

## DE LA MUSICOLOGÍA Y LA FILOGÍA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: CRÓNICA DE UN JUGLAR CONTEMPORÁNEO.

Antoni Rossell<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, o autor discute o cantar medieval nos dias atuais, abordando os recursos musicais que vem utilizando na gravação de CDs com o cancionero medieval. Sua reflexão é sobre a poesia cantada e como a voz possibilita atualizar o cancionero.

**Palavras-chave:** Cancioneiro. Idade Média. Voz.

**ABSTRACT:** In this article, the author discusses the medieval singing today, addressing the music features that has been using recording CDs with medieval songbook. Their ideas are on the sung poetry and as the voice enables updating the songbook.

**Keywords:** Songbook. Middle Ages. Voice.

### Interpretación de la música medieval y Brasil

El 17 de junio del año 2007, fue un día importante para mí en particular, y para mi interpretación de la música medieval: Conocí a Adriana Calcanhotto. Y que nadie se atreva a afirmar que Adriana no canta música medieval, porque no es cierto. Interpreta con gran sensibilidad y competencia las composiciones del trovador occitano Arnaut Daniel (finales del siglo XII, principios del siglo XIII), al que Dante en la *Comedia* calificaba como: “*Il miglior fabro do parlar materno*” (*Purgatorio*, XXVI, 117), y es el que inventa la forma métrica de la sextina, construida sobre la música de un drama litúrgico casi homónimo, el *Ludus Danielis*<sup>2</sup>. Pero vayamos por partes. A finales de mayo del año 2007 –durante un periodo de muchísima actividad académica y musical, y de viajes continuos–, había recibido un correo de mi admirada maestra y amiga, Jerusa Pires Ferreira, exhortándome a recibir en Barcelona a la famosísima cantante (en aquel tiempo yo desconocía que era tan famosa) para discutir cuestiones de interpretación de la música y la poesía trovadoresca occitana medieval. El día 17 de junio del año 2007, a primera hora de la tarde me presento –previa cita– en un moderno hotel de Barcelona dispuesto a tal cometido. A Adriana le habían perdido el equipaje en el aeropuerto y su único bagaje era su guitarra. Estuvimos un par de horas discutiendo cuestiones de interpretación,

---

<sup>1</sup> [antoni.rossell@uab.cat](mailto:antoni.rossell@uab.cat) (Universitat Autònoma de Barcelona)

<sup>2</sup> Antoni Rossell (2012) “La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu’el cor m’intra (BDT 29,14): un artefatto lirico perfetto” en *Filologia Cognitiva* (5-2012).

pronunciación, ritmo musical y ritmo prosódico, aspectos poéticos, etc... Ella venía ya muy documentada y con todo aprendido, sea por las lecturas y consejos de mi querido amigo y poeta Augusto de Campos, sea por su propia curiosidad y vasta cultura. Al terminar la sesión y con un desparpajo que yo me habría podido ahorrar, no dudé en decirle: “cánteme alguna cosa”. Y Adriana, muy seria, cogió la guitarra y cantó:

*Entre por essa porta agora  
E diga que me adora  
Vocè tem meia hora  
Para mudar a minha vida...*

Yo, quería desaparecer, me quería fundir en la nada. ¡Insensato de mí! No me había tomado la molestia de documentarme ni de buscar quién era esa amiga de Jerusa y de Augusto. Escuchando su voz y su interpretación comprendí que era (y sigue siendo) una grandiosa, excelente cantante y con un gran arte y sensibilidad. Pero si les cuento esta anécdota fue porque su canto me llevó inmediatamente a una reflexión más profunda. Su voz, su interpretación, me conmovieron y me emocionaron. Y me pregunté: ¿tu, que llevas tantos años cantando música medieval, eres capaz de generar una mínima parte de la emoción que provoca Adriana? La respuesta fue negativa. Entonces decidí cambiar mi interpretación vocal para intentar generar emoción en mi canto. Tenía que abandonar la voz impostada de canto medieval por una voz natural y que de alguna manera transmitiera la emoción que a mi me producían los textos líricos y narrativos medievales de tradición oral y sus melodías. La reflexión pasaba por cuestionarme el modo tradicional de interpretación de la música medieval, y para ello no tenía mejor ejemplo que el del musicólogo Giacomo Baroffio. El ilustre gregoriano, discípulo de Marius Schneider y de Bruno Stäblein, Profesor de Canto gregoriano en el *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma, del que fue también director, se había interrogado tanto sobre la emisión vocal del canto gregoriano, como de la estética interpretativa del repertorio litúrgico. Maria Incoronata Colantuono, que estudió música litúrgica con él en la Universidad de Cremona y que más tarde llevaría a cabo conmigo una magnífica tesis sobre los sistemas de composición litúrgico-orales en las Cantigas de Santa María, me hizo conocer una reflexión cantada de Baroffio sobre las estéticas vocales y de interpretación de su maestro sobre el canto litúrgico gregoriano de tradición medieval. Se trata de la *Alleluia Pascha nostrum*<sup>3</sup> con el versículo

---

<sup>3</sup> Baroffio, Giacomo Bonifacio (1996) "Il Gregoriano: mille anni di musica" *Speciale Amadeus*, Colección de 3 CDS. Intérpretes *Kantores 96* Stips Jesse, dir. Giacomo Bonifacio Baroffio y Enrico de Capitani. El ejemplo comentado en el artículo pertenece al primer CD de la colección. Diciembre 1996.

interpretado cuatro veces (una detrás de la otra) con las siguientes modalidades: La primera con el estilo de Solesmes clásico, de época tardo romántica, hoy en día el más conocido; la segunda con el mismo estilo añadiendo una nota “pedal” que amplía el timbre y la resonancia, la tradición más antigua conocida también en el ámbito hebraico; la tercera la más cercana a la tradición oral mediterránea, y que tiende a la nasalización; la cuarta, y última, que deja emerger solo las notas arquitectónicas, dejando las ornamentales de “escape” o "*di sfuggita*". De todas ellas la versión más lejana del estilo medieval parece ser la primera, sin embargo hoy es la más reputada. Si la interpretación hoy del Canto Gregoriano, que se ha conservado por tradición oral hasta nuestros días es plural, es lógico que la interpretación del repertorio cortesano medieval –que solo se nos ha conservado por tradición manuscrita- pueda ser también plural. Tanto por la interpretación de Adriana como por la reflexión ulterior a partir del trabajo de Baroffio, comprendí que la interpretación de cantos medievales con voces impostadas era fruto de una moda romántica que obedece más a modas propedéuticas de escuelas y maestros contemporáneos que a una verdadera interpretación arqueológica. Además si aceptamos que en el medioevo los intérpretes eran plurales: juglares, trovadores, clérigos, goliardos..., y que cada uno de ellos cantarían la misma canción con estéticas diferentes atendiendo a su formación profesional, cultura y estatus social, es imposible sostener que la interpretación del canto medieval es solo una. Esto no impide que haya una investigación arqueológica sobre el modo de cantar medieval, pero ésta estará sujeta a aspectos de contextualización social, iconográfica, además de ideológica y/o religiosa.

En las líneas que siguen trataré aspectos relacionados con distintos géneros literarios y musicales, diferentes repertorios e diferentes épocas, aspectos lingüísticos, la organografía y los instrumentos junto al acompañamiento musical, la actualización de la música medieval y las versiones contemporáneas. Todo ello siempre a partir de mi particular experiencia en la interpretación y grabación de diferentes repertorios. Y para todos estos aspectos es necesaria una investigación musicológica y filológica. Además, y de forma inexcusable, tenemos que acudir a aquellos repertorios tradicionales contemporáneos que abordan géneros literarios y musicales paralelos a los medievales para tener elementos de comparación y ser capaces de plantear hipótesis que nos permitan ahondar en una interpretación cada vez más próxima a la medieval: La comparación como base de un planteamiento arqueológico. Cuestiones sobre la historicidad y la autenticidad dependen de las opciones epistemológicas de los intérpretes y de

---

su formación musicológica y filológica, y, por tanto, toda interpretación de la música medieval está subordinada a una investigación interdisciplinaria en busca de lo que podríamos denominar como “artefactos medievales<sup>4</sup>”. Es esencial valorar tanto la ejecución de un repertorio como su recepción. El intérprete contemporáneo no solo se tiene que plantear cuestiones tímbricas o estéticas, sino de qué modo el público medieval recibía la obra, además de la interacción de éste último en la *performance*. La documentación iconográfica, así como los testimonios históricos, derivan hacia un planteamiento crucial: La cultura medieval depende mayoritariamente de su representación o ejecución.<sup>5</sup>

### **Música medieval: Espectáculo *versus* concierto**

Si la concepción del “espectáculo” en la Edad Media es amplia y prolija, más lo es la puesta en escena de los repertorios medievales (también renacentistas y barrocos) en la actualidad. La naturaleza y la definición del espectáculo musical –litúrgico o no-, y la categorización de la actividad juglaresca como tal, supone un escollo que hay que abordar inexcusablemente cuando pretendemos interpretar y representar hoy la música medieval. La concepción de espectáculo -en este caso medieval- debe abordar, además de la cuestión estrictamente musical y la dimensión literaria, el ámbito escenográfico y dramático. La palabra “concierto” para una representación de tema medieval es anacrónica y carece de sentido. Hay que hablar -necesariamente- de espectáculo o representación. Un concierto de repertorio medieval hoy -si queremos realmente representar la música en el mundo medieval- supone una incongruencia tanto por la lejanía y la no intervención del público en el espectáculo, como por la programación de unas interpretaciones cuya elección corresponde al ejecutante, y no al auditorio, tal como sucedía en el medioevo.

### **Estéticas foráneas: Entre la ignorancia, el mercado y la desinformación.**

---

<sup>4</sup> Trigger, Bruce G. (1989) *A history of Archeological thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

<sup>5</sup> Gertsman, Elina (ed.) (2008) *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*. Burlington, VT, Ashgate.

Una de las cuestiones a discutir en la interpretación medieval en boga actual es la pretendida tradición árabe de nuestro patrimonio musical medieval, tradición que podemos descartar por la inexistencia de documentos y de descripciones medievales. No obstante el público y el mercado contemporáneo demandan este tipo de interpretaciones con interpretaciones rítmicas y con gran profusión de instrumentos, sobre todo percusiones. Éstas se utilizan actualmente para acompañar indiferentemente tanto los repertorios líricos de amor cortés como los bélicos, cuando los instrumentos de viento y percusión en la Edad Media estaban reservados para la danza y la guerra, y no para el amor. Las canciones líricas de amor se acompañaban normalmente con instrumentos de cuerda tal como vemos en las representaciones iconográficas de los manuscritos y tal como informan los tratados de los teóricos medievales.

Es de suponer que en el medioevo los límites estéticos entre tradición árabe, cristiana y hebrea –siempre en el ámbito aristocrático que es el que nos ocupa- estaban claramente diferenciados y en el ámbito cortesano no se hubieran permitido vasos comunicantes estéticos en una interpretación musical por una cuestión identitaria y epistemológica. Tanto musulmanes como judíos fueron perseguidos y, aunque profesional y laboralmente interactuaran en el mundo cristiano, su labor interpretativa no debe confundirse con una aportación estética a la *performance*, entendida como lo que hoy conocemos comunmente como “estilo musical”. La fusión de estilos supondría en la Edad Media un problema tanto identitario como ideológico en cuanto a la representación del poder y de la religión. No se puede negar la presencia de elementos juglarescos de tradición andalusí y semita en el mundo cristiano medieval. Estudios canónicos como los de Ramón Menéndez Pidal<sup>6</sup> en el siglo pasado, o actuales<sup>7</sup> lo demuestran. Así como elementos de tecnología del espectáculo medieval que perviven en las tradiciones contemporáneas:

*“Les dançes de cintes, les moresques, els torneiants, danses d’espases, balls de cercolets, joc de cavallets, joc de canyes, etc., que perviuen en nombroses festivitats tradicionals hispàniques (Corpus, festes patronals etc.) sembla que cal considerar-les*

---

<sup>6</sup> Menéndez Pidal, Ramón (1962) *Poesía juglaresca y juglares*. Barcelona, Editorial Espasa Calpe.

<sup>7</sup> Rossell, Antoni (1992) "Epoca de las catedrales, tiempo de juglares" *Historia y Vida*, nº 67, Barcelona, pp. 159-166.

*com una herència de les cultures semites de l'Al-Andalus*<sup>8</sup>.

Que no se puede generalizar sobre la estética del canto medieval lo demuestra la existencia de diferentes tradiciones de interpretación medieval consolidadas, tanto orientales como occidentales. Existen un buen número de espectáculos tradicionales en el Mediterráneo Oriental de tradición medieval en sus diferentes manifestaciones artísticas: narradores, juglares baile, así como representaciones de tipo litúrgico, incluyendo tradiciones musulmanas, así como judíos sefarditas, o los cristianos armenios, entre otros<sup>9</sup>. La discusión estriba entre la relación de las fuentes conservadas, la tradición manuscrita y la tradición oral, todo ello en función de la interpretación práctica de los repertorios y la elección de las distintas opciones tímbricas. Un ejemplo suficientemente ilustrativo sobre la fusión de estilos y la aplicación de estéticas foráneas a repertorios medievales occidentales es la moda de interpretar el repertorio polifónico de *Notre Dame* del siglo XII con estética vocal de música ortodoxa-bizantina. Si realmente en la Edad Media existió una estética de interpretación vocal propia bizantina u oriental -y por ello diferenciada de la occidental- la interpretación del repertorio gregoriano con esa estética vocal hubiera provocado la indignación de los clérigos occidentales, ya que sería considerada una interpretación sacrílega por la separación de ambas iglesias a partir del Cisma de Oriente. Y si nos referimos a las tímbricas debemos también abordar el acompañamiento instrumental de los repertorios cortesanos de los que no se ha conservado ninguna notación para el acompañamiento. Dado que no hay documentos los acompañamientos deberían ser puntuales y muy discretos, todo lo contrario de lo que acostumbramos a oír en los conciertos actuales de música medieval, en los que el “aparato” instrumental priva sobre el vocal, y -a menudo- el instrumental es totalmente gratuito e inventado.

### **Arqueología de la interpretación musical y experimentación**

---

<sup>8</sup> Massip, Francesc, (2010) *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Coronad'Arago*, Valls, Cossetània ed., p. 24.

<sup>9</sup> Öztürkmen, Arzu y Birge Vitz, Evelyn (ed.) (2014) *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean* (Late Medieval and Early Modern Studies), Turnhout, Brepols.

La voluntad arqueológica no está reñida con la experimentación. En los dos CDS que he editado sobre las Cantigas de Santa María<sup>10</sup> (CSM) me propuse investigar sobre las tímbricas medievales a partir de la tradición oral gallega y sobre los instrumentos musicales de tradición medieval. Para ello contacté con Mercedes Peón, una de las cantantes más reputadas de la música gallega actual y que durante años estudió la música tradicional gallega. Con ella decidí interpretar la CSM nº 100, *Santa Maria, Strela do dia*, el estribillo lo interpretaron, por separado y alternadamente un coro de hombres y un coro de mujeres, todos ellos, cantantes de música popular gallega. Su estilo tradicional de canto confirmó a las CSM unos registros tímbricos especiales y novedosos que no traicionaban la tradición musical medieval y que adquirirían gran personalidad por el hecho de que los intérpretes entendían los textos que interpretaban, y cantaban en la lengua de su propia tradición. El hecho de que cuando los hombres cantaban las mujeres callaban y viceversa pretendía mostrar la distancia entre el universo masculino y el femenino, por la oposición mar-hombres, tierra-mujeres, tanto desde una perspectiva simbólica como para poner de manifiesto un fenómeno usual en la cultura gallega, el de la emigración y la separación del hombre y la mujer. A ello añadí un cambio de ritmo, pues hombres y mujeres cantaban a ritmos diferentes, lo cual acentuaba –si cabe– esta lejanía. Otra de las experimentaciones que abordé fue la de la aplicación de ritmos proporcionales a la música de las CSM. Particularmente estoy en completo desacuerdo con esta práctica. No obstante no renuncié, en la CSM nº 77 *A que Deus mamou o leite do seu peito*, a proponer una interpretación rítmica en la introducción instrumental de la cantiga previ al canto. Mi intención era mostrar la posibilidad de que la música de las CSM se hubiera podido popularizar y difundir en el ámbito tradicional de forma rítmica, no obstante, en el momento de empezar a cantar y durante toda la interpretación de la cantiga, la interpretación vocal se realizó a ritmo libre, es decir, a modo prosódico, sin ritmo fijo y sin el acompañamiento instrumental del inicio. De esta forma mostré la diferencia entre una interpretación rítmica/instrumental de tradición popular, frente a una interpretación vocal a ritmo libre de tradición aristocrática, que es la que deducimos del estudio musicológico de las notaciones monódicas medievales. Otra de las experimentaciones que abordé y que posteriormente he continuado aplicando a otras grabaciones<sup>11</sup> fue la colaboración

---

<sup>10</sup> Rossell, Antoni (2007) *Las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio y Galicia*, Santiago de Compostela, Conselho da Cultura Galega. 2 Cds.

<sup>11</sup> *Los romances del Quijote*, Antoni Rossell & C. Courtly Music Consort., Centro de Estudios Cervantinos, Columna Música (2005) 2 CDS; *Cançons i romanços populars catalans de la Guerra de Successió* (s. XVIII), Antoni Rossell & Pere Gómez, Ferran Pisà i Cor La Lira de Sant Cugat (director: Eloi Jover). Edicions Moraleda

con Carlos de Hita<sup>12</sup>, persona de gran experiencia en la grabación de los sonidos de la naturaleza y especialista en ambientación de espacios sonoros. Recuerdo que para la CSM nº 100 y para mostrar la distancia entre el elemento masculino y el femenino en la interpretación musical, imaginé que los hombres podrían ubicarse en el mar en plena tormenta y en un naufragio, mientras que las mujeres estarían situadas en tierra, esperando a los hombres y rezando/cantando por ellos. Todos pedirían con el canto la intercesión de la Virgen. Con este objetivo le pedí a Carlos la grabación de una tormenta para ejemplificar la situación y la ubicación contextual. La colaboración se extendió luego a todos los *tracks* del CD. Después racionalicé esta colaboración y reflexioné sobre cómo se graba hoy la música medieval. Si escuchamos los CDs que hay en el mercado éstos nos ofrecen un sonido puro e impóluto, sin ruidos. Y esto precisamente es lo que no sucedía nunca en el mundo medieval. Incluso la lectura era normalmente en voz alta, y era raro que, si alguien leía de un libro o un manuscrito, no se le escuchara. Decidí, pues, ambientar el contexto, con ruidos, campanas, animales, con todo aquello que me sugería el texto de la cantiga, su intertextualidad o su intermelodicidad.

### **Iconografía, documentación y epistemología**

Una cuestión que me ha preocupado particularmente en mis interpretaciones musicales ha sido cómo caracterizar la interpretación de una composición perteneciente a un género literario, frente a otra de otro género. Estamos acostumbrados a escuchar en un mismo concierto piezas de distintos géneros con una misma estética, sea vocal, sea de acompañamiento instrumental.

Mi trabajo de intérprete de música denominada como “antigua” -hace ya bastantes años- empezó con el repertorio polifónico renacentista, para pasar más tarde al monódico occitano-trovadoresco, luego el litúrgico gregoriano y latino medieval, y más tarde el épico románico y el romancístico tradicional, además del repertorio salmódico protestante renacentista y otras interpretaciones de música contemporánea que no comentaré en estas páginas.

---

(2014) CD.

<sup>12</sup> Rossell, Antoni (2006) “*Los Romances del Quijote: La música del Quijote, entre la arqueología y la reconstrucción musical*” *Crítica del texto IX/1-2, Viella, Roma*, pp. 283-306. Véase también la web de Carlos de Hita: <http://www.carlosdehita.es/>

Cada vez que tenía que afrontar un nuevo repertorio, perteneciente a un género distinto, me hacía la misma reflexión: ¿De qué modo se habría cantado, y cuál sería su caracterización estética para que el público contemporáneo comprendiera lo que se estaba representando? Para ello era imprescindible abordar la actividad profesional de los protagonistas, sean del espectáculo medieval, del ámbito litúrgico protestante renacentista, o de los romances barrocos y posteriores. Para la transmisión de los distintos repertorios medievales, épicos o líricos, los protagonistas, además de los trovadores, fueron los juglares<sup>13</sup>. Hubo gran cantidad de tipos diferentes de juglares en la Edad Media. Buena muestra de ello es la *Supplicatio al rey de Castela per lo nom dels joglars* del trovador, Guiraut Riquier, dirigida a Alfonso X de Castilla en el año 1274, y en la que se lamenta de las varias actividades de los autodenominados “juglares”, mientras que el trovador pensaba que algunas de esas actividades eran impropias de la estricta labor del juglar. El monarca respondió a la *supplicatio* con una *declaratio* en la que condenaba las actividades poco nobles, las que utilizaban animales, y las actividades villanas o de bufones<sup>14</sup>, todas ellas impropias de alguien que se denominara “juglar”. La tradición iconográfica nos muestra la variada actividad de estos individuos, tanto los que acompañaban a los trovadores, como los que hacían malabarismos, contorsionismo, bailaban o adiestraban animales de todo tipo, o los juglares que cantaban canciones de gesta y vidas de santos. De estos últimos, para mi espectáculo y representación del género épico, fue importante la tradición iconográfica, como la que nos muestra a un juglar en plena batalla, que, acompañado de su viola, arenga con su canto a los cruzados que marchan a Tierra Santa, y conservada en la capilla de los templarios de Cressac (Charente)<sup>15</sup>. Otra de las citas que nos indica la actividad del juglar épico es la de Johannes de Grocheo<sup>16</sup>:

*Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicut vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli.*

---

<sup>13</sup> Rossell, Antoni, op. cit. 1992.

<sup>14</sup> Hilty, G. (1995) «La figura del juglar en la Castilla del siglo XIII», *Versants*, 28, pp. 153-173.

<sup>15</sup> Paul Deschamps i Marc Thibaut (1951) *La peinture mural en France: le haut Moyen Age et l'époque romane*. París, p. 132-137 i planxes LXVI-LXVII. Existe una reproducción en el Museo de Anguleme, una acuarela de Eugène Sadoux, anterior a los desperfectos ocasionados a esta pintura.

<sup>16</sup> Chailley, Jacques (1948) “Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines”, *Revue de Musicologie* XXX, pp. 1-27. Chailley, Jacques (1982) “Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux chapiteaux de Cluny” en *Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, pp 21-32.

[Denominamos canción de gesta, la que relata las gestas de los héroes y las acciones de los antiguos padres, como la vida y el martirio de los santos, y las adversidades que los hombres de antaño han padecido por la fe y la verdad, por ejemplo la vida de San Esteban, el primer mártir, y la historia del rey Carlos]

o la del *Penitencial* de Thomas de Cabham y la consideración social y religiosa superior de estos juglares respecto a los juglares de tipo histriónico:

*Sunt autem alii qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum et faciunt solatia hominibus uel in egritudinis suis uel in angustiis et non faciunt nimias turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et talia alia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supra dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa. Cum quidam ioculator quereret ab eo utrum posset salvare animam suam in officio suo, quesivit papa ab eo utrum sciret aliquod aliud opus unde uiuere posset. Respondit ioculator quod non. Permisit igitur papa quod ipse uiueret de officio suo, dummodo abstineret a predictis lasciuis et turpitudinibus.*<sup>17</sup>

[También hay otros a los que llaman juglares, que cantan las gestas de los príncipes y la vida de los santos y que consuelan, en sus enfermedades o en sus preocupaciones, sin todas las cosas vergonzosas que hacen los danzarines, o los que tocan con posturas deshonestas.

Así, pues, éstos no actúan como aquellos, pero cantan con sus instrumentos las gestas de los príncipes y todo el resto de cosas útiles para el placer de la gente, como ya he dicho, y pueden ser tolerados, tal y como ya ha dicho el Papa Alejandro [IV, 1254-61]. Pues un día un juglar le preguntó si podía salvar su alma haciendo su oficio, y el Papa le preguntó si sabía de otro oficio para vivir. El juglar le respondió que no. Entonces el Papa le permitió vivir de su oficio, siempre que se abstuviera de hacer cosas indecentes que hemos comentado].

Además de las cuestiones éticas y religiosas, comprobamos que el juglar se acompañaba con un instrumento. Normalmente de cuerda, una pequeña viola o rebec, instrumento habitual del

---

<sup>17</sup> Chailley, op. cit. 1982, pp. 23-24.

juglar. Si estos textos eran ilustrativos, otros dos textos nos proporcionaban la clave de la interpretación instrumental que acompañaba el canto. Por una parte, la glosa a un texto de Martianus Capella:

*... sicut faciunt ioculatores: dum instrumentum suum tangunt, silent; est dum silet instrumentum suum, cantant.*<sup>18</sup>

[..tal como hacen los juglares: cuando tocan su instrumento no cantan, y cuando calla su instrumento entonces cantan]

Por otra, el del texto épico de la *Chanson de Horn*, vv. 2842-2843:

*Après en l'estrument fait les cordes suner  
Tut issi cum en voiz l'aveit dit en premier*<sup>19</sup>

[Después hacer sonar en las cuerdas del instrumento la misma melodía que había cantado antes].

Hay que atender, para la interpretación del género épico a tres tipos de códigos, en primer lugar el musical o auditivo, en segundo lugar el articulatorio o textual, y en tercer lugar el código gestual. Para la aplicación de los códigos gestuales han sido fundamentales dos obras, una de Garnier<sup>20</sup> y otra de Schmitt<sup>21</sup>. Todo ello condicionaría, o, mejor, guiaría mi interpretación del repertorio épico medieval en mis representaciones actuales.

Fue cuando llegué al género épico románico, con la reconstrucción musical del *Cantar de Mio Çid*<sup>22</sup> en que me propuse llevar a cabo una representación o espectáculo, en vez de un

---

<sup>18</sup> Chailley, op. cit. 1948, pp 21-32.

<sup>19</sup> Chailley, op. cit. 1982, pp. 25.

<sup>20</sup> Garnier, François (1982) *Le Langage de l'image au Moyen-Age. Signification et symbolique*. Paris, Léopard d'or; Garnier, François (1989) *Le langage de l'image au Moyen Age II: grammaire des gestes*. Paris, Léopard d'or.

<sup>21</sup> Schmitt, Jean-Claude (1990) *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris, Gallimard.

<sup>22</sup> *Cantar de Mio Çid*, Antoni Rossell Tecnosaga (Madrid 1993) 4 CDS.

“concierto” de música, cuando esta preocupación me ocupó particularmente, y los resultados de la cual obtuvieron más frutos. Todas estas citas junto con una investigación musicológica, me llevaron a interpretar el *Cantar* con un sistema salmódico, con acompañamiento de un instrumento de cuerda, una zanfona o viola de rueda, que solo toco cuando no canto, es decir entre episodio y episodio, tal como indican los teóricos medievales. La reconstrucción musical atendió a una investigación comparada a partir de estudios clásicos<sup>23</sup> y míos propios<sup>24</sup>. Trabajos como los de Mireille Helffer, Gérard Le Vot, o Nicole Revel, fueron decisivos para la puesta en escena del *Cantar de Mio Çid*.<sup>25</sup>

### La opción lingüística

La sociedad medieval es eminentemente plurilingüe. La implantación del latín como lengua litúrgica y administrativa en el occidente europeo supone –de entrada- un estado de plurilingüismo real. Pero no solo en el ámbito preeminente latino, sino que la cultura se desarrolla en función de vecindad entre lenguas y culturas, lo cual promueve numerosos textos plurilingües. Los textos plurilingües medievales se componen en un momento de transferencia y expansión de la comunicación entre diferentes bagajes culturales. Este plurilingüismo favorece la utilización de una *koiné*, lo que produce ejemplos, como el debate político o sirventés *Ges per guerra no-m chal aver consir* (BdT 160,1) entre el rey Federico III de Sicilia (nacido en 1272 y rey desde 1296 hasta 1337) y Ponç Hug IV, conde de Empúries desde de 1277 hasta 1233. Esta composición es un buen ejemplo en el que prima la comunicación por encima de la identidad lingüística. Ninguno de los dos protagonistas utiliza su lengua materna, el siciliano o el catalán, sino que -dada la intencionalidad política de la poesía- se compone en occitano tanto para que tenga una mayor difusión entre la nobleza occitana y catalana, como para que se inserte en una tradición literaria y poética de debate político. En este caso, la difusión de los respectivos mensajes y el objetivo político pasa por delante de la identidad

---

<sup>23</sup> Kenneth Adams. (1976) "The Yugoslav Model and the Text of the Poema de Mio Çid." in *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. Ed. Alan D. Deyermond. London: Tamesis. pp. 1-10.

<sup>24</sup> Rossell, Antoni (1997) "Epica contemporanea, la teatralità della voce," *Dramaturgia*, 1997, pp. 147-157.  
Rossell, Antoni (2004) *Poesia i música a l'Edat Mitjana: la cançó èpica*, DÍNSIC, Barcelona.

<sup>25</sup> Helffer, Mireille (1977) *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le livre de la course de cheval* (version chantée de Blo-bzan bstan-'jin). Droz – París; Le Vot, Gérard (1986) "A propos des jongleurs de geste", *Revue de Musicologie*, 72/2 (1986), p. 171-200; Revel, Nicole (1983) *KUDAMAN. Une épopée palawan chantée par Usuj*. Cahiers de l'Homme, París.

lingüística y de la expresión poética y literaria. Un intérprete contemporáneo de música medieval debe atender a este plurilingüismo, y si se predica como “intérprete medieval” es necesario que conozca los diferentes códigos lingüísticos para poder entender e interpretar debidamente los repertorios en diferentes lenguas, sus relaciones intertextuales e intermelódicas. Ésta ha sido una de mis obsesiones a lo largo de mi actividad de intérprete y de investigador<sup>26</sup>. Atendiendo a ello, cuando he interpretado un repertorio trovadoresco occitano he optado por unificar la pronunciación de los textos a una área lingüística a fin de conseguir una pronunciación coherente de los textos por un juglar específico. Sería absurdo escuchar textos de diferentes trovadores en distintos dialectos, y no por que los trovadores no fueran de distintas áreas geográficas con distintas pronunciaciones del occitano medieval, sino por que los manuscritos conservados y los dialectos en que nos transmiten las obras líricas, a menudo no responden al origen geográfico ni lingüístico del trovador. Sería incongruente, pues, que un mismo intérprete cantara en un mismo concierto en diferentes dialectos siguiendo las diferentes ediciones de los textos románicos, en los que el editor ha primado una tradición manuscrita enmarcada en un área dialectal.

### **De la transcripción y su perspectiva**

Uno de los repertorios que he abordado durante mi vida de investigador e intérprete ha sido el de los Salmos protestantes bearneses del S. XVI, quizá uno de los trabajos más comprometidos y arriesgados de toda mi actividad como investigador y como intérprete. Se trata de los Salmos de David, ciento cincuenta textos que expresan la profunda cualidad de la revelación bíblica, la conexión entre Dios y el hombre: junto a la palabra divina encontramos la respuesta humana, sus pasiones, las preocupaciones cotidianas, la queja del hombre ante la imposibilidad de vencer los propios pecados. Palabras humanas que demandan la salvación, que ensalzan a Dios, y que también demandan venganza contra sus enemigos. La “virtud” de estos textos no puede ser estrictamente literaria, ni doctrinal, ni mucho menos musical. La suma de todas estas “cualidades” junto a una capacidad textual y musical oral asegura la difusión del

---

<sup>26</sup> Rossell, Antoni (2000) “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval,” en *La lingüística española en la época de los descubrimientos*, Helmut Busche Verlag, Hamburgo, pp. 149–56.

mensaje religioso e ideológico y su pervivencia, su recepción y su asimilación natural por los diferentes públicos en sociedades y épocas distintas.

Uno de los capítulos menos divulgados -pero no por ello menos intenso- de la vida de este repertorio poético y musical fue el periodo protestante renacentista. Los Salmos, y concretamente su traducción del latín al francés constituyeron el germen de la liturgia de la Reforma a mediados del siglo XVI. La vida religiosa protestante vivió inmersa en el canto de los salmos, que acompañaban a la liturgia diaria de los templos, pero también en la adversidad de las persecuciones, en la actividad cotidiana como cantos de trabajo, o como emblemáticos himnos que los condenados a muerte cantaban camino del patíbulo.

El repertorio salmódico protestante consta de los ciento cincuenta poemas, de ellos 49 traducidos en verso a la lengua francesa por Clement Marot y el resto por Théodore de Bèze, además forman parte de este corpus los *Comendements* (Éxodo, cap. 20) y el *Cantique de Siméon* (Lucas. Cap. 2) versificados por Marot. Todos los textos habían sido compuestos con melodías simples para ser cantadas por los fieles tanto en el espacio litúrgico de la asamblea de fieles en el transcurso del culto reformado, como de manera privada en el ámbito doméstico, y también como cantos de trabajo. La constitución del corpus fue fruto de un largo proceso a partir del año 1530 en las comunidades protestantes de la Suiza románica (Ginebra, Losane) y también en Estrasburgo donde residió un grupo de protestantes franceses hasta 1562 y que estaban en contacto con la comunidad protestante de Lyon. La traducción francesa que mayor difusión y popularidad tuvo fue la de Clément Marot junto a la de Théodore de Bèze. Marot por la delicadeza de sus traducciones, y de De Bèze, además del incontestable nivel literario, por que se había convertido en la personificación del intelectual reformado, y pastor ejemplar. La mayoría de versiones renacentistas de los Salmos protestantes que hoy podemos escuchar son polifónicas, cuando la naturaleza del repertorio y la voluntad inicial de Calvino era que el repertorio se cantara con música monódica. En el texto *l'Institution de la Religion Chrestienne* de 1547 se condenaba la polifonía porque a diferencia de la monodía desvirtuaba la palabra divina, y se defendía que la música debía tener únicamente una sola línea de canto y con un ritmo silábico. De poco valió la condena de la polifonía, y Calvino, su detractor, tuvo que claudicar frente a la gran aceptación de los fieles protestantes por los Salmos cantados a varias voces que se interpretaban sobre todo en el ámbito familiar y en las reuniones devotas fuera del templo. Fue tanta la difusión de este repertorio que incluso tenemos una versión en Bearnés, dialecto del Gascón que a su vez es dialecto del occitano, es decir tenemos una versión occitana renacentista del Salterio hugonote y que es la que yo he cantado. Su popularidad fue muy grande

y de la versión monódica renacentista inicial se han conservado actualmente versiones polifónicas. Mi interés por este repertorio venía de dos elementos que me han acompañado durante toda mi actividad investigadora y académica: La lengua, la literatura occitana y la música monódica. Estos dos elementos además de que los salmos renacentistas estuvieran inéditos fueron las razones que me animó a abordar el repertorio de los salmos protestantes en su versión bearnesa. La decisión de traducir al bearnés el repertorio de los salmos que Théodore de Beze y Clement Marot habían traducido al francés por indicación de Calvino a la lengua francesa, fue responsabilidad de la monarquía del reino de Navarra. Fue Joana Albret (1528-1555-1572), la sucesora al reino de Navarra, y casada con Antonio de Bourbon (1548), la que tuvo la iniciativa de hacer traducir y difundir el Salterio hugonote en las tierras occitanas de Bearn. La reina Joana Albret (o *Labrit*, en lengua occitana) estaba transformando los sistemas de comunicación del pueblo con la corona, los administrativos y judiciales, pero también los ideológicos, y en este apartado la religión ocupaba un lugar destacado. Es en el año 1569 cuando la reina Joana adopta oficialmente el protestantismo como religión de Estado, aunque ella se había adherido ya anteriormente, la noche de navidad de 1560, cuando había recibido la visita de Théodore de Bèze. La alta sociedad bearnesa que formaba parte de la corte de Navarra mostraba sus simpatías por la reforma, de tal modo que muchos de ellos enviaron a sus hijos a formarse a Ginebra, tal parece ser el caso de uno de los traductores de los Salmos al occitano-gascón, Pèir de Garròs (1525/1530-1583). A la parroquia de Ortez, pertenecía y “obraba” como pastor otro de los traductores de los Salmos portestantes al bearnés, Arnaud de la Saleta (...1540-1598). Pèir de Garròs era un intelectual con un proyecto lingüístico y cultural definido. Su modelo literario no era otro que el de la *Pléiade*, y su pretensión de creación literaria era una operación lingüística de modernidad cultural mediante la lengua occitana en su variante gascona. En 1565 Garròs publica los *Psaumes de David viratz en rythme gascon*, cincuenta y ocho salmos, que imprime el famoso impresor católico de Tolosa, Jacme Colomièrs. Poco sabemos –a diferencia de Garròs- del autor de la traducción bearnesa, Arnaud de la Saleta. Nació alrededor de 1540 hijo natural de un miembro del Consejo de la reina Joana Albret, y que gozó de una gran consideración social. Saleta debió ejercer como abogado antes de ser pastor protestante, y fue profesor en la Academia protestante de Orthez. En 1568 empieza su traducción -por encargo de la reina Joana Albret- pero no se publicará hasta 1583. La traducción de Saleta es fiel al texto latino sin concesiones estilísticas ni literarias. Es más, se trata de un texto austero que huye del embellecimiento y teje un entramado léxico a partir de repeticiones tanto de formas sintácticas como de léxico. Esta técnica de composición -paralela a la musical- conforma una red de conexiones fónicas que facilitan tanto la recepción como la memorización

del texto. Saleta no estaba preocupado por el nivel literario de su obra sino que tenía el encargo y cumplía con él para realizar una obra que garantizaría su difusión oral. Para ello utiliza las técnicas orales medievales alejadas de los preceptos de la Pléiade, y por tanto de su antagonista Pèir de Garròs. La traducción de Garròs, a pesar de su nivel literario, no cumplía con los preceptos de la reforma. Garròs era fiel a una estrategia cultural personal, pero le venció el afán literario negligiendo los aspectos formales que aseguraran su difusión oral. A pesar de la diferencia cualitativa literaria de ambos corpus en detrimento de la traducción de Saleta, la difusión de la traducción de éste último fue muy superior a la de Garròs, y su popularidad contrasta con el fracaso de la traducción del Garròs. La versión de Saleta se cantó tanto en el templo como fuera de él, en familia, en el trabajo, o en las celebraciones ocultas al abrigo de inquisidores. La versión de Garròs permaneció en el olvido y no tenemos constancia de que llegara a interpretarse nunca, aunque tampoco podemos descartarlo.

Cuando empecé a transcribir las melodías monódicas de los impresos renacentistas me encontré con una serie de cambios de clave que comportaban intervalos considerables, incluso de octava, cuando normalmente la salmodia se caracteriza por un “canto llano” normalmente con una interválica por segundas o terceras. Fue la perspectiva medieval la que me dió la clave de transcripción, en la que el cambio de clave que encontramos en los manuscritos monódicos medievales se empleaba simplemente para que las notas no superaran el ámbito de la pauta (tetragrama o pentagrama). Con este criterio de transcripción medieval pude conseguir un “canto llano” más acorde con la naturaleza del repertorio, transcripción que es la que he llevado en concierto y he grabado.

### **A modo de conclusión**

Durante mi actividad como investigador e intérprete he abordado otros repertorios, e incluso me he permitido la interpretación de la liturgia medieval en clave jazz<sup>27</sup>, pero siempre intentando conservar la identidad medieval del repertorio. Este tipo de experimentaciones nos permite contemplar los repertorios desde nuevas perspectivas. No obstante se trata de una experimentación y no de la búsqueda de la genuina interpretación medieval.

---

<sup>27</sup> -*Llibre Vermell XXI*, Antoni Rossell & Jaume Vilaseca, Columna Música (2011) CD.

De todo ello y como conclusión, debemos saber y explicar que nuestro trabajo de interpretación musical de repertorios antiguos o medievales constituirá únicamente una hipótesis. Más o menos documentada, más o menos demostrada, pero, sencillamente, una hipótesis.

[Recebido: 20 abr. 15 – Aceito: 28 jul. 15]