cual presumiblemente evidencia que la notación fuera añadida con posterioridad. Habrá que realizar más estudios exhaustivos que nos permitan profundizar en el conocimiento de este código, pero de momento me parece idóneo ratificar la tesis de Anglés: ni las coyunturas, ni las ligaduras, ni las plicas responden a una lógica mensural; por otra parte la notación de este código es de las más imperfectas, sin embargo, la perfección de la notación de los manuscritos escurialenses, particularmente el j b 2, es extraordinaria. En ningún momento encontramos en él una notación ambigua sino todo lo contrario, claras intencionalidades rítmicas. Desde el punto de vista notacional el j b 2 es el código privilegiado, ya lo señaló Mons. en su día, incluso musicalmente

<sup>13</sup> H. VAN DER WERF: Op. cit.

<sup>14</sup> M. P. FERREIRA: Op. cit.

es el más completo, razón por la cual no dudó en calificarlo de «princeps». En él el significado mensural es más clarificador que en el códice de Toledo; desde mi punto de vista ello no quiere decir, en ningún momento, que tal manuscrito haya de ser dejado de lado, todo lo contrario, este último es una fuente importantísima que necesita un estudio pormenorizado, pero, de momento, la atracción que nos ofrece el j b 2 no la presenta ninguno. El sistema notacional que exhiben los manuscritos escurialenses es notablemente perfecto y avanzado, lo cual nos induce a pensar que el/los copista/s conocieron y estaban familiarizados con el sistema de mensuración prefranconiano, salta a la vista la exactitud de la escritura (figuras, ligaduras, plicas, coyunturas), propia de la notación mensural evolucionada, dándonos a entender en todo momento una clarísima intención de las proporciones rítmicas.

Considero que el sistema notacional mensural francés tuvo alcance en la Península Ibérica y que Castilla entraba perfectamente dentro de esta área de influencia. Además, las relaciones con Francia fueron estrechas, el propio Alfonso X estaba unido por vínculos familiares con la casa real francesa (Fernando, su primer hijo, casó con la hija de Luis IX, Blanca), e incluso sabemos que el repertorio polifónico francés era conocido en su corte. No hay nada, absolutamente nada, que demuestre que los creadores del repertorio musical alfonsí no tuvieran presente o no conocieran el sistema notacional que hoy en día conocemos como prefranconiano o incluso franconiano. El profesor Ferreira en su reciente artículo afirma: «no pudo haber dependido de un código que o bien no había sido inventado todavía, o bien acababa de formularse».<sup>15</sup> A este respecto conviene señalar lo siguiente: los códigos notacionales durante este período se plasman en el papel cuando, en realidad, llevan funcionando algún tiempo en la práctica. Los teóricos trasladan a través de sus escritos, al menos por lo que atañe a la semántica notacional, una realidad que venía funcionando anteriormente, no la inventan, razón por la cual no hay ningún motivo para manifestar que dichas piezas no puedan ser transcritas siguiendo las normas de los teóricos contemporáneos. Las disertaciones teóricas de la época son, pues, fundamentales, resultando indispensable establecer comparaciones entre éstas y

<sup>15</sup> M. P. FERREIRA: Op. cit.

<sup>16</sup> D. M. RANDEL: «La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio» en Symposium Alfonso X el Sabio y la Música, SEdM, Madrid, 1987.

las respectivas notaciones. Atendiéndonos a nuestro país, esta confrontación es imposible<sup>16</sup> puesto que el único tratado teórico de música que conservamos del siglo XIII, el «Ars Música» de fray Juan Gil de Zamora,<sup>17</sup> no se ocupa de este tema. Ioannis Aegidius Zamorensis, preceptor de un hijo de Alfonso X, no habla en ningún momento de su tratado de las cantigas, ni de cuestiones rítmicas, lo cual tanto hubiera ayudado a la investigación. La primera parte de su tratado es puramente especulativa y filosófica, y la segunda, práctica, está centrada exclusivamente en el canto llano y en la solmisación. Sin embargo, al escribir de Alfonso X en su «Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio»<sup>18</sup> deja entrever tímidamente algo muy importante, el significado mensural del repertorio melódico alfonsí. La famosísima cita dice así: «More quique davitico etiam ad preconium Virginis gloriosae multas et perpulchras composuit cantilenas sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas». Esto es todo lo que nos puede aportar nuestro teórico, sin embargo conviene en todo momento tener presente algunas de las formulaciones plasmadas por otros teóricos extranjeros tales como el «Discantus vulgaris positio», «Ad organum faciendo», «Libellus in Gallico de arti discantandi», «De arte discantandi», «Quaedam de arte discantandi», el «Tractatus musicae mensurabilis» de Juan de Garlandia, el «Musica quadrata seu mensurata» del magister Lambertus,<sup>19</sup> el «Tractatus de musica» de Jerónimo de Moravia y el «Ars cantus mensurabilis» de Franco de Colonia, aunque sin perder de vista en ningún momento los códices. De todos ellos el tratado de Colonia es el más importante, con él la notación del Ars Antiqua llegó a su apogeo. ¿Qué razón nos impide utilizar sus reglas para transcribir las cantigas?, ninguna puesto que Franco de Colonia lo único que hace es sistematizar un código notacional que llevaba unas décadas funcionando. En realidad un teórico cuando escribe un tratado acerca de la

<sup>17</sup> D. M. GERBERT: «Scriptores ecclesiastici de música sacra ...», 3 vol, St. Blasien, 1784, reimp. Hildesheim, 1963, t.II, pgs. 369-393.

<sup>18</sup> F. FITA: «Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio, por Gil Zamora» en Boletín de la Real Academia de la Historia, V, 1884.

<sup>19</sup> Para la transcripción de las cantigas que ofrezco en este trabajo no me ha parecido oportuno seguir algunas de las reglas de este teórico, las cuales son muy peculiares y personalísimas. (C.E.H. DE COUSSEMAKER: «Scriptorum de musica medii aevi nova serie», 4 vol., París, 1874-76, reimp. Hildesheim, 1963, t. I, pg. 251-281.

notación no inventa nada, presenta una realidad que venía practicándose con anterioridad.

Escribir la última línea en un trabajo de esta envergadura produce una extraña sensación, parece que uno dé por terminado algo que de antemano sabe que está y estará siempre inacabado.