

ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA
2012



Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

“DE TODOS LOS INSTRUMENTOS YO, LIBRO, SÓ PARIENTE”. LA RELACIÓN ENTRE LOS INSTRUMENTOS Y EL “RIMAR E TROVAR” EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*.

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen:

En el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, aparece una serie de menciones a instrumentos musicales, muchos de ellos de tradición oriental, que adquieren en la obra dos sentidos relevantes: por una parte, como acompañamiento de la poesía, elemento fundamental en el cortejo amoroso en tanto es a través de la fabla y el trovar que se logra convencer a la amada y, por otra, como referentes simbólicos, frecuentemente de carácter erótico, asimismo asociados al proceso de seducción.

Palabras-clave: *Libro de buen amor*; instrumentos musicales como símbolos eróticos; cortejo amoroso; fabla y trova; proceso de seducción.

Abstract:

In the *Libro de buen amor* by Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, there are numerous references to musical instruments, many of them of oriental tradition, that seem to have two different senses: one, as a company to the poetry fragments, fundamental aspect related to the love courtship, since talking and singing are essential in the process of convincing the lady; and second, as symbolic references, usually erotic, also associated in the seduction process.

Key-words: *Libro de buen amor*; musical instruments as erotic symbols; courtship; talking and singing; seduction process.

“Sabe los estrumentos é toda juglaría” (e.1489)

En el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita son múltiples las referencias a instrumentos musicales, muchos de ellos de tradición oriental, que adquieren en la obra dos sentidos relevantes: por una parte, como acompañamiento de la poesía, elemento fundamental en el cortejo amoroso, en tanto es a través de la fabla y el trovar que se logra convencer a la amada y, por otra, por su fuerte carga simbólica, frecuentemente erótica, asimismo asociada al proceso de seducción, en tanto estos expresan connotaciones amorosas, en particular en los fragmentos dedicados a cuando: “**Fabla de la pelea qu’el Arcipreste ovo con don Amor**”, que incluye la parodia de las Horas Canónicas; el “**De cómo clérigos e legos e flaires e mo[n]jas e dueñas e joglares salieron a reçibir a Don Amor**”, y el de “**En quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo**”.

En la Edad Media destacan, sin duda, dos momentos de auge lírico que dejaron una profunda huella en la poesía amorosa: el de la poesía trovadoresca provenzal y el de la árabe, ambas fuertemente ligadas a la música. El *Libro* del Arcipreste hereda una y otra, pero se nutre principalmente de la segunda, lo cual queda patente en el amplio catálogo de instrumentos musicales que incluye la obra. Aspecto importante de ésta dada la escasa información registrada sobre el tema en esa época.

Entre las referencias a la música de este periodo, que me gustaría destacar, por su relación con la obra del Arcipreste, la que consigna San Isidoro de Sevilla, en el tercer libro de sus *Etimologías*, en el que le dedica una amplia sección a la música y a su relación con el canto y la poesía. En ella menciona algunos instrumentos **rítmicos**, como la lira o cítara, el salterio; el tímpano, los címbalos,

el sistro¹⁷²⁰, el tintinábulo, la sinfonía; y **orgánicos**, como la trompeta o tibia, el caramillo, la flauta, el órgano, la pandora¹⁷²¹, la fístula, la zambuca o zampoña, entre otros. Para él, “ninguna disciplina puede ser perfecta sin la música, sin ella nada existe” y, añade: “Se afirma que el mundo mismo fue compuesto de acuerdo con una cierta armonía de sonidos y que, incluso, el cielo gira bajo la influencia modular de la armonía. La música mueve los afectos y provoca en el alma diferentes sensaciones”¹⁷²², para concluir afirmando que, “E incluso cuando hablamos, y también las íntimas pulsaciones de nuestras venas, muestran por sus ritmos cadenciosos su vinculación a las virtudes de la armonía”. Una segunda referencia a la música y los instrumentos, de enorme importancia y valor literario, la encontramos en el *Libro de Apolonio*, poema escrito en *mester de clerecía* en el siglo XIII, en el que se narra las aventuras del protagonista a lo largo de sus viajes, con sus numerosos naufragios y dolorosas pérdidas, resueltas todas en afortunadas anagnórisis, cuya clave reside precisamente en su dominio de la música, su habilidad para tañer instrumentos como la lira, además de su gran capacidad para resolver enigmas y adivinanzas, saberes todos que delatan su estamento pues reflejan los conocimientos propios de la época del *trívium* y el *quadrivium*. Asunto del que ya se había ocupado Boecio, en el siglo VI, en su libro *De Institutione Musica*, tratado de inspiración pitagórica en el que describe la música como una ciencia de números, abstracta y propia del intelecto¹⁷²³.

Sin embargo, en los siglos XIII y XIV se comienza a dar un interés general por la música, más allá del ámbito litúrgico, concebida no sólo como producto intelectual sino también sensorial. Todo ello hace que crezca el interés por los instrumentos y su ejecución. Claro ejemplo de ello son las *Cantigas a Santa María* de Alfonso X, el Sabio, escritas a tono con la lírica galaico-portuguesa y bajo la influencia árabe y hebrea.

Esto último es precisamente lo que revela el *Libro de buen amor*, el amplio conocimiento de su autor sobre la música, quien muy probablemente como buen poeta era, asimismo, buen músico.

Consta por las **repetidas declaraciones de instrumentos** que se hallan en el *Poema*, por la **selección que hace de los instrumentos** que convienen a los **cantores de arábigo**, por haber compuesto letras y sin duda la música de danzas para troteras y cantaderas y finalmente por las repetidas alusiones que de la práctica de la **música** hace en varios pasajes, especialmente cuando dice: “**Sé fazer el altíbaxo e sotar a qualquier muedo**” (e. 1001-1002), es decir, que sabía hacer un contrapunto a la mente, sobre un canto propuesto y podía pasar a cualquiera de los modos latinos; de lo cual se deduce que era conocedor de la técnica de la modulación y era práctico en el arte de la música¹⁷²⁴.

Asunto puntualmente señalado por el Arcipreste en el Prólogo del *Libro*, a modo de manifiesto

¹⁷²⁰ Instrumento que gozó de gran popularidad como propio para el llamado de batalla de mujeres, por lo que se le asoció a las Amazonas y reinas de Egipto.

¹⁷²¹ Que debe su nombre al dios Pan y que consiste en varas de cañas de diferentes largos.

¹⁷²² Para San Isidoro, “En las batallas, los acordes de las trompetas excitan a los contendientes, y cuanto más exaltado es su son, tanto mayor es el ardor del combate. El canto anima también a los remeros; la música propicia el espíritu para entregarse al trabajo; las melodías atenúan la fatiga que provoca cualquier clase de ocupación. La música aplaca los ánimos excitados, como se lee en David, quien, por medio del arte musical, liberó a Saúl del espíritu inmundo. Las bestias mismas, como las serpientes, las aves y los delfines, se sienten atraídas por la música y escuchan su armonía.” Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. José Oroz Reta y Manuel a. Marcos Casquero (Editores). Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2004, p. 435.

¹⁷²³ *Ibid.*, Boecio describe tres tipos de música: la **mundana** (armonía del universo producida por los siete planetas, cuya dulzura va más allá de la comprensión humana); la **humana** (armonía del cuerpo y el alma en la introspección) y; la **instrumental** (carente de valor por ser materializable), la *música artificialis*.

¹⁷²⁴ Estos versos forman parte de la “Cantiga de serrana” (e. 997-1006), en la que aparecen dos menciones más de instrumentos, una en la que el Arcipreste presume su saber y dominio de la flauta: “e tañer el caramillo” (e. 1000 a) o “flautilla de pastor, hecha de caña” y, otra, cuando la serrana le pide de regalo un pandero: “e dame un bel pandero.” (e. 1003c). Cf. Ramón Perales de la Cal, “Organografía medieval en la obra del Arcipreste”, en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Manuel Criado de Val (Dir.) Barcelona: S.E.R.E.S.A, 1973, pp.399.

poético, respecto a la asociación entre la música y la poesía, para él saberes íntimamente relacionados, unidos por la voz del hombre y llevados a su sublimación, en especial cuando el propósito que los une es el amoroso, intención clara y constante en el *Libro*.

E conpóselo otrosí á **dar algunos liçon e muestra de metrificar e rimar e trovar: ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund esta çiençia requiere.**" (e. 150)¹⁷²⁵

Juan Ruiz, como clérigo instruido y avezado en las artes propias de la época, a lo largo de su obra hace mención e, incluso, ostenta su capacidad como trovador y *mester de clerecía* en la más pura línea del postulado presente en la segunda cuaderna del *Libro de Alexandre*, en tanto se propone como en él, "fablarvos he por trovas e por cuento rimado: / es un dezir feroso e saber sin pecado, / razón más plazertera, fablar más apostado." (e. 15ab), para lograr su propósito: "que pueda fazer libro de buen amor aqueste, / que los cuerpos alegre e a las almas preste." (e.13cd). *Docere et delectare*, propósitos permanentemente ligados en su obra. Con ello el *Libro* queda personificado, a manera de "parlante", pues él es el que habla a través de la poesía y la música, él que nos brinda "solaz" a la vez que nos enseña o castiga, y nosotros lectores debemos saber tañer adecuadamente los instrumentos para poder comprender lo que en él se nos dice.

De todos los instrumentos yo, libro, só pariente:

bien o mal, qual **puntares**, tal diré çiertamente;

qual tú dezir quisieres, y **faz punto**, y tente;

si me **puntar sopieres** sienpre me avrás en miente. (e.70)

Para Jacques Joret esta cuaderna representa una: "Bellísima conclusión de un pasaje esencial para la buena comprensión general del *Libro*. La forma autobiográfica alcanza aquí una función totalizadora inolvidable. El yo del poeta y moralista se identifica al libro, que nos habla directamente además de asimilarse a un instrumento de música".

Por su parte, Vicente Reynal, en su libro *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, explica este aspecto de la obra de la siguiente manera:

Todo el *Libro de buen amor* es un signo o conjunto de signos (un "instrumento", dirá luego, que encierra muchas notas), en el que "las trovas e cuentos rimados", además de *ser* tienen una significación. El signo utilizado es la letra (rimas) o escritura (*Libro*), que se presta a distintas interpretaciones, por voluntad de su autor.

El signo tiene la función de significar otra cosa: es la alteridad que lleva inherente. Es preciso tener en cuenta esto, pues el Arcipreste está dándonos a entender que, además de la apariencia, nos hemos de fijar en la sustancia del contenido¹⁷²⁶.

El *Libro* entonces se nos ofrece como un instrumento musical, que debemos no sólo saber tocar, sino y sobre todo, percibir en el tono adecuado, aquel que permanece soterrado esperando nuestra personal interpretación, nuestro cabal "punteo", para que el mero sonido, lo externo, que quizá sea simplemente eso, salga a la luz en perfecta armonía melódica. Compleja metáfora que nos obliga a ir más allá de lo escrito, como simples escuchas o lectores, para poder desentrañar e interpretar su sentido con auténtico virtuosismo, en aras de dominar el *ars amandi* propuesto en el *Libro* a través de sus "rimas y trovas".

Si sabes **estrumentos bien tañer o templar,**

si sabes o avienes en **ferroso cantar,**

a las vegadas poco, en onesto lugar

do la mujer te oya, non dexes de provar. (e.515)

Jaime Ferrán afirma que el Arcipreste espera un esfuerzo comprometido de los receptores del

¹⁷²⁵ Cito, como en todos mis trabajos anteriores, de la edición de Jacques Joret (Editor), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*. Libro de buen amor. Madrid: Clásicos Castellanos, 1974, p.36.

¹⁷²⁶ Vicente Reynal, *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*. Madrid: Playor, 1988, p.18.

Libro para entender adecuadamente lo que este oculta e, incluso, comenta que aun hoy en día este “tiene aspectos enigmáticos para quien no se proponga penetrar en él con hondura”¹⁷²⁷. De ahí la insistencia del autor de recomendar un oído atento, en tanto “lo que semeja non es, oya bien tu oreja” (e. 162d), porque “Si queredes, señores, oír un buen solaz, /asuchad el romançe, sosegadvos en paz” (e. 14ab).

E porque mejor sea de todos **escuchado**,

fablarvos he por trovas e por cuento rimado:

es un **decir fermoso** e saber sin pecado,

razón más plazentera, **fablar más apostado**. (e. 15)

A partir de lo anterior, veamos los cuatro fragmentos en los que destacan las menciones de los instrumentos y la función y sentido de ellos.

1.El primero, el de la “**Fabla de la pelea qu’el Arcipreste ovo con don Amor**”, que incluye la parodia de las Horas Canónicas u Oficio Divino, compuesto por Salmos, lecturas bíblicas del Antiguo y Nuevo Testamento, Himnos, Letanías, textos de los Santos Padres de la Iglesia¹⁷²⁸. En este fragmento de claro corte goliardo, que ha sido descrito, según nos recuerda Reynal, como el de las “Horas de Amor”¹⁷²⁹, en las que destacan varios elementos relacionados con la música y los instrumentos, en una clara parodia de la liturgia sacra, muy en boga en la Edad Media, en especial entre escolares y clérigos letrados, para quienes las alusiones eróticas están plenamente codificadas y asimiladas, asunto que ha tratado ampliamente Bajtín como parte de la cultura eclesiástica medieval¹⁷³⁰. El fragmento comienza con la alusión al lobo, animal que simboliza al clérigo en la cuentística ejemplar y sapiencial, en tanto se disfraza con una piel de oveja para atacar al rebaño, y además hace referencia a su hipocresía durante los actos religiosos. Este fragmento puede leerse verso por verso como está escrito o dividiéndolo por hemistiquios. De esta manera tenemos en el de la izquierda una serie de referencias a diferentes salmos (149, 50,53, 118) propios de los rezos de las Horas que en los hemistiquios de la columna derecha remiten a momentos de encuentros amorosos en los que los instrumentos connotan alusiones sexuales. En ellos aparecen los clérigos, lobos disfrazados que se comportan como “garçones folguines”, lo cuales en lugar de cumplir con las obras de caridad señaladas por la Iglesia, tales como visitar a los presos o a los enfermos dedican su tiempo a la “amiga”, una “bavieca” conseguida por la “xaquima” o alcahueta para con ella tocar los “estromentos” justo a la hora de nona, momento del atardecer en el que se solían abrir los burdeos en la Edad Media, en un juego verbal pleno de erotismo y jocosidad construido a través de la doble referencia que connotan en el fragmento los instrumentos mencionados.

Sin ser muchas las referencias a instrumentos puntuales, cuatro en total: salterio, sonajas e bacines, campana, en esta parte del *Libro*, si son, sin duda alguna, las más cargadas de sentido sexual.

¹⁷²⁷ Jaime Ferran, “La música en el *Libro de buen amor*” en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Manuel Criado de Val (Dir.) Barcelona: S.E.R.E.S.A, 1973, pp.391-397.

¹⁷²⁸ Las Horas canónicas están basadas en el sistema de horas hebraico, que dividía el día en ocho partes, cuatro para la noche, que llamaban *vigilias*; cuatro para el tiempo comprendido entre la salida y la puesta del sol, que llamaban *horas*: hora de **prima, de tercia, de sexta y de nona**. La hora prima comenzaba a la salida del sol y terminaba hacia las nueve; la de tercia abarcaba hasta las doce; la de sexta hasta las tres de la tarde y la de nona hasta la puesta del sol.

¹⁷²⁹ “Las devociones del espíritu y la carne se funden en ellas en una sola actividad exclusivamente orientada hacia esta última. Los fragmentos latinos de himnos y salmos se cargan en la presencia o el deseo de amigas lozanas [...]”. *Op.cit.*, p. 157.

¹⁷³⁰ Según Bajtín “La parodia sacra es “uno de los fenómenos más originales y menos comprendidos de la literatura medieval”, en la que no solo se trataba de “describir los aspectos negativos o imperfectos del culto, de la organización eclesiástica y la ciencia escolar”, sino además “el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa.” Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p.19.

Jacques Joset ¹⁷³¹, por ejemplo, menciona que la marca obscena tiene que ver con los verbos que acompañan al instrumento: afinar, tocar, tañer. De ahí que los versos: “fasta que **el salterio afines;**” (e. 374b), “**los estromentos tocar;**” (e. 375c), “**tañe a nona la campana**” (e. 389d), “Nunca vi sancristán que a viésperas **mejor tanga: / todos los instrumentos tocas** con chica manga;” (e. 384ab), remitan directamente al terreno de lo erótico. En cambio las otras referencias al mismo motivo tienen que ver con el gozo anunciado por el sonido producido “**con sonajas e bacines**” (e. 374c), o a través del canto, “en **alta voz a cantar;**” (e. 375b), que se concreta en una puntual parodia litúrgica, en tanto menciona que el propósito real nada tiene que ver con lo sacro: “quieres la misa de novios sin gloria **e sin son,**” (e. 380c)

Afirma Reynal en relación a este fragmento lo siguiente:

Toda esta composición [...] está aún dentro de su hermetismo, extraordinariamente bien lograda. Hay momentos en que la narración poética se eleva hasta la misma sublimidad, tanto por la ingeniosidad, como por la abundancia de metáforas y la efectividad imaginativa¹⁷³².

Lo cual es verdad en varios sentidos, pues no cualquiera de no ser letrado, podía elaborar un juego paródico de este tipo en el que se busca más la burla que la blasfemia a través de una narración plena de “notas joviales y humorísticas”, puestas en armonía gracias a la conjunción de lo sacro y lo profano. Para añadir más adelante que: “Al final todo dependerá, en suma, de la buena voluntad del auditorio o lector que podrá ir más o menos lejos en su interpretación, pero que ciertamente tendrá que ir, del texto habiéndole dado el inicial e inevitable empujón le forzará a ello¹⁷³³.” Precisamente lo que queremos enfatizar en relación a la intención del Arcipreste de evocar elementos plenamente codificados en la época para la comprensión de su mensaje, en este caso conjuntando los himnos y salmos con los instrumentos que los acompañan, *litera et instrumenti*, en perfecta armonía.

2. El segundo fragmento es en el que se relata “**De cómo clérigos e legos e flaires e mo[n]jas e dueñas e joglares salieron a rezebir a Don Amor**”

Este fragmento resulta similar al de la “Batalla entre don Carnal y doña Cuaresma” en varios sentidos. El primero, por su coincidencia cronológica en tanto ocurren en el tiempo litúrgico relacionado con la Cuaresma y su cierre en la Pascua. Ambos son presentados en forma de desfile alegórico, uno bélico entre las huestes carnales y las acuáticas y otro festivo en la recepción a la figura de don Amor. En ambos los elementos que los componen son personificados y se convierten en protagonistas de la narración. Evidentemente al Arcipreste no le interesa hacer una puntual clasificación o inventario de los instrumentos en su *Libro* sino aprovecharlos como elementos significativos, de ahí que los convierta en personajes que participan en la acción y juegan por ello un papel de fuerte carga simbólica en el relato. El fragmento en el que están insertos, el lugar, la jerarquía que ocupan son por ende relevantes, como podemos observar en el siguiente donde participan al lado de las más diversas aves, representativas como ellos, en la procesión Pascual. Sin embargo ésta no tiene como protagonista a Cristo sino a Amor, parodiando con ello la entrada triunfal de éste al lado de Carnal y desacralizando con ello el significado litúrgico de la fiesta de Resurrección. Aspecto sobre el que María Rosa Lida de Malkiel ha comentado lo siguiente:

Juan Ruiz ha asociado la entrada victoriosa de don Carnal con el tema de la procesión triunfal del Amor, desarrollado por Ovidio, y cuya imitación, muy asidua en las edades antigua y Media, culmina con los *Trionfi* de Petrarca. Los poetas medievales aportaron al tema ovidiano dos elementos fijos: **los pájaros de canto maravilloso y los instrumentos de música**. El Arcipreste se muestra sobrio en el primero-poema francés hay que enumera cuarenta y un pájaros-; en el segundo ofrece un documento precioso

¹⁷³¹ Al respecto Joset comenta las diversas interpretaciones que ha dado la crítica a esta parte del *Libro* de las que destaca la de Lecoy, Green y Deyvermond: *Recherches...*214-229; *On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours*, en *HR*, XXIV, 1958, 12-34; *LBA Studies*, 61-62.

¹⁷³² *Op. Cit.*, p.74.

¹⁷³³ *Ibid.*, p.157.

sobre la música española de su tiempo, ya que la caracterización exacta de todos los instrumentos y la mención de varios arábigos indica que no repite una lista convencional¹⁷³⁴.

De ahí que los instrumentos desfilen ante nosotros, descritos o por su figura o por su voz, como corpudo, gritador, neçiacha, en medio de un entorno en el que la Naturaleza despliega todo su esplendor haciendo que en un día soleado, propio de la Primavera, en el que los árboles reciben a Amor “con ramos e con flores de deviersas maneras, de fermosos colores”, acompañados por “los omnes e dueñas con amores”, y por los cantos de las aves “gayos e ruiseñores, calandrias, papagayos”, de “cantos plazereros e de dulces sabores”, como un elemento más de júbilo y a la vez como quienes marcan el ritmo preciso que todo desfile debe seguir, la pauta y el paso en perfecto orden y armonía. Entre los “muchos **instrumentos** salen los **atanbores**”¹⁷³⁵ (e. 1227d), primeros en aparecer en tanto se trata de una marcha, a estos les siguen los **instrumentos de cuerdas**: la **guitarra morisca**, que sale gritando con “bozes aguda e de los puntos arisca” (e. 1228ab), el **cornudo laúd** “que tien’ punto a la trisca” (e. 1228c), la **guitarra latina**, que “con ésos se aprisca” (e. 1228d), el **rabé gritador**, “con su alta nota” (e. 1229 a), la **flauta** diz con ellos, más alta que un risco./con ella el **tamborete**; sin él non vale un prisco.” (e. 1230cd). De igual manera desfilan: “cab’él el oraín taniendo la su **rota**” (e. 1229b), el **salterio** “con ellos, más alto que la Mota” (e. 1229c), la **viyuela** de péndola con aquéstos y sota” (e. 1229d), el “**medio cánon e harpa con el rabé morisco**” (e. 1230 a), la **viyuela de arco**, que “faz dulces devailadas” de “**bozes dulces, sabrosas, claras e bien puntadas**” (e. 1231ac), el “Dulçe cánon entero al con el **panderete**./ con **sonajas de azófar** faze dulce **sonete**./ los **órganos** y **dizen chançones e motete**./ la **hadadura alvardana**, o grupo de juglares, que entre ellos se entremete (e. 1232); la “**çifonia e baldosa** en esta fiesta son/ el **francés odrecillo** con éstos se conpón./la neçiacha **bandurria** aquí pone su son.” (e. 1233bcd); los **instrumentos de viento**: la **flauta**, los **órganos**, que “dizen chançones e motete”, el **francés odrecillo**, y las **tronpas e añafiles**, que vienen acompañadas de los **atanbores**, (e. 1234 a) los **instrumentos de percusión** al lado del **panderete** y las **sonajas de azófar**, que “fazen dulce **sonete**”. Todos ellos instrumentos populares de sencilla manufactura, artesanales, algunos de uso común en ambientes pastoriles, tales como la çítola, el caramillo, la çanpoña, el pandero, los atanbores y, sobre todo, todos ellos ruidosos. Acompañan estos la magnífica procesión de las distintas órdenes clericales: la del Çistel, con la de Sant Benito y la orden de Cruzniego, entre otras, precedidas por sus respectivos abades, conformando con todo ello un espectáculo festivo propio del gusto popular medieval tan bien descrito por Bajtín.

3. El último de los fragmentos dedicado al tema es el de: “**En quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo**”. En él el Arcipreste hace mención al oficio ingrato de juglar cuyas composiciones resultan perecederas, pues son parte de la tradición oral que fácilmente se puede perder una vez que se han escuchado en una festividad popular, por lo que insiste en que los instrumentos para tales ocasiones deben ser los adecuados (e. 1515) y de ellos excluye los de origen pastoril, aquellos que consideró afines para acompañar la procesión en el fragmento antes citado (e.1516). Según Gybbon Monypenny “arábigo” designa un estilo musical mozárabe que, por ende, requeriría de instrumentos propios de dicha tradición. Sin embargo, el Arcipreste no los menciona sino que simplemente excluye de su enumeración aquellos que deben ser vetados (e. 1517), de ahí la referencia a Boloña, cuna del saber en la época y a la multa por transgredir, la “caloña”. Una posible explicación al respecto sería que son instrumentos “que ligan sonidos pues ejecutan melodías en competencia con la voz humana y no instrumentos que solamente marcaran el ritmo y la armonía con pulsación de plectro y notas cortadas.

Quizá por esto mismo este fragmento resulte ser el más original y el de mayor sentido en

¹⁷³⁴ María Rosa Lida de Malkiel, *Juan Ruiz. Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*. Buenos Aires: Eudeba, 1979, p.101.

¹⁷³⁵ Instrumentos de origen árabe, considerados de bajo origen.

relación a la poética propuesta por el Arcipreste y a su verdadero propósito al asociar al *Libro* con los instrumentos. Primero, siguiendo las enseñanzas de Ovidio, porque sirve para componer trovas: “Después **fiz muchas cánticas, de dança e troteras,**” (e. 1513 a) para convencer a las enamoradas o “entendederas” (e. 1513b), gracias a su capacidad de crear frases melódicas y bellos cantos: “para **en instrumentos** comunales maneras:/ **el cantar que non sabes, oïlo a cantaderas.**” (e. 1513cd), es decir para el cortejo amoroso. Segundo, porque estos cantares de corte goliardo, que asimismo “dizen **çiegos**” (e. 1514 a) pueden servir para los “garçones folguines”, como los de las Horas canónicas: “e **para escolares que andan nocheriegos,**/ e para muchos otros por puertas/ **çaurros e de burlas:** non cabrién en diez pliegos.” (e. 1514bcd), es decir los clérigos en busca de aventuras tabernarias.

De ahí que el Arcipreste señale puntualmente las normas de su propuesta:

Para los **instrumentos estar bien acordados,**
a **cantares** algunos son más apropiados;
de los que he provado aquí son señalados
en quáles **instrumentos** vienen más assonados. (e. 1515)

Mismas que no tienen que ver con la tradición clerical sino con la de juglar:

Arávigo non quiere la viuela de arco,
çinfonia e guitarra non son de aqueste marco,
çítola e odreçillo non aman çaguil hallaco,
más aman la taberna e sotar con vellaco. (e. 1516)

Alborgues e bandurria, **caramillo e çanpoña**
non se pagan de arábigo quanto d'ellos Boloña,
comoquier que por fuerça dizenlo con vergoña:
quien gelo decir **feziere pechar debe caloña.** (e. 1517)

El *Libro de buen amor*, al igual que las *Cantigas a Santa María* y el *Libro de Apolonio*, constituye, como hemos visto, un auténtico testimonio musical en tanto nos ofrece un amplio y variado panorama de los instrumentos que se tocaban y conocían en la España castellana del siglo XIV y, sobre todo, de su uso como entretenimiento popular, ya fuera este pastoril, callejero o tabernario, pues en cada una de las menciones que hace el Arcipreste de ellos estos adquieren, además, un especial significado, como pudimos apreciar en los tres fragmentos analizados: “Fabla de la pelea qu’el Arçipreste ovo con don Amor”, propio de la tradición goliarda; “De cómo clérigos e legos e flaires e mo[n]jas e dueñas e joglares salieron a reçebir a Don Amor”, propio de la tradición ovidiana, y “En quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo”, propio de la juglaría, un sentido particular fuertemente asociado al goce sensual. De ahí que para la cabal comprensión de su *Libro* como instrumento debamos atender a las múltiples y variadas lecciones que en él esconde, mismas que pueden seguir incrementándose, pero solo por aquellos que sepan captar en forma cabal su mensaje, pues como bien afirmó Juan Ruiz, Arcipreste de Hita

Qualquier omne, que l’**oya, si bien trobar sopiere,**
puede más añedir e enmendar, si quisiere.
Ande de mano en mano a quienquier que l’**pidiere:**
Como pella a las dueñas, **tómelo quien podiere.** (c. 1629)

Libro, poesía y música en total concordancia, gracias al debido tañer de los instrumentos que los acompañan.