

Fecha de recepción: 13.1.2014
Fecha de aceptación: 25.3.2014

Las referencias bíblicas en el *Ars Musica* de Gil de Zamora: fuentes y finalidad de uso

Biblical Quotations in Egidius de Zamora's *Ars Musica*: Sources and Purpose of Use

Martín Páez
Universidad de Murcia
martin.paez@um.es

RESUMEN	SUMMARY
Juan Gil de Zamora, autor del primer tratado musical hispano de la Edad Media, maneja en su <i>Ars Musica</i> un abundante aparato de citas de las Sagradas Escrituras y de teólogos medievales. Centramos nuestro trabajo en el análisis de las primeras y previamente contextualizamos la figura de fray Juan y su <i>Ars Musica</i> . A continuación, establecemos una tipología de las citas abordando cuestiones musicológicas, de transmisión textual e intertextualidad, con el propósito de averiguar la finalidad de su uso.	Johannes Egidius de Zamora, is the author of <i>Ars Musica</i> , the first Hispanic musical treatise of the Middle Ages. Numerous biblical and theological quotations are noticeable in his work. Therefore the paper shall focus on the analysis of the former ones. An outline of Egidius de Zamora's biography and his <i>Ars Musica</i> precedes the study of biblical quotations. All this provides a clear typology and an understanding about their use within textual, intertextual and musicological issues.
PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
Recepción bíblica, Gil de Zamora, <i>Ars Musica</i> .	Biblical reception, Egidius de Zamora, <i>Ars Musica</i> .
ÍNDICE	
Fray Juan Gil de Zamora y su <i>Ars Musica</i> Referencias bíblicas en el <i>Ars Musica</i> Conclusiones.	

FRAY JUAN GIL DE ZAMORA
Y SU *ARS MUSICA*

Amanuense franciscano en la corte castellana, doctor por la Universidad de París¹, preceptor de Sancho IV², amigo de importantes cargos de la Orden a nivel europeo³, la figura de Juan Gil (o Egidio) de Zamora se presenta como una de las más destacadas del círculo real de Alfonso X en el plano cultural. Sus obras conservadas permiten encuadrarle principalmente en el ámbito de la crónica histórica, el enciclopedismo (*De Praeconiis civitatis Numantinae*, *De Praeconiis Hispaniae*, *Ars dictandi*, *Historia naturalis, canonica et civilis*) y la mariología (*Liber Mariae*)⁴. Consagra su labor, por tanto, al servicio del proyecto cultural alfonsino en la recopilación enciclopédica de material histórico y teológico⁵. El interés que suscita actualmente la figura de este insigne franciscano y su obra entre los medievalistas lo atestigua la gran cantidad de estudios publicados hasta la fecha: unos ochenta títulos entre monografías y artículos, número que ha aumentado especialmente en los últimos quince años. De hecho, la revista *Studia Zamorensia* tiene previsto dedicar próximamente un número monográfico a Gil de Zamora. En este sentido, los investigadores egidianos estamos de enhorabuena.

El *Ars Musica*, única obra de Gil de Zamora de temática musical, también ha sido objeto de varios estudios y no queda atrás con respecto a otras obras, pues ya han visto la luz dos ediciones críticas del texto latino, sendas traducciones al francés y al español y una parcial al inglés⁶. El tratado egidiano es, además, el primer y único escrito hispánico del Medievo de contenido íntegramente musi-

¹ FERRERO HERNÁNDEZ (2006) 4 y (2009) 23.

² FERRERO HERNÁNDEZ (2006) 6-9 y (2009) 30-31.

³ FERRERO HERNÁNDEZ (2009) 27.

⁴ El catálogo de la obra conocida de Gil de Zamora se puede consultar en DACOSTA MARTÍNEZ (2006) 116-121, FERRERO HERNÁNDEZ (2009) 36-37 y LILLO REDONET (2011a) 17-22, quienes dan además cumplida información acerca de las ediciones y estudios referentes a cada título egidiano.

⁵ En algunos casos se ha llegado a tildar a Gil de Zamora de poco original o incluso de plagario. Ciertamente Gil reproduce párrafos de otros autores, capítulos enteros, aunque cita la mayor parte de las veces la fuente consultada. Cuando no lo hace, la referencia es más amplia y sistemática; en estos casos cabe pensar que el franciscano considera la mención innecesaria por ser el texto de sobra conocido por aquel entonces, pero en ningún caso que desee atribuirse la autoría de materiales ajenos. Gil es un “recopilador” sin mayores pretensiones, determinado por el proyecto de Alfonso X y ajeno a la libertad que caracteriza al “autor”. GÓMEZ MUNTANÉ (2010) xxxiii-xxxv y MOTA MURILLO (1982) 675 recogen más detenidamente esta controversia.

⁶ Véase, respectivamente, ROBERT-TISSOT (1974) y MOTA MURILLO (1982), de nuevo ROBERT-TISSOT (1974), PÁEZ (2010) y MCKINNON (1998) 136-141.

cal⁷; con todo, pudo haber caído en el olvido de no ser por el benedictino Martin Gerbert, quien lo incluyó en su canon de teóricos eclesiásticos de la música⁸. En un principio debió de gozar de gran fama y aprovechamiento, si es cierto, como se ha sugerido en alguna ocasión, que se empleó como texto docente en Zamora e incluso en la cercana Salamanca, en cuya Universidad había encomendado Alfonso X implantar la docencia musical en 1254⁹. La ausencia de noticias sobre el *Ars Musica* durante los siguientes cinco siglos solo se explica si tenemos en cuenta que sus contenidos pronto quedaron obsoletos por tratar exclusivamente la teoría y práctica del canto llano y desatender la polifonía, muy desarrollada ya en época de Gil y con el 'Ars Nova' en ciernes.

Con respecto a la composición y al contenido, el tratado que nos ocupa se presenta en muy diversas secciones como un centón en el cual el franciscano realiza una notable labor de selección y armonización de significativas fuentes clásicas, judías y cristianas. El carácter enciclopédico del *Ars*, en cambio, no excluye la posibilidad de encontrar en Gil de Zamora algunos toques de originalidad en la presentación del material. El capítulo 17 acerca de los instrumentos musicales es una reproducción sistemática de Bartolomé Ánglico y San Isidoro¹⁰, pero además de los instrumentos que aparecen en ellos, Gil menciona como aportación propia los instrumentos africanos introducidos en los reinos cristianos: el canon, el medio canon, la guitarra y el rabel¹¹. Asimismo, en el capítulo 15 se reproduce el contenido del *Tonario de San Bernardo* referente a la clasificación de los modos en auténticos y plagales¹², pero añade como aportación personal interesantes reflexiones acerca del *êthos* modal cuando describe la condición, cualidad moral o espiritual que representa cada tono; afirma, por ejemplo, que el segundo tono alivia los dolores mientras que el tercero los cura, del cuarto dice que es apropiado para los aduladores y del quinto que alegra y dulcifica a tris-

⁷ Los manuscritos que recogen esta obra son el H.29 (V) del Archivo Capitolare Vaticano (siglo XIV) y el A.31 (B), conservado en el Liceo Musicale de Bolonia (siglo XVIII). El autor de la primera edición moderna del *Ars Musica* presenta un estudio de los manuscritos haciendo mención también de los actualmente desconocidos arquetipo y una posible fuente intermedia anterior a V y B: cf. ROBERT-TISSOT (1974) 14-19.

⁸ GERBERT (1784) 2,369-393.

⁹ Cf. GÓMEZ MUNTANÉ (2009) 231.

¹⁰ BART. ANGL., *Prop. Rer.* 19,134ss. (KOELHOFF [1483]); ISID., *Orig.* 3,18 (LINDSAY [1966]). Tomamos de BLAISE (1993) y (1994) las abreviaturas para obras y autores cristianos y medievales.

¹¹ Cf. MOTA MURILLO (1982) 672; GÓMEZ MUNTANÉ (2001) 146.

¹² Cf. GERBERT (1784) 2,268-276, con la diferencia de que Gil evita la forma dialogada del *Tonario* "discípulo-maestro" adaptando el contenido a su estilo narrativo. Acerca del cambio de estilo, cf. MOTA MURILLO (1982) 674-675.

tes y atribulados¹³. Otro de los rasgos propios que presenta el tratado es la sencillez de estilo que transmite¹⁴: la llaneza de su lenguaje, su sobria sintaxis con períodos oracionales breves y el espíritu didáctico propenso a la historieta curiosa, que recuerdan en gran medida el estilo de San Isidoro en las *Etimologías*. Fuera de los capítulos estrictamente técnicos podemos encontrar pasajes distendidos en los que, como buen franciscano, Gil deja entrever su afecto por los animales: la descripción de las portentosas cualidades musicales del ruiseñor o de la inteligencia y sensibilidad musical del delfín¹⁵.

El tratado de Gil de Zamora se articula en dos grandes secciones: una parte especulativa (el prólogo y capítulos 1-4) y otra técnica (5-17). En la parte teórico-especulativa se abordan cuestiones como el origen de la música, su definición, su división y sus propiedades. A su vez, la parte técnico-práctica se ocupa de la “solmisación”, la mutación de las notas, el monocordio, los intervalos, las consonancias, los modos y los géneros. El ya mencionado capítulo 17, dedicado a la descripción de los instrumentos musicales, destaca por varios motivos: su extensión muy superior a la de los demás capítulos, el gran catálogo de instrumentos que describe, la riqueza de datos que aporta acerca de su origen, etimología y filiación cultural, así como la ágil exposición y hábil conciliación de autoridades. A excepción del salterio y ciertos instrumentos “idiófonos” tales como la campana (*tintinnabulum*) o los címbalos, la descripción de los instrumentos, desde la trompeta hasta el sistro, se adorna con una o varias referencias mitológicas, citas clásicas, bíblicas o medievales¹⁶. De este modo, la sección en que se describe la trompeta está aderezada con versos virgilianos de *Bucólicas* y la *Eneida*; la sección de la corneta con citas de Propercio, San Isidoro y Walafrido Estrabón (siglo IX); la sección del “auló”¹⁷, con una referencia al *Evangelio según San Mateo*, y la sección de la flauta, con Virgilio y los *Dísticos de Catón*; la zanfonia y el

¹³ Cf. AEG. ZAM., *Mus.* 15,12; 15,15; 15,19. Para todas las referencias y citas latinas de Gil de Zamora seguimos el texto y numeración fijados por ROBERT-TISSOT (1974). Por otro lado, la abreviatura empleada es propia, ya que no aparece previamente en el *ThLL* ni en el *OLD* o en los diccionarios de BLAISE (1993) y (1994).

¹⁴ Si bien por requerimiento de su superior: *iuxta mandatum vestrum* (AEG. ZAM., *Mus.* prol. 2).

¹⁵ AEG. ZAM., *Mus.* 2,19-38 y 2,40-65.

¹⁶ AEG. ZAM., *Mus.* 17,6-85. En uno de los más recientes trabajos sobre Gil de Zamora, LILLO REDONET (2011a) 97-101 estudia en siete *Sermones* de los llamados “temporales” la manera en que el franciscano efectúa la *dilatatio* del material temático. La cita de los textos bíblicos y de los Doctores y Padres de la Iglesia como autoridades confirmativas se presentan como un mecanismo compartido por los *Sermones* y el *Ars Musica* mediante el cual se amplifica el contenido básico. Existe además edición, traducción española y comentario de los citados siete sermones: LILLO REDONET (2011b).

¹⁷ Castellanzación aconsejada por el profesor J. García López.

chorus o “choro”¹⁸, con una cita del *Evangelio según San Lucas* y San Isidoro; el tambor, con la cita de San Isidoro; la cítara, con la referencia a Virgilio y San Isidoro; la lira, con la cita de San Isidoro; y finalmente el sistro, con la cita de Juvenal. La exposición del resto de capítulos también se enriquece mediante un profuso aparato de referencias a fuentes clásicas (Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Aristóxeno, Plinio el Viejo, Boecio, etc.), hebraicas (*Antiguo Testamento*, Flavio Josefo), cristianas y medievales (*Nuevo Testamento*, Guido d’Arezzo, John Cotton, Bartolomé Ánglico, San Isidoro, Pedro Coméstor, Rabano Mauro, Walafrido Estrabón, etc.). Precisamente los cuatro últimos autores constituyen a veces el puente necesario entre los textos clásicos y bíblicos, de una parte, y Gil de Zamora, de otra. En el presente estudio centraremos nuestra atención en el análisis de las citas bíblicas y el propósito con que se emplean en el tratado¹⁹.

REFERENCIAS BÍBLICAS EN EL ARS MUSICA

Tanto el *Antiguo Testamento* (o en términos egidianos las *Chronicae diuinitus inspiratae per Hebraicam ueritatem*²⁰) como el *Nuevo Testamento* están presentes en el *Ars Musica*: *Génesis*, *I Samuel*, *Job*, *Daniel* y *Apocalipsis* son los libros sagrados de los que se nutre el corpus de citas²¹. Localizadas en la parte especulativa, el capítulo 17 y el epílogo, podemos clasificar las citas en dos grupos si atendemos a la temática que presentan: técnico-musicales e histórico-míticas.

En las referencias al texto bíblico, Gil de Zamora cita siempre la fuente salvo en el siguiente caso:

(1) Alii (musicam inuentam esse dixerunt) ex sonitu aquarum et ex confractione aeris ad rupes uel loca petrosa. Unde: “uox eius sicut uox aquarum multarum” (AEG. ZAM., Mus. 1,33-34).

¹⁸ Castellанизación fijada por ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010) CXXVII-CXXVIII, que aunque no sigue las reglas de transcripción del latín al español, sin embargo es plausible, pues crea así un término con referente único evitando el uso del ambiguo ‘coro’. Su denominación en otras lenguas es “Platerspiel” en alemán, “bladder pipe” en inglés y “vèze” en francés.

¹⁹ La presencia de los clásicos latinos en el *Ars Musica* ya ha sido objeto de nuestro estudio en un artículo que se publicará próximamente en el número 145 de *Estudios Clásicos*: cf. PÁEZ (en prensa).

²⁰ AEG. ZAM., Mus. 1,6.

²¹ Gen. 4,21; *I Reg.* (*I Sam.*) 16,14-16 y 16,23; *Iob* 38,37; *Dan.* 3,4-5; *Apoc.* 19,6.

[“Otros (sostuvieron que la música se descubrió) a partir del sonido de las aguas y del choque del aire contra las rocas y pedregales. De ahí: «su voz cual rumor de aguas caudalosas»”]²².

La imagen de la “voz de aguas caudalosas”, donde pseudo-Agustín interpreta el término *vox* como la predicación apostólica y *aquarum multarum* como los diferentes pueblos²³, es un tópico bíblico que se repite hasta en cinco ocasiones en el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*: *Ezech.* 1,24, 43,2; *Apoc.* 1,15, 14,2, 19,6. Gil de Zamora no menciona expresamente su fuente, pero deja claro que se trata de una cita, al emplear el adverbio relativo *unde*. San Isidoro, la más importante fuente egidiana en el *Ars Musica*, también hace referencia al pasaje bíblico cuando trata los oficios divinos en el libro dedicado a las Sagradas Escrituras, pero parafrasea libremente²⁴. En la tradición patrística restante tampoco hay una lectura unánime; antes bien, en los numerosos comentarios al *Apocalipsis* conservados se observan tres lecturas diferentes que varían en función del pronombre y el adverbio comparativo empleados. La lectura *uox eius tamquam uox aquarum multarum* aparece en Victorino de Petovio y pseudo-San Agustín²⁵. La *Vulgata*, y a partir de dicha versión, Beda el Venerable, Walafrido Estrabón y Anselmo de Laón presentan el texto *uox illius tamquam* (o *tanquam*) *uox aquarum multarum*²⁶. La lectura que presenta Gil de Zamora es la que aparece en la *Vetus Latina* y posteriormente en los comentarios de San Ambrosio, Primasio de Adrumeto y Beato de Liébana²⁷, autor este último de un popular comentario al *Apocalipsis* que a buen seguro Gil de Zamora conoció y muy probablemente empleó como fuente en su *Ars Musica*. Sin embargo, la celebridad del comentario de Beato no asegura que fuera esta la fuente empleada para *Apoc.* 1,15, pues por otro lado sabemos, gracias a una referencia directa al *Hexameron*, que San Ambrosio es fuente del zamorano y, en cambio, Beato de Liébana no se cita ni una sola vez en el *Ars Musica*. Por lo demás, es destacable que otros autores cristianos como Pedro Coméstor y Rabano Mauro, fuentes frecuentes de Gil, no citen este pasaje bíblico.

Tanto en San Isidoro como en Gil de Zamora la palabra bíblica se emplea para validar un aserto anterior, pero mientras que el primero trata el carácter

²² Las versiones al español de los textos latinos son nuestras.

²³ AUG., †*Apoc.* (MPL 35,2418).

²⁴ ISID., *Orig.* 6,19: *vocem caelestis exercitus tamquam vocem aquarum multarum*.

²⁵ VICTOR.-POETAV., *Comm. in Apoc.* (MPL 5,319); AUG., †*Apoc.* (MPL 35,2418).

²⁶ VULG. *Apoc.* 1,15; BED., *Explanatio Apocalypsis* (MPL 93,136); WALAFR., *Comm. In Apoc.* (MPL 114,713); ANSELM.-LAUD., *Enarr. Apoc.* (MPL 162,1504).

²⁷ ITAL., *Apoc.* 1,15 (SABATIER [1751]); AMBR., *In Apoc. expositiones* (MPL 17,772); PRIMAS., *In Apoc.* (MPL 68,801-802); BEATUS LIEBANENSIS, *Apoc.* 49 (FLÓREZ [1770]).

religioso de las palabras *amén* y *aleluya*, el segundo se ocupa, como ya se ha visto en (1), de un tópico bien distinto: el posible origen de la música en el sonido del agua y el aire. La diferente temática sumada al hecho de que el texto latino no es exactamente el mismo (véase, por ejemplo, la conjunción comparativa, que en Gil es *quasi* en lugar de *tamquam*), descarta la hipótesis de un origen isidoriano de la cita.

También de carácter especulativo y musical pero esta vez con cita al texto referenciado encontramos el siguiente testimonio:

(2) Quia ex motu coeli et siderum, quaedam secundum ipsos prodeunt symphoniae musicis modulationibus annotatae. Iuxta illud Iob: “Concentum coeli quis dormire facit?”²⁸. Unde quaerit Boetius, “quomodo fieri possit quod tam uelox coeli machina, et tam uelocissimus eius motus, et tam magnorum corporum distensio siue moles, tacito silentique cursu moueatur?” (AEG. ZAM., Mus. 4,26-8).

5 distensio: distentio B (Robert-Tissot) | sive: sue V (Robert-Tissot)

[“Porque, según ellos, del movimiento del cielo y de los astros se ha observado empleando parámetros musicales que surgen ciertos sonidos armónicos. Al hilo de esto, leemos en Job: «¿quién mantiene dormido el concierto celestial?»; a partir de lo cual pregunta Boecio: «¿cómo es posible que tan veloz maquinaria, el cielo, una extensa mole con cuerpos tan enormes, y tan velocísimo su movimiento, pueda moverse en curso tácito y silencioso?»”].

El testimonio (2) refleja un *locus communis* de la tradición teórico-musical greco-latina: la conexión de la música con el resto de disciplinas y, en particular, la relación entre la música y la astronomía. La importancia de la música radica en el hecho de que sin su participación, ninguna otra disciplina puede considerarse perfecta, pues como leemos en el propio Gil, la música es hermana de la misma manera que la aritmética es madre de todos los saberes²⁹. Así, la naturaleza y el movimiento de los astros, según pensaban Pitágoras, Arquitas, Platón y demás filósofos antiguos, no podrían explicarse sin la participación de la armonía o “música celeste”³⁰.

²⁸ VULG., Iob 38,37: *et concentum caeli quis dormire faciet?* [“Y el concierto celestial, ¿quién lo hará dormir?”].

²⁹ AEG. ZAM., Mus. prolog. 9.

³⁰ Cf. PS.-PLU., *Moralia* 1147a.

La *Vetus Latina* y la *Vulgata* presentan textos distintos en el pasaje que tratamos de *Job*. El texto griego de los *Setenta* dice: οὐρανὸν δὲ εἰς γῆν ἔκλινεν³¹, y con él entronca en cierto modo el texto de la *Vetus*, que traduce: *et organa coeli in terra declinet*³². En cambio, el texto egidiano proviene de la tradición jeronimiana, aunque en la *Vulgata* leemos *faciet* en lugar de *facit*: *Concentum coeli quis dormire faciet?* Con el verbo en presente aparece el pasaje, tal que en Gil de Zamora, en Aureliano de Reome³³, autor del *Musica disciplina*, el tratado musical más antiguo del Medioevo. San Gregorio sigue literalmente la versión de la *Vulgata*³⁴, mientras que en Isidoro, Pedro Coméstor y Rabano Mauro no aparece la cita. A la luz de la tradición textual, el texto de Aureliano de Reome se presenta como la única fuente posible del *Ars Musica* en esta referencia al libro de *Job*.

Con respecto a la temática, la cita del testimonio (2), al igual que la de (1), es especulativa y musical, y ambas se emplean con el mismo fin: la justificación de un aserto anterior mediante la autoridad que representa la fuente bíblica.

Un propósito diferente se advierte en la siguiente cita:

(3) Musicalia instrumenta inuenta fuerunt secundum diuersitatem temporum a diuersis. De quibus scriptura diuina Danielis III faciens mentionem, dicit quod de mandato regis Nabuchodonosor et principum eius, “praeco clamabat ualenter: uobis dicitur populis et tribubus et linguis, in hora qua audieritis sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambucae, psalterii, et symphoniae, et uniuersi generis musicorum, cadentes adorate statuam auream quam constituit Nabuchodonosor rex”³⁵. Canon et medius canon, et guitarra, et rabe, fuerunt postremo inuenta (AEG. ZAM., *Mus.* 17,1-3).

2 Danielis: Daniel B • 3 clamabat: clamabant B • 5 citharae: cithara V (Mota Murillo) | sambucae: et sambuca BG • 8 rabe: rrabr V rabr BG

[“Los instrumentos musicales fueron creados en diversas épocas y por diversos inventores. Haciendo mención de aquellos el libro sagrado de Daniel en el capítulo tercero, cuenta que por orden del rey Nabucodonosor y de los próceres, «un heraldo anunciaba con voz poderosa: a vosotros, gentes de diversas razas, tribus y lenguas, se os ordena que, en el momento en que oigáis el sonido de la trompeta, de la flauta, de la cítara, de la sambuca, del arpa, de la zanfónia y de todo género de músicos, postraos y alabad la

³¹ LXX *Job* 38,37 (RAHLFS [1979]).

³² ITAL., *Job* 38,37 (SABATIER [1743] vol. 1).

³³ AURELIANUS REOMENSIS, *Mus.* 3 (GERBERT [1784] vol. 1).

³⁴ Cf. GREG.-M., *Mor.* (MPL 76,534).

³⁵ VULG., *Dan.* 3,4-5.

estatua que erigió el rey Nabucodonosor». El canon y el mediocanon, la guitarra y el rabé fueron creados más tarde”].

También de temática musical, el testimonio (3) no recoge esta vez una cuestión teórica de especulación, sino organográfica. El fragmento mencionado se encuentra en el capítulo 17 dedicado a los instrumentos musicales y en él se hace referencia al pasaje bíblico en el que se narra la colocación de una inmensa estatua de oro por orden de Nabucodonosor en la llanura de Dura. A continuación, se cuenta el prodigio de Sidrac, Misac y Abdénago, tres jóvenes judíos que se niegan a postrarse ante la mencionada estatua y son condenados a muerte por ello. Su fe, empero, los salva del suplicio por mediación de un ángel enviado del cielo y ante un Nabucodonosor estupefacto que reconoce finalmente la magnificencia de Yahvé³⁶.

El texto de Gil de Zamora en el testimonio (3) difiere de la *Vulgata* y la *Vetus sambucae* y *psalterii*³⁷. La ausencia de esta cita bíblica en las fuentes habituales de Gil de Zamora (San Isidoro, Pedro Coméstor, Rabano Mauro, Walafrido), y en otros Santos Padres y teólogos, nos lleva a pensar forzosamente en una referencia directa tomada de las Escrituras o en una fuente intermedia hoy perdida.

Con respecto a (1) y (2), la cita (3) se diferencia de las anteriores en la finalidad, pues mientras que las primeras se emplean para autorizar o justificar una afirmación precedente, en la última se advierte más bien una función retórica de amplificación. En efecto, con la cita se ornamenta el material básico añadiendo un fragmento innecesario desde el punto de vista de la argumentación, pero útil en la medida en que el pasaje bíblico recoge los nombres de numerosos instrumentos, sirviendo así como original índice de contenidos al comienzo del capítulo. Tras la cita bíblica se añade la frase —esta de autoría egidiana— que completa el repertorio de instrumentos musicales, incluyendo los de origen morisco, de creación posterior, para adaptarlo así a la realidad musical hispánica de la época de Alfonso X.

En los siguientes testimonios las citas también son de temática musical, pero presentan un carácter más marcadamente histórico-mítico. En el testimonio (4) la información relevante consiste en el dato que permite situar la invención primera de la música como tarde en la época de Yubal. Dicha información está convenientemente justificada y apoyada en diversas fuentes hebreas, cristianas y paganas:

³⁶ VULG., *Dan.* 3,8-97.

³⁷ ITAL., *Dan.* 3,4-5 (SABATIER [1743], vol. 2); VULG., *Dan.* 3,4-5 (MPL 28,1365 y CVP *Dan.* 3,4-5).

4) Sicut enim habetur ex Chronicis diuinitus inspiratis per Hebraicam ueritatem, Genesis IV capitulo, et ex Glossa super eundem locum, et ex Rabano, et ex Iosepho historiographorum eximio, et ex Historiis Scholasticis, Tubal, filius Lamech ex Ada uxore sua, pater fuit canentium in cithara et organo...³⁸ (AEG. ZAM., Mus. 1,6).

[“Tal como aparece en las Sagradas Escrituras según la Verdad hebrea, en el cuarto capítulo del Génesis, en la glosa correspondiente a dicho pasaje³⁹, en Rábano Mauro, en el eximio historiador Josefo y en la Historia Escolástica, Yubal, hijo de Lamec y su esposa Ada, fue padre de citaristas y flautistas...”].

Aunque de temática distinta, esta referencia comparte con (1) y (2) la finalidad de uso, esto es, autorizar una afirmación, un dato o una hipótesis planteada. La referencia al Génesis del testimonio (4) aparece en numerosos textos cristianos medievales que beben de las diferentes versiones bíblicas, por lo que nos centraremos solamente en las fuentes que más nos interesan. La traducción de la *Vetus Latina* (*et nomen fratris eius Jubal: hic fuit qui ostendit psalterium et citharam*⁴⁰) sigue el texto de los *Setenta*: καὶ ὄνομα τῷ ἀδελφῷ αὐτοῦ Ιουβαλ· οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καὶ κιθάραν⁴¹. En cambio, la versión de San Jerónimo presenta algunas diferencias de traducción con respecto a la *Vetus: et nomen fratris eius Jubal: ipse fuit pater canentium cithara et organo*. Con esta tradición entronca el texto de Rabano Mauro, que cita de manera literal⁴², y a su vez el de Gil de Zamora, aunque con pequeñas variantes. Isidoro se hace eco del aserto, pero parafrasea libremente a partir de la *Vetus Latina: citharae ac psalterii repertor Tubal*⁴³. La lectura de San Ambrosio también está en la línea de los *Setenta* y la *Vetus Latina: hic erat pater qui demonstravit psalterium et citharam*⁴⁴. Pero volviendo a Gil de Zamora, el texto del *Ars Musica* presenta una particularidad que lo distingue del resto de versiones mencionadas hasta ahora, a saber, la preposición *in* en sintagma con *cithara et organo*. El único precedente que trae esta misma lectura lo encontramos en la *Historia escolástica* de Pedro Coméstor⁴⁵. La posibilidad de que

³⁸ VULG., Gen. 4,20-21.

³⁹ Se refiere a WALAFR., *Glossa ordinaria in Gen.* (MPL 113,68ss.).

⁴⁰ ITAL., Gen. 4,20-21 (SABATIER [1743] vol. 1).

⁴¹ LXX Gen. 4,21 (RAHLFS [1979]).

⁴² RABAN.-M., *In Gen.* 2,2 (MPL 107,508).

⁴³ ISID., *Orig.* 3,22.

⁴⁴ AMBR., *Hex.* 1,7 (MPL 14,147).

⁴⁵ PETR.-COM., *Hist. Schol.* Gen. 28 (NAVARRO [1699]). Pedro Coméstor (en latín *Petrus Manducator* y en francés ‘Pierre le Mangeur’), es decir, “el comilón”, vivió entre ca. 1100 y 1179.

este historiador y teólogo sea la fuente principal empleada por Gil en dicho pasaje se ve reforzada por los siguientes argumentos: 1) los manuscritos del *Ars Musica* (V, B y G) no presentan variantes textuales en este pasaje; 2) el historiador y teólogo eclesiástico no es desconocido para Gil de Zamora, quien lo cita expresamente en el *Ars Musica* en otras dos ocasiones; 3) sabemos que en la elaboración de la *General Estoria* de Alfonso X, concretamente en la sección dedicada al *Génesis*, los recopiladores no siempre recurren directamente a la Sagrada Escritura, sino que en ocasiones acceden al texto bíblico a través de fuentes alternativas tales como la *Historia escolástica* de Coméstor⁴⁶.

La discrepancia textual entre versiones que acabamos de tratar presenta una controversia conceptual a nivel organológico digna de ser mencionada en estas líneas: *ψsalterium et citharam* (LXX y *Vetus*) o *cithara et organo*, según traduce San Jerónimo? Conforme a las afirmaciones de San Isidoro y Gil de Zamora, *organum* es el término genérico que designa al 'instrumento', aunque también se aplica en particular a los aerófonos, especialmente al órgano de tubos⁴⁷. De esta manera, si aceptamos que *organum* hace referencia por sinécdoque al conjunto de instrumentos de viento y, por analogía, la *cithara* se toma como representante de la familia de los instrumentos de cuerda, habría que entender, dentro del más amplio sentido que adquiere el pasaje jeronimiano, que Yubal es el padre de todos los músicos instrumentistas. Pero no es ese, en principio, el sentido que se desprende del texto de la *Vetus Latina*, donde simplemente se transliteran los términos musicales que aparecen en los *Setenta*. Como vemos, la discrepancia surge entre los términos musicales *organum* / *psalterium* empleados en las traducciones griega y latina del original hebreo. El término ψαλτήριον procede de ψάλλω y en un principio hace referencia al instrumento de cuerda que ha dado en español 'salterio' o de manera genérica, a la cítara y la lira; además, se emplea para una forma particular de tocar dicho instrumento, a saber, con los dedos en lugar de una púa. Es a partir de los *Setenta* cuando el verbo adquiere el significado de 'cantar acompañado de instrumento de cuerda'⁴⁸.

En latín, el significado inicial de *psalterium* es el mismo que el del sustantivo griego, pero además aparece en Varrón con sentido de sátira, canto satírico, y en San Jerónimo como el libro de los *Salmos*⁴⁹. En textos medievales el vocablo aparece identificado con nuevas acepciones, referido a los *Siete Salmos penitencia-*

⁴⁶ Cf. SÁNCHEZ-PRIETO BORJA (2009) XCVI.

⁴⁷ ISID., *Orig.* 3,21; AEG. ZAM., *Mus.* 17,4.

⁴⁸ Aunque ψαλτήριον solo aparece con el significado de instrumento de cuerda en LSJ.

⁴⁹ Cf. MIGUEL (2000) s.v. *psalterium*.

les y al rosario⁵⁰. Además, San Agustín en particular define el salterio bíblico como un instrumento de diez cuerdas cuya caja de resonancia, al contrario de lo que sucede en la cítara, está colocada más alta⁵¹. Por otro lado, el significado del verbo *psallo* se generaliza para danzar o tocar la cítara o la lira con acompañamiento de canto o sin él, o bien cantar salmos en congregación en el ámbito cristiano. Incluso el término *psaltes*, que en principio se refiere exclusivamente a quien tañe instrumentos de cuerda, en latín tardío ya se identifica con el ‘cantor’⁵² y ‘músico’ en un sentido general⁵³.

Ya en la Edad Media, San Isidoro y, a partir de él, Gil de Zamora definen el término como un instrumento ineludiblemente ligado en la práctica musical al canto:

Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatum, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat (ISID., *Orig.* 3,22).

1 quod: om. KA • 2 consonando: consonandum T

[“El salterio, que comúnmente se llama ‘cántico’, recibe su nombre de la palabra *psallo*, porque a su sonido responde el coro cantando a la vez”].

Psalterium a psallendo, id est a cantando est nominatum, eo quod ad eius uocem chorus consonando respondeat (AEG. ZAM., *Mus.* 17,68).

[“El salterio recibe su nombre de la palabra *psallo*, esto es, ‘cantar’, porque a su sonido responde el coro cantando a la vez”].

Según esto, si entendemos los términos *psalterium* y *cithara* en antítesis como sinécdoque respectiva de ‘canto’ e ‘instrumento’, los *Setenta* y la *Vetus Latina* hacen alusión a un grupo mayor de músicos que la *Vulgata* para referirse al colectivo de músicos (cantantes e instrumentistas). Ahora bien, *per psaltem quilibet peritus in musica intelligatur*⁵⁴ —afirma Gil de Zamora—, conque si aceptamos que el término *psalterium* por analogía con *psaltes* adquirió en la Edad Media un sentido general de ‘instrumento’, del tipo que sea, *psalterium* y *organum* tendrían un significado equivalente y podríamos entender, finalmente, la traducción de San Je-

⁵⁰ BLAISE (1994) s.v. *psalterium*.

⁵¹ BLAISE (1993) s.v. *psalterium*.

⁵² BLAISE (1993) y MIGUEL (2000) s.v. *psaltes*.

⁵³ MIGUEL (2000) s.v. *psaltes*.

⁵⁴ AEG. ZAM., *Mus.* 2,15 (*psaltem: saltem V psaltera B*).

rónimo como ajustada al texto de los *Setenta* y equivalente al de la *Vetus*. Cualquiera que sea el matiz con que se interpreten los términos ψαλτήριον, κιθάρα, *organum* y *cithara*, pensamos que en dicho pasaje encierran un sentido más amplio que la mera acepción de instrumentos musicales.

El libro primero de *Samuel* es la fuente de las dos referencias bíblicas restantes. Ambas tienen por objeto el poder curativo de la música y hacen referencia a la terapia a la que se somete el rey Saúl para ahuyentar a los espíritus malignos que lo atormentan. Las citas de los testimonios (5) y (6), ambas erróneas en el texto egdiano, son de temática histórico-mítica, al igual que (4). La cita (5) aparece en la parte especulativa del tratado mientras que (6) lo hace en el epílogo, donde a modo de recapitulación se enumeran de nuevo las propiedades de la música.

(5) Et cum per melodicam harmoniam ad dispositionem contrariam transit corpus, ut a tristitia uehementi ad laetitiam, spiritus malus recedit. Unde Magister in 'Historiis Scholasticis'⁵⁵ dicit, mathematicos tradere, quod "multi daemones harmoniam ferre non possunt, et quandoque nulli", forte propter contrariam dispositionem per harmoniam corporibus in quibus habitant superuenientem. Unde tradunt 'Chronica' diuinitus inspirata, primo (libro) Regum XV capitulo⁵⁶, quod cum spiritus malus uexaret Saulem, dixerunt ei serui sui: "adhibe tibi psalterium in cithara... et leuius feres" (AEG. ZAM., Mus. 2,14).

6 Chronica: Tronita V | primo: primi VBG • 9 feres: feret VB (Mota Murillo)

[“Y cuando a través de una armonía melódica la persona cambia al estado opuesto, como de una profunda aflicción a la alegría, el espíritu maligno se marcha. De ahí que el Maestro dice en la *Historia Escolástica* que cuentan los astrólogos que «muchos espíritus no pueden soportar la armonía, o más bien, ninguno de ellos», debido tal vez al estado opuesto provocado por la armonía, la cual llega en auxilio de las personas en que moran aquellos. De ahí que las *Sagradas Escrituras* en el capítulo 15 del libro I de *Reyes* cuentan que al atacarle a Saúl un espíritu maligno, sus criados le dijeron: «hazte con los servicios de un músico experto en la cítara... y mejorarás»”].

Sabemos por el libro bíblico citado que Saúl es judío de la tribu de Benjamín, convertido en el primer soberano del antiguo reino de Israel y descrito en las *Sagradas Escrituras* como valeroso y de extraordinaria presencia. Fue encumbrado por providencia divina y la mediación del juez Samuel (*I Reg.* [*I Sam.*])

⁵⁵ PETR.-COM., *Hist. Schol.* I Reg. 15 (NAVARRO [1699]).

⁵⁶ *I Reg.* (*I Sam.*) 16,14-16.

10,17ss.). En (6) también se menciona a Saúl y aparece David, un guitarrista de Belén célebre por sus extraordinarias dotes musicales. Convocado a la corte del rey Saúl para poner en fuga al espíritu maligno que moraba en el monarca, a la muerte por suicidio de Saúl, David sería proclamado primero rey de Judá y más tarde de todo Israel:

(6) Et cum dulcisona etiam melodia daemones aliquando coartantur, et exire de corporibus compelluntur, ut patet in Saule a quo spiritus Dei malus uoce Dauid ita recedere cogebatur, ut patet II Regum VIII capitulo⁵⁷ (AEG. ZAM., *Mus.* 17,99).

1 coartantur: coarctantur BG • 2 compelluntur: compellantur G | spiritus: spirite V | uoce Dauid ita: uoce Dauitica V uoce Daudica B

[“Y a veces también los espíritus con una dulce melodía son reducidos y obligados a abandonar los cuerpos en que moran, como se evidencia en Saúl, de cuyo cuerpo fue obligado a salir un espíritu maligno de Dios gracias al canto de David, como se ve en el capítulo 8 del libro II de *Reyes*”].

Como se ha indicado antes y señala expresamente Gil de Zamora, la cita del testimonio (5) se toma literal de Pedro Coméstor, quien trae *adhibite psalterium peritum in cithara, et leuius feres*⁵⁸. Coméstor parafrasea el texto bíblico pues, según se puede comprobar, el de la *Vulgata* es bien distinto: *ut quando arripuerit te spiritus Domini malus, psallat manu sua, et leuius feras*⁵⁹. Pero el contenido de (5) y (6) aparece también en los epígrafes de *Etimologías* que versan sobre las facultades de la música y el origen de la medicina:

Excitos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui ab spiritu in-mundo Saulem arte modulationis eripuit (ISID., *Orig.* 3,17).

1 Excitos: Excitatos B | qui: quia C

[“También la música apacigua las almas alienadas, como se cuenta de David, quien liberó a Saúl de un espíritu inmundo con su talento interpretativo”].

⁵⁷ *I Reg.* (I Sam.) 16,23.

⁵⁸ Cf. *supra* n. 55.

⁵⁹ *VULG.*, *I Reg.* 16,16: “para que cuando te aborde el espíritu malvado del Señor toque con su mano y mejores”.

Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur; sicut de David legitur, qui ab spiritu in-mundo Saulem arte modulationis eripuit (ISID., *Orig.* 4,13).

[“Además, la música no le será desconocida (al médico), pues son muchas las cosas que se cuentan de lo que ha obrado esta disciplina en personas enfermas, como se cuenta de David, quien sacó de Saúl un espíritu inmundo con su talento interpretativo”].

Y también Rabano Mauro hace mención de los pasajes en su comentario⁶⁰. Por su parte, el texto que presenta la *Vulgata* correspondiente al contenido de (6) es similar al versículo 16: *igitur quandocunque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua... et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus*⁶¹. El texto del testimonio (6) no es una cita literal sino una referencia libre, por lo que su fuente no puede averiguarse con exactitud, aunque a la vista de los textos cotejados debe de haber sido elaborada a partir de Coméstor, San Isidoro o Rabano Mauro.

El propósito con el que se emplean las citas de (5) y (6) es el mismo que en (1), (2) y (4). En (5) se introduce una cita formal mediante el relativo *unde* para justificar el aserto anterior con la referencia a Pedro Coméstor y a las Sagradas Escrituras. En el testimonio (6) la cita, introducida por *ut*, justifica y confirma el aserto anterior como ejemplo particular de una afirmación previa general.

CONCLUSIONES

El corpus de referencias a autoridades en el *Ars Musica* es reducido si dejamos de lado las citas a los autores clásicos, los Santos Padres y los teólogos, y tenemos en cuenta solamente las bíblicas. Con todo, las seis referencias a las Sagradas Escrituras, localizadas en los primeros cuatro capítulos (sección teórico-especulativa) y en la parte final (sección organológica y epílogo), son suficientes para establecer una tipología y vislumbrar la intención con que Gil de Zamora las incluye en su compendio musical. Las citas pueden clasificarse en dos grupos: a) en función de su temática: musicales (1), (2) y (3), e histórico-míticas (4), (5) y (6); b) En función de su finalidad: asertivas (1), (2), (4), (5) y (6), y ornamentales (3).

⁶⁰ RABAN.-M., *In Reg.* (MPL 109,49-50).

⁶¹ VULG., *I Reg.* 16,23: “Así pues, siempre que el espíritu malvado del Señor asaltaba a Saúl, David tomaba la cítara y tocaba con su mano... y mejoraba: en efecto, se marchaba el espíritu malvado”.

La introducción de autoridades bíblicas es un procedimiento retórico de amplificación o *dilatatio* empleado muy frecuentemente en los textos medievales. En el caso concreto de Gil de Zamora, esta técnica se emplea con un propósito asertivo o estilístico. En el testimonio (3) la cita bíblica está oportunamente traída al comienzo del capítulo 17: en ella se mencionan diversos instrumentos de las distintas familias, de manera que es utilizada a modo de elegante y vigoroso sumario o índice de contenidos. El resto de citas, más allá de su mayor o menor valor estilístico, desempeña un papel claramente asertivo en la confirmación o justificación de una afirmación precedente apoyándose en la *auctoritas* que confiere el texto bíblico.

San Isidoro de Sevilla, fuente clave en el *Ars Musica* como nexo con los textos clásicos grecolatinos, apenas ejerce influencia en el caso de las citas bíblicas, pues aunque los testimonios (1), (4), (5) y (6) ya aparecen referidos en las *Etimologías*, la fuente manejada por el zamorano se ha demostrado que es otra. En este aspecto, tampoco se manifiesta determinante la influencia de Walafrido y Rabano Mauro, eminentes teólogos con presencia en el *Ars Musica*, pero que no se emplean como fuente de los textos bíblicos.

En el testimonio (1) consideramos bastante probable que la fuente utilizada por Gil sea Beato de Liébana, cuyo texto entronca con la tradición de la *Vetus Latina*, pasando por San Ambrosio entre otros. La referencia de (2) hunde sus raíces en el texto bíblico jeronimiano y tiene su origen en Aureliano de Reome, célebre tratadista musical del Medievo cuyo influjo sobre el *Ars Musica* todavía está por determinar. Las citas (4) y (5) están tomadas de la *Historia Escolástica* de Pedro Coméstor. La primera sigue el texto de la *Vulgata*, pero la segunda, no coincide con el texto jeronimiano ni con el de la *Vetus*, la copia Gil de Zamora literalmente. En los testimonios (3) y (6) no se ha identificado una fuente intermedia: en (3) el texto egidiano sigue la tradición textual de la *Vulgata*, pero, a la vista de los demás testimonios, resulta improbable una consulta directa de las Sagradas Escrituras en uno solo de los casos. Más plausible parece la hipótesis de una fuente intermedia hoy perdida. Por lo que respecta a (6), creemos que se trata de una referencia parafrástica a partir del material de Coméstor, San Isidoro y Rabano Mauro. En conclusión, Gil de Zamora hace uso de las Sagradas Escrituras como *auctoritas* y como recurso retórico de *dilatatio*; ahora bien, se trata de un texto bíblico digerido, no consultado de primera mano, que bebe de fuentes notorias de la época, en este caso Pedro Coméstor, Beato de Liébana y Aureliano de Reome. Poco relevante se presume, por tanto, la filiación prejeronimiana o jeronimiana de las citas del *Ars Musica*, aunque estamos en condiciones de afir-

mar que, en los casos en que el texto egidiano coincide plenamente con el bíblico, se encuentra emparentado con la *Vulgata* más que con la *Vetus Latina*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2010), “Música y pintura promovidas por un sabio monarca: las imágenes musicales de los códices alfonsinos entre el testimonio de la vida musical de su corte y el pensamiento artístico de sus pintores”, en M. PÁEZ, *Ars Musica de Juan Gil de Zamora*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, LIII-CLXX.
- BLAISE, A. (1993), *Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens*, Turnhout, Brepols (= 1954).
- BLAISE, A. (1994), *Lexicon latinitatis Medii Aevi. Dictionnaire Latin-Français des auteurs du Moyen-Age*, Turnhout, Brepols (= 1975).
- CVP = *The Clementine Vulgate Project*. <<http://vulsearch.sourceforge.net/index.html>>. Consultado el 19.12.2013.
- DACOSTA MARTÍNEZ, A.F. (2006), “El rey virtuoso: un ideal político del siglo XIII de la mano de fray Juan Gil de Zamora”, *HID* 33, 99-121.
- FERRERO HERNÁNDEZ, C. (2006), *Juan Gil, Doctor y maestro del convento franciscano de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- FERRERO HERNÁNDEZ, C. (2009), *Liber contra venena et animalia venenosa. Estudio preliminar, edición crítica y traducción*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- FLÓREZ, H. (1770), *Sancti Beati, Presbyteri Hispani Liebanensis, in Apocalypsin, ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria*, Madrid, Joachim Ibarra.
- GERBERT, M. (1784), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., Saint Blaise, Typis San-Blasianis (repr. facs. Hildesheim, Olms, 1963).
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. (2009), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. (2010), “Juan Gil de Zamora versus Alfonso X el Sabio”, en M. PÁEZ, *Ars Musica de Juan Gil de Zamora*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, XXXI-LI.
- KOELHOFF, J. (1483), *Bartholomaeus Anglicus. De Proprietatibus Rerum*, Colonia, Johann Koelhoff (edición electrónica: <<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:1-103346>>. Consultado el 20.12.2013).
- LILLO REDONET, F. (2011a), “Las colecciones de sermones de Juan Gil de Zamora (O.F.M.) (ca. 1241-ca. 1318), El *Liber sermonum* y el *Breviloquium sermonum virtutum et vitiorum*”, *Erebea* 1, 83-102.
- LILLO REDONET, F. (2011b), *Juan Gil de Zamora. Sermonario. Estudio preliminar, edición, traducción y comentario de siete de sus sermones*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- LINDSAY, W.M. (1966), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, Oxford, Clarendon Press.
- MCKINNON, J. (1998), *The Early Christian Period and the Latin Middle Ages*, Nueva York-Londres, Norton.
- MIGUEL, R. DE (2000), *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Madrid, Visor (= Leipzig, s. n., 1867).
- MOTA MURILLO, R. (1982), “El *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora: El Ms. H/29 del Archivo Capitolare Vaticano”, *Archivo Ibero-Americano* 165-168, 651-701.
- NAVARRO, M. (1699), *Eruditissimi viri Magistri Petri Comestoris, Historia Scholastica opus eximium, magnam Sacrae Scripturae partem*, Madrid, Antonio González de Reyes.
- PÁEZ, M. (2010), *Ars Musica de Juan Gil de Zamora*, trad. esp., Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca.

- PÁEZ, M. (en prensa), "Presencia de los clásicos latinos en el *Ars Musica* de Gil de Zamora", *Eclás.* 145.
- RAHLFS, A. (1979), *Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Stuttgart, Stuttgart Deutsche Bibelstiftung (= 1935).
- ROBERT-TISSOT, M. (1974), *Johannes Aegidius de Zamora. Ars Musica*, Dallas, American Institute of Musicology (edición electrónica: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ZAMLIB_TEXT.html>).
- SABATIER, P. (1743) *Bibliorum Sacrorum Latinae versiones antiquae, seu Vetus Italica*, vols. 1-2, Reims, Florentain.
- SABATIER, P. (1751) *Bibliorum Sacrorum Latinae versiones antiquae, seu Vetus Italica*, vol. 3, París, Didot.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, P. (2009), *Alfonso X. General estoria. Primera parte*, vol. 1, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.