

# *La música*

---

Ismael Fernández de la Cuesta

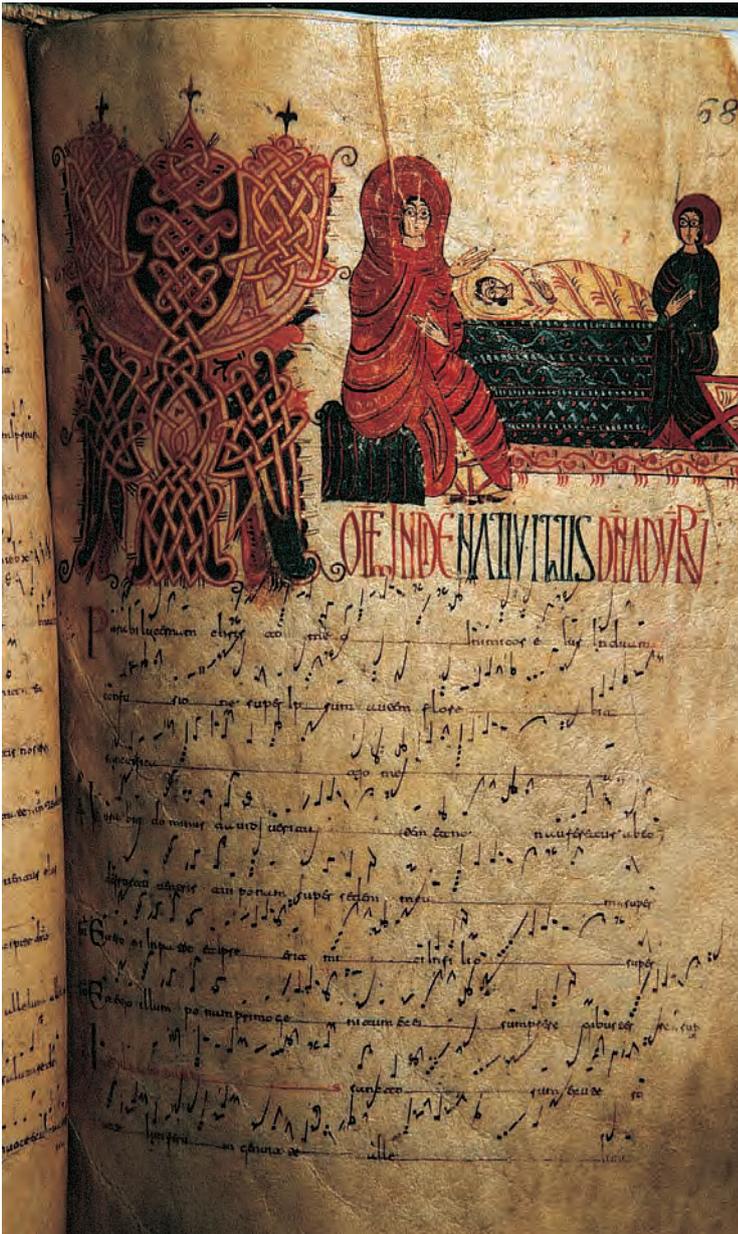
La provincia de León es un territorio que nos ha legado algunos de los mejores testimonios del arte románico musical en la península Ibérica. El antifonario visigótico mozárabe, copiado en algún momento del ancho espacio de tiempo que precede a la llegada del arte románico pleno, siglos X y XI, es testigo inapreciable de la extraordinaria relevancia de la música litúrgica de este período en los reinos de León y de Castilla. Los estudiosos del canto litúrgico no han dudado en considerar este códice como la "joya de los antifonarios latinos"<sup>1</sup>.

No es posible entender los principales monumentos del arte románico en su conjunto si no se conoce la liturgia que se celebraba dentro de ellos ni se percibe la atmósfera de la música que resonaba en su recinto. La liturgia y la música inherente a la alabanza del oficio divino era la razón de ser de tales monumentos, de sus espacios arquitectónicos, de su iconografía. Por otro lado, la música fue una de las disciplinas más importantes entre las antiguas artes liberales. En ellas no tenían cabida las artes que son hoy objeto de dicha historia, la arquitectura, la pintura y la escultura, a no ser como aplicación de dos de las siete artes: la aritmética y la geometría.

En la apología de Carlomagno dedicada a Luitprando, obispo de Aquisgrán, que aparece como libro IV dentro del *Códice Calixtino*, Turpín relata que en el palacio que el emperador se mandó construir al lado de la iglesia de Santa María estaban representadas estas siete artes. El célebre obispo de Reims en su fantástico relato no nos refiere cómo estaba allí representada la música, pero la define como "ciencia de cantar bien y correctamente, con la que también se celebran y adornan los oficios divinos de la iglesia". Y prosigue: "Por ella se hicieron todos los instrumentos musicales. Este arte fue creado en un principio por las voces y los cantos divinos de los ángeles, pues ¿quién duda que las voces de los que en la iglesia cantan ante el altar de Cristo, emitidas con dulzura, se mezclan en los cielos con las de los ángeles?"<sup>2</sup>. Este documento del siglo XII pone bien a las claras el lugar de la música en el mundo sacralizado en el que surge el arte románico.

Pero el estudio de la música de un período tan lejano se encuentra con enormes dificultades metodológicas derivadas del propio objeto, dificultades que las demás artes tienen por completo allanadas. Los archivos musicales han conservado un importante número de documentos musicales de épocas antiguas, también del período románico, como los pueblos conservan edificios, y los museos guardan obras de arte. Mas los objetos de unas y otras obras no son convertibles, no son de la misma naturaleza. Mientras una escultura románica es una obra de arte que por sí misma se exhibe plásticamente en el espacio al espectador, una partitura no transmite los sonidos artísticos sino, con notable impropiedad, es cierto, a través de la escritura musical, cuyos símbolos gráficos realizados en el espacio deben trasladarse a una secuencia temporal de sonidos para que la música pueda ser oída y apreciada como tal. Esta diferencia tan honda entre las artes plásticas y la música, arte dinámico, es la que lleva a consideraciones muy diversas respecto a la condición de patrimonio histórico artístico entre aquéllas y ésta.

La música producida durante el período en que se practica el arte románico sólo puede ser materia de descripción y estudio a través de los manuscritos musicales, de los escritos históricos



Antifonario mozárabe de la catedral,  
fol. 68r

y literarios y de otros testigos oblicuos, como son algunos objetos propios de la arqueología y de la iconografía, por ejemplo, los instrumentos musicales<sup>3</sup>. La movilidad de los libros manuscritos poseedores de contenido artístico musical ha propiciado el que estos objetos pensados y creados para el desarrollo de la actividad artística en determinados lugares, hayan terminado enriqueciendo archivos muy alejados del lugar de destino. Los archivos eclesiásticos de la Comunidad castellano-leonesa conservan todavía importantes colecciones de manuscritos que exhiben las más depuradas formas del arte románico musical, notablemente destinado a la liturgia cristiana.

#### 1. MÚSICA PARA EL CULTO

Durante la época en que nace y se desarrolla el arte románico, apenas es posible distinguir entre música religiosa y profana. Ambas se encuadran en una cosmología teocéntrica en la que el hombre cristiano y cada uno de sus actos, sagrados, profanos y hasta perversos, tendrán un lugar propio y unas consecuencias determinadas. Así, pues, en la medida en que la sociedad estaba plenamente sacralizada todos los productos humanos, incluidos los artísticos y los musicales, comportaban alguna dimensión religiosa. Más aún, la música y el canto, según los Santos Padres de la Iglesia, no tendrán un carácter funcional, para edificar o servir a ciertos actos esenciales de la vida cristiana, sino serán en sí mismos actos sustantivos sin otra finalidad ulterior, pues son la traslación temporal de la actividad que ejercen los bienaventurados y ángeles en el cielo por toda la eternidad:

*Modo incipe laudare si in aeternum laudaturus es. Qui laudare non vult in transitu huius saeculi, obmutescet cum venerit saeculum saeculi<sup>4</sup>.*

Se entiende, pues, que la música en sentido pleno es la que se practica en la liturgia divina, mientras la que se realiza fuera de ella tiene un carácter funcional, secundario o accesorio, al servicio de actos, liturgias, celebraciones o fiestas terrenales. El canto litúrgico será la música que va a representar en sentido propio el período románico. Su naturaleza sacra va a tener como consecuencia inmediata su fijación en códigos para garantizar su perdurabilidad y su inmutabilidad, ya que se cree ha sido inspirado directamente por Dios como fiel reflejo del canto de los bienaventurados en el cielo<sup>5</sup>. La incorporación al repertorio litúrgico de nuevos cantos producidos por el uso de nuevas técnicas compositivas sólo podrá efectuarse en la medida en que quede intangible el canto tradicional.

La alabanza divina, el canto litúrgico, serán por esta razón la causa material y formal de los recintos sagrados en los que la arquitectura, la escultura y las demás artes contribuirán decisivamente a la puesta en escena de la liturgia que tiene lugar dentro de ellos.

*Escenografía de una liturgia cantada*

En su estudio sobre la iconografía de los tímpanos de la catedral de Chartres, Margot Fassler establece una correspondencia entre la liturgia, la historia sagrada y la escultura del siglo XII en esta catedral<sup>6</sup>. El fundamento de este estudio es la literatura cristiana, así de los Santos Padres como de los autores contemporáneos que describen la estrecha relación existente entre los misterios de la religión, y los textos de la liturgia sagrada. En efecto, según la teología litúrgica tradicional, todas las fiestas, así como los sacramentos y sacramentales, actualizan, más aún, reproducen de nuevo los misterios de la Redención para que los cristianos vivan espiritual pero realmente su inserción en ellos<sup>7</sup>. Los ritos protagonizados en cada acto litúrgico por los ministros del altar y las representaciones artísticas de las iglesias tienen la virtud de hacer presentes, de reproducir místicamente los hechos más trascendentales de la Salvación.

Los sermones de los Santos Padres sobre diversas fiestas, especialmente los de San León Magno y de San Agustín, escuchados en las lecturas de los respectivos nocturnos, explican claramente que cada vez que se celebra un hecho relacionado con la historia bíblica del Nuevo Testamento, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección, la Ascensión de Cristo, etc., se repite místicamente el propio hecho histórico<sup>8</sup>. La actualización de los hechos de la historia sagrada mediante la celebración litúrgica está implícita en el mensaje de Jesús en la Última Cena: "Haced esto en memoria mía" (Luc 22,19).

La doctrina de la Iglesia sostenía que los principales hechos de la historia sagrada debían ser protagonizados por todos los fieles cristianos que constituyen la comunidad de creyentes y muy principalmente por aquellas personas que detentan el poder y el ministerio jerárquico. Así lo declara en una de sus cartas San Ignacio de Antioquía, uno de los Padres Apostólicos más influyentes en el cristianismo primitivo que ejerció su actividad como obispo en el siglo II:

"El obispo ocupa el lugar de Dios, los presbíteros tienen el lugar de los apóstoles, a los diáconos se les ha confiado el ministerio de Jesucristo"<sup>9</sup>.

Mucho más tarde, en pleno período románico, Honorius Augustodunensis llevará hasta sus últimas consecuencias el mensaje de este Padre de la Iglesia discípulo de San Pablo, siguiendo una tradición ininterrumpida a lo largo de los siglos. He aquí sus palabras bien elocuentes:

"Las campanas son los profetas. Las campanas sonaban, porque los profetas anunciaban la llegada de Cristo. El Pontífice entra en el templo y Cristo ingresa en este mundo, esto es la Iglesia. El obispo sale de la sacristía, y Cristo, del seno de la Virgen, ricamente vestido como un esposo procede de su tálamo. Los diáconos, subdiáconos y acólitos que preceden al obispo en la procesión simbolizan los profetas y los sabios que anunciaron el advenimiento de Cristo en carne a este mundo. Los diáconos significan los profetas quienes predicaban al pueblo que Cristo ya ha venido y todavía ha de venir, y anuncian la vida futura según el evangelio"<sup>10</sup>.

El ingreso en el templo del Pontífice y sus ministros traía a la realidad espiritual la entrada triunfal de Cristo como Rey de la Gloria, tal como había preconizado el libro de David:

*Attollite portas Principes vestras et elevamini portae aeternales, et introibit Rex gloriae* (Salmo 23,7).

El sacerdote que canta en la Misa el *Pater noster* con los brazos extendidos representa a Moisés orante con las manos en alto mientras el pueblo de Israel pelea contra Amalec (Éxodo)<sup>11</sup>.

Simbolismo y realidad, en cuya simbiosis se "re-presenta", se hacen presentes los misterios de la Redención, aparecen también en los textos de muchos cantos litúrgicos, especialmente en todos aquéllos, tan numerosos, que comienzan con la palabra *Hodie*. He aquí, a título de ejemplo, uno bien significativo, correspondiente a la antífona del Magnificat de las vísperas de Navidad:

*Hodie Christus natus est: hodie Salvator noster apparuit: hodie in terra canunt angeli, laetantur Archangeli: hodie exsultant justi dicentes: Gloria in excelsis Deo.*

Este "hoy", "en el día de hoy", con verbos en tiempos pasado y presente sin distinción para describir un hecho sagrado de la historia bíblica, que tanto repiten también los Santos Padres<sup>12</sup>, denota la idea de una realidad antigua que de nuevo se hace vívidamente presente en las celebraciones litúrgicas. El antifonario conservado en la British Library de Londres, Mss. Add. 30.850, escrito con letra y notación visigóticas en el monasterio de Santo Domingo de Silos en una fecha que podría oscilar entre los años 1081 y 1088<sup>13</sup>, interpola un responsorio procesional de idénticas palabras alusivo a la escena de la Presentación del Niño Jesús en el Templo<sup>14</sup>. Este canto recoge libremente las palabras bíblicas que describen la presentación del Niño por la Virgen María y cómo Simeón lo recibe en sus brazos<sup>15</sup>. Por la misma época se está esculpiendo en el Pórtico Norte de la iglesia esta escena bíblica. En ella el anciano Siméon recibe de la Virgen, acompañada de San José, el Niño Jesús sobre el altar, mientras la viuda Ana que no aparece porque falta la dovela correspondiente, estaría representada a su lado. La interpolación del responsorio en el Antifonario silense es del todo relevante para interpretar desde la perspectiva litúrgico-musical el tímpano románico de Silos, entre otros motivos, por ser contemporánea y porque describe perfectamente la escena representada en él:

RS. *Hodie Maria Virgo puerum offert in templum quem Simeon senex accepit in manibus: Et Anna uidua Christum agnovit advenisse in terris. VR. Simeon iustus et timoratus expectabat redemptionem Isabel et Spiritus Sanctus erat in eo. Et Anna. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Et Anna.*

Este responsorio aparece en el Antifonario como canto de procesión al fin de las primeras vísperas de esta fiesta. Esta procesión no se celebraba en todas las iglesias de la Cristianidad, y de hecho no aparece en la redacción primera del antifonario ni en ninguno de los manuscritos afines. Pero en cambio está consignada en el Antifonario de Hatker del siglo XI, con el responsorio *Responsum accepit*<sup>16</sup>.

La actualización de los misterios de Cristo era, para el cristiano, una verdad inseparable de su fe. Se hacía efectiva en los ritos sagrados. La conexión entre símbolo y realidad se establecía como principio en la liturgia de la Iglesia universal y se producía eficazmente en la liturgia de las iglesias locales. Durante la Edad Media, el simbolismo ritual fue extendido por los escritores eclesiásticos desde Amalario de Metz (†850) y Floro de Lyon (†ca. 960) hasta San Alberto Magno (†1280) y tantos otros. Los pórticos románicos serán concebidos, así pues, para reforzar icónicamente el símbolo-realidad de los diversos actos litúrgicos, incluido necesariamente el canto.

Guillermo Durando de Mende, durante algún tiempo canónigo de Chartres, en el *Rationale divinatorum officiorum*, escrito entre los años 1285 y 1292, señala muy expresivamente el significado que tiene el canto que se entona durante la procesión de entrada de los ministros en la iglesia para celebrar la misa:

"En el introito comienza la primera parte de la Misa... El introito, esto es la antifona, expresa el presagio de los profetas y el ardiente deseo de los santos patriarcas que suspiran por la venida del Hijo de Dios con sus oraciones en la espera de la Encarnación de Dios... Por eso, el coro de clérigos que salmodian significa el coro de los profetas y la multitud de santos que esperan la venida de Cristo. Cantan el introito con júbilo, pues los profetas, los patriarcas, los

Antifonario mozárabe de la catedral,  
fols. 188v-187r



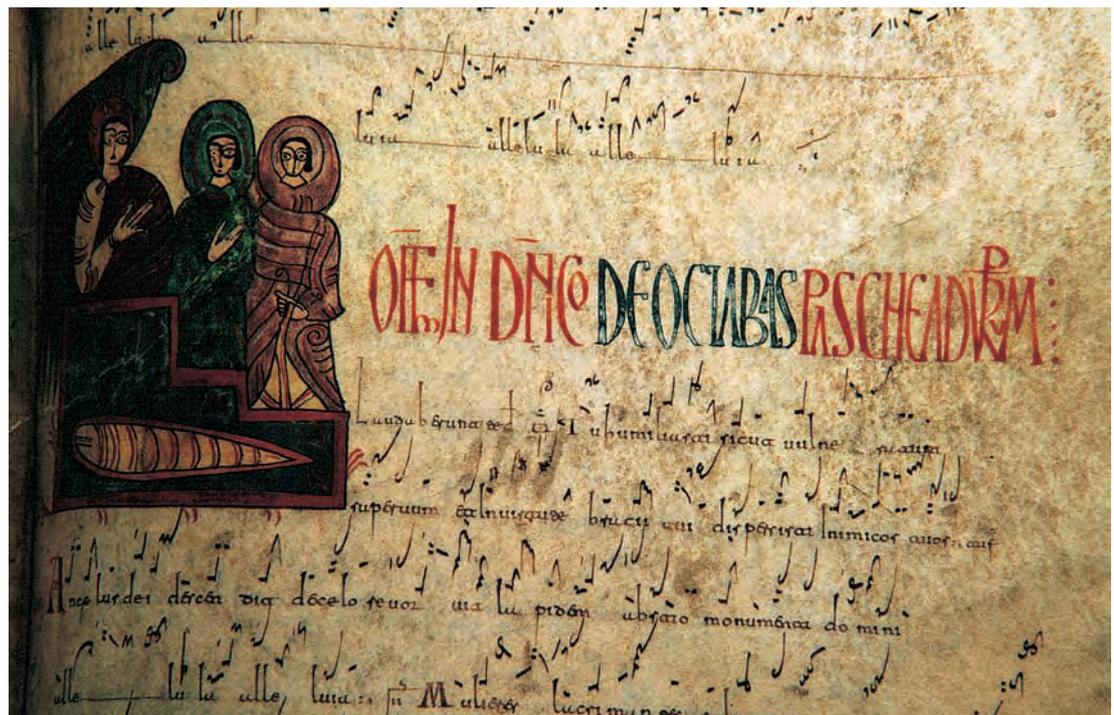
reyes, los sacerdotes y todos los creyentes suspiran por la llegada de Cristo, clamando e implorando: 'envía el Cordero dominador de la tierra'. Y también: 'Ven, Señor, no tardes'... Lo mismo que Simeón, un hombre justo y anciano, dio su bendición diciendo: 'Ya puedes, Señor, dejar a tu siervo que se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación'<sup>17</sup>.

Durando de Mende no podía escribir estas frases a fines del siglo XIII sin tener en su mente las escenas de las portadas románicas y góticas, entre ellas las de Chartres. Por otro lado, su alusión al introito de la misa relacionándolo con la Presentación del Niño Jesús en el Templo no era novedosa. Antes de que fuera esculpido el respectivo pórtico de su catedral, Ivo de Chartres (†1115) ya había expresado parecidos conceptos siguiendo fielmente la doctrina patristica<sup>18</sup>. La escena de la Presentación del Niño Jesús en el templo esculpida en el Pórtico Norte de la antigua iglesia de Silos cobra también su dimensión mística en la procesión de vísperas en la que se canta el responsorio *Hodie Maria Virgo puerum offert in templum*.

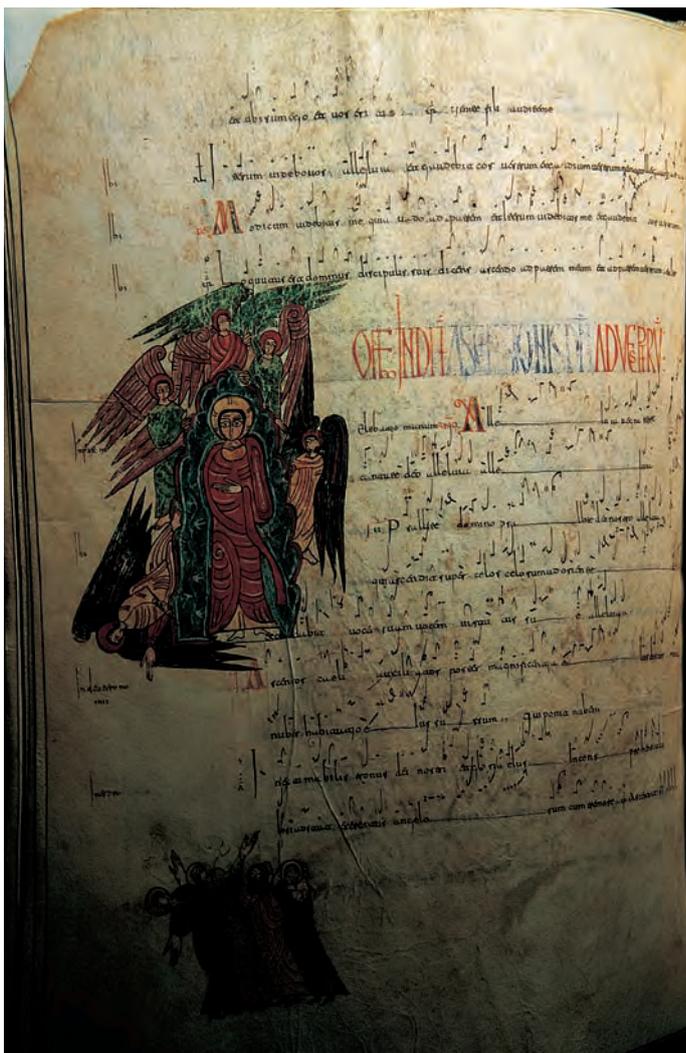
#### *Los instrumentos musicales*

No es posible desligar de la liturgia pascual la escultura del rey David y de los músicos en el flanco izquierdo del pórtico del Cordero de San Isidoro de León. La secuencia de Pascua atribuida a Wipo (†ca. 1050) cantaba *laudes* al Cordero:

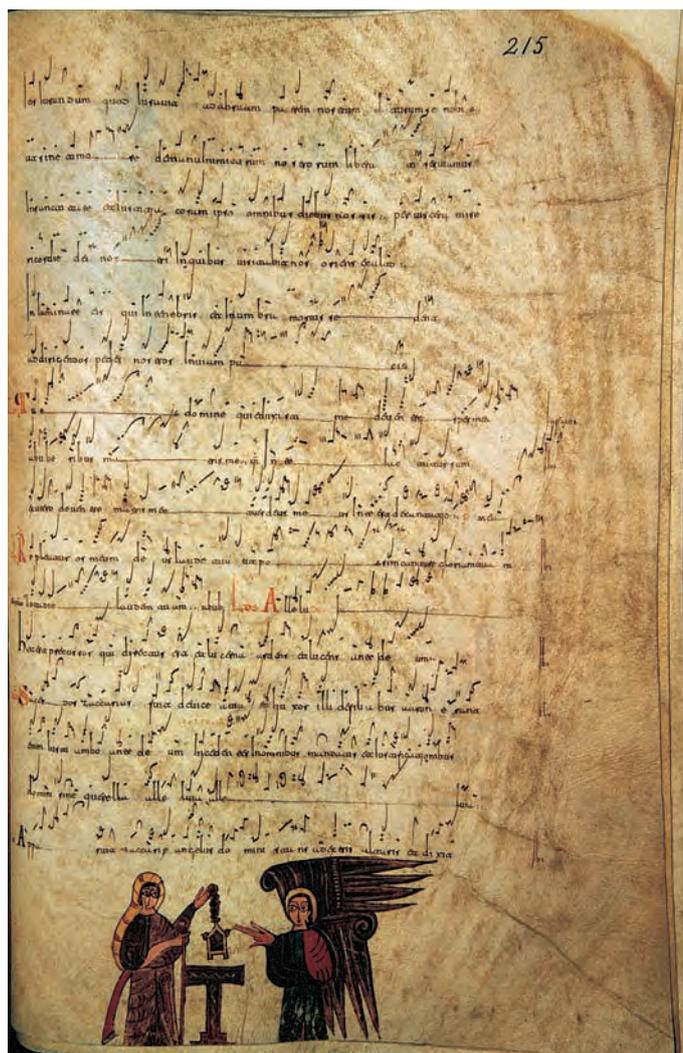
*Victimae paschali laudes  
Immolent Christiani.  
Agnus redemit oves  
Christus innocens Patri  
reconciliavit peccatores.  
Mors et vita duello  
confluxere mirando.  
Dux vitae mortuus  
regnat vivus.*



Antifonario mozárabe de la catedral,  
fol. 187r



Antifonario mozárabe de la catedral, fol. 198v



Antifonario mozárabe de la catedral, fol. 215r

Esta secuencia de Wipo entonada en la Misa de Pascua antes de la proclamación del Evangelio invita a cantar con *laudes* la paradoja, el misterio, del cordero que salva a las ovejas, de la muerte que lleva a la vida en una desigual pelea, del caudillo que, muerto, reina vivo. La escena bíblica estremecedora de Abraham sacrificando simbólicamente a su hijo Isaac en el Cordero oculto y manifestado entre las zarzas para ser inmolado (Gen 22, 11-14), esculpida en el pórtico de San Isidoro de León es, por tanto, la imagen profética del misterio de la Redención que se celebraba en la Pascua cristiana. De esta manera la Antigua Alianza anuncia lo que se llevará a efecto en el Nuevo Testamento.

El cordero de la Pascua judía cuya sangre, pintada en el dintel de las puertas, libró al pueblo del Ángel exterminador y fue el inicio del éxodo hacia la tierra prometida (Ex 12, 22 *passim*), era sólo el símbolo de la auténtica realidad que era el propio Cristo cuya Muerte y Resurrección trajo la Redención al mundo. Por eso, el Apocalipsis ve a Jesucristo como un cordero triunfal en el cielo (Apoc 14, 1-5), y a los ancianos como cantores que entonan con cítaras ante su trono un cántico nuevo (Apoc 14, 3 y 15,2-4). El paradigma del cantor es David, rey salmista que, acompañado de los levitas, danza y entona cánticos al son de instrumentos musicales delante del Arca de la Alianza durante su traslado (I Sam 6,1-16 y I Crón I, 15, 16-29). Las *laudes* que invita a entonar Wipo en la secuencia de Pascua son, en sentido propio, los salmos del rey David. Los salmos característicos de la hora canónica matutina de laudes son los

tres últimos del libro de los Salmos, 148, 149 y 150. En ellos se invita a entonar los salmos con el imperativo *laudate* y *cantate*, que son sinónimos de otros como *jubilare*, *exsultate*, *annuntiate*, *psallite*. Se invita a cantar el cántico nuevo *Cantate Domino canticum novum* (Salmo 149). El Apocalipsis señala que el cántico que entonan los ancianos ante el Cordero (Apoc 15,3) es como el que entonó Moisés tras el paso del mar Rojo y, a la manera como se cantan los salmos de David, ha de ejecutarse necesariamente con instrumentos musicales:

*Laudate eum in sono tubae. Laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo. Laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis* (Salmo 150, 3-5)<sup>19</sup>.

Antifonario mozárabe de la catedral,  
fol. 229v. Primer testimonio  
de discanto en Europa

Los instrumentos musicales son consustanciales a las *laudes*, a los cánticos de alabanza. En el poema acróstico epitalámico de doña Leodegundia hija del rey Ordoño I de Asturias (†866), casada con el rey de Navarra Fortún Garcés, se dice expresamente cómo han de cantarse estas *laudes* a saber, con instrumentos musicales:

*Laudes dulces fluant tibiali modo.*

...

*Nervi repercussi manu cithariste  
tetracordon tinniat armoniam concitet  
ut resonent laudes dulces domne  
Leodegundie.*

*Dum lira reclangit tibia resonat  
Pampilone civibus melos dantes suabiter  
Recitantes in concentu laudent  
Leodegundiam*<sup>20</sup>.

Este poema, lleno de alusiones bíblicas al canto de los salmos, recoge una tradición patrística bien arraigada en Hispania, de la que también da fe el himno de San Julián y Santa Basilisa y el cántico nupcial *Carmen de nubentibus*, ambos de la liturgia hispánica:

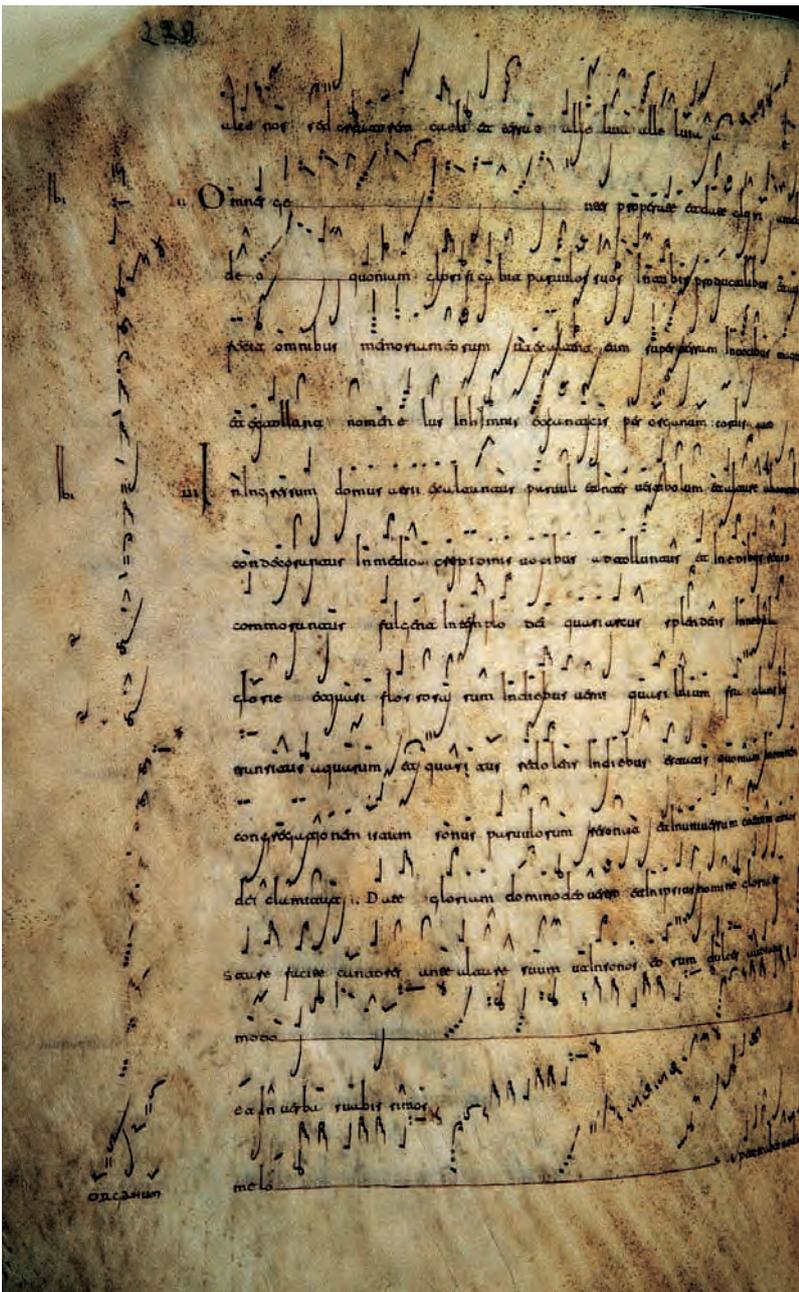
*Pusilla copula, assume fistula  
Lyram et tibiam, perstrepe cantica  
Voce organica carmen melodia  
Gesta psalle Davidica.*

...

*Cithara, iubila, cymbalum concrepa  
Cithara resona, nablum, tripudia  
Excelso Domino qui regit omnia  
Per cuncta semper secula*<sup>21</sup>.

Como se ve, el modelo del rey David como cantor de salmos de alabanza, *laudes*, con toda suerte de instrumentos, es universal y constante<sup>22</sup>.

Ahora bien, en su prólogo al Libro de los Salmos, *Qui promissum reddit*, el Seudo-Jerónimo advierte que la manera de cantar los salmos con acompañamiento de instrumentos musicales es una de tantas prácticas de la Antigua Ley desaparecidas en el





David y músicos en la fachada del Cordero de San Isidoro de León

Nuevo Testamento, como la circuncisión, la celebración del sábado, los sacrificios, etc. Lo cual no quiere decir que los salmos hayan dejado de cantarse en la iglesia, sino todo lo contrario, los salmos suenan mejor con la voz humana sola:

*Longum fiet, carissimi, si singula voluero quae psalmodiarum historia continet dicere, praesertim quum res exigat de novo etiam testamento aliqua ad veterum confirmationem debere proferri, ne officium psalmodiandi putetur inhibendum, si quum multa de priscae legis observatione constant esse data. Nam quae carnalia sunt reiecta, ut puta circumcisio, sabbatum, sacrificia, ciborum discretio, tubae, cytharae, cymbala, quae omnia in membris nunc hominis intelleguntur et melius resonant<sup>23</sup>.*

La doctrina del Seudo-Jerónimo era bien conocida en León. El prólogo *Qui promissum reddit* consta en la famosa Biblia de Cava copiada precisamente en el Reino

astur-leonés en el siglo IX<sup>24</sup>. Curiosamente, no aparece en el resto de biblias hispánicas a excepción de un par de ellas pertenecientes al Reino de Aragón<sup>25</sup>.

En perfecta sintonía con esta doctrina, mas con palabras que hoy podríamos etiquetar como panfletarias, el autor anónimo de un sermón titulado *De saltationibus respuendis* dejó constancia de su repulsa a cantar y bailar al son de instrumentos, incluso en las bodas. El texto de este libelo atribuido a un eclesiástico hispano aparece copiado en un folio que hace de guarda en un códice de la catedral de León:

*¡Cuántas bodas celebraron los antiguos o, por mejor decir, los amigos de Dios! Pues bien, en ninguna de ellas se dice que alguien bailara, o que se tocasen instrumentos, se pulsase la cítara, se soplasen instrumentos de viento<sup>26</sup>.*

La representación de los salmistas presididos por el rey David con instrumentos músicos en el pórtico de San Isidoro de León es, por tanto, símbolo del verdadero cántico celestial que místicamente se eleva al trono donde está el Cordero al entonar los himnos en la liturgia.

Cuando los textos de la liturgia, de los Santos Padres y de otros autores eclesiásticos, así como la iconografía instrumentaria musical de los códices Beatos y de escultura románica, se refieren al canto con instrumentos musicales imitando al rey David, ha de entenderse que de éstos se hace uso místico, espiritual, el único auténtico y verdadero, cumpliendo la norma establecida por el apóstol San Pablo en su carta a los Efesios:

*“Estad repletos del Espíritu Santo, intercambiando entre vosotros mismos salmos, himnos y cánticos espirituales, cantando y entonando salmos al Señor en vuestros corazones<sup>27</sup>.”*

#### *La herencia del canto visigótico*

La península Ibérica había creado y cantado su propio canto litúrgico, gracias a la pujanza de sus iglesias en los primeros siglos de cristianismo. Otras regiones y provincias romanas, así de Oriente como de Occidente, tenían su peculiar manera de orar y cantar. Los distintos repertorios surgieron de manera natural por la evolución de la primitiva recitación de los salmos, cuyos textos, traducidos ya sea directamente del hebreo o más recientemente de una u otra traducción griega, acusaban en las diversas iglesias variantes dignas de consideración que no podían dejar de afectar a las cadencias, entonaciones y sucesivos adornos de la recitación. En España los Padres Visigodos, San Leandro, San Isidoro, San Ildefonso y San Eugenio de



Ancianos músicos en la portada  
de Santo Domingo de Soria

Toledo, entre otros, dieron forma definitiva al canto litúrgico de las iglesias hispánicas y galicanas, que hoy designamos con el nombre de canto visigótico o canto mozárabe.

Los reyes carolingios, desde Pipino el Breve, valiéndose de la autoridad y prestigio del Papa, iniciaron una intensa labor para imponer en toda la cristiandad la liturgia y el canto de la Curia romana, cuya composición se atribuía a San Gregorio Magno. Los obispos hispánicos se opusieron a ello con toda firmeza, pero, al fin, después de más de dos siglos de resistencia, claudicaron. Las iglesias nororientales de la Península fueron las primeras en aceptar el canto gregoriano. A fines del siglo XI, oficialmente después del Concilio de Burgos (1081) convocado por el rey Alfonso VI, debieron rendirse las restantes de los reinos cristianos.

Durante todo el siglo XI, mientras se barruntaba mal fin para la liturgia hispánica y negros augurios se cernían sobre el futuro de la práctica litúrgica autóctona, los principales *scriptoria* desarrollaron una febril actividad para dar fijeza y perpetuidad al repertorio eucológico y musical propio. Testimonios de los manuscritos producidos en León, Castilla, La Rioja, Aragón, aparecen diseminados por diversos archivos españoles y europeos, si bien algunos se han conservado en sus lugares de origen.

Los manuscritos de canto hispano-visigótico o mozárabe producidos en este siglo deben entenderse como precursores del arte románico musical que sólo se establecerá en España de manera plena con la llegada e implantación del canto gregoriano en los reinos cristianos de la Península. Gregoriano y mozárabe eran repertorios cuya música tenía muchos siglos de antigüedad, y por tanto no puede decirse que fueran producto de la mentalidad y de la estética calificada como románica. Sin embargo, la enorme producción de códices musicales que se inicia en el siglo XI y se prolongará hasta el siglo XIII y más allá, debe entenderse dentro de la corriente creadora del arte románico.

### *El tropo y el discanto*

El período románico desarrolla una música litúrgica característica: el discanto. Éste, a su vez, era consecuencia natural de la evolución del tropo y, mucho antes, de la ornamentación del recitativo litúrgico. Era el tropo una composición original, comúnmente con texto versificado, que se insertaba en ciertos cantos del repertorio tradicional.

Aunque hay precedentes muy antiguos de estos tropos, entre los que hemos de contar los himnos litúrgicos, este procedimiento literario musical aparece realmente en el siglo IX como un fenómeno que rápidamente se extiende a todos los lugares que han aceptado el canto gregoriano propiciado por los carolingios. Del tropo, que era un canto introducido horizontalmente dentro de otro, se pasó al discanto, esto es, al canto que era interpretado simultáneamente con la música de determinadas piezas del repertorio tradicional. Se trataba, por tanto, de un procedimiento polifónico, pues la melodía añadida debía conectar sus sonidos con los del canto tradicional, llamado posteriormente *cantus firmus*, produciendo consonancias y un resultado armónico. La técnica polifónica moderna tiene sus raíces precisamente en estos discantos.

El primitivo discanto va a tener dos estilos principales, uno muy adornado, otro más sencillo. Aquél será designado con el nombre de *organum*, donde la melodía superpuesta (*vox organalis*, *duplum* o *triplum*, si son una o dos las voces superpuestas) desarrolla larguísima melisma, mientras se mantiene, a modo de nota pedal, el sonido del canto llano. El otro desembocará



Tocadores de olifante en la portada de San Esteban de Corullón

en el *conductus*, en el que la voz polifónica actúa nota contra nota sobre la melodía del canto litúrgico. El progresivo perfeccionamiento del discanto y la superposición de más de una voz darán lugar a una cierta diversidad de estilos y de formas en la llamada *ars antiqua*, característica del primer gótico, en que se abandona la vieja técnica del *organum* y del *conductus*.

La ornamentación mediante la técnica del discanto se desarrollará en el norte de España, como en el resto de Europa, durante la época románica. Pero antes de practicarse en la liturgia romano carolingia, debió haberse practicado en el ámbito hispano visigótico. El Antifonario de la catedral de León recoge el ejemplo, probablemente, más antiguo conocido de *organum* polifónico<sup>28</sup>.

#### *Los repertorios litúrgicos musicales en Castilla León*

##### a) Canto mozárabe

Los principales *scriptoria* castellano-leoneses donde se escribieron manuscritos con canto mozárabe son los siguientes<sup>29</sup>: en León, San Isidoro y otros monasterios; en Burgos, San Pedro de Berlanga o Valeránica (hoy desaparecido), San Pedro de Cardeña, San Salvador de Oña, Santo Domingo de Silos; en Palencia, Valcavado (aunque no conservamos ningún código musical salido de este escriptorio, en él se copió el Beato iluminado por el monje Oveco que se guarda en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid) y San Zoilo de Carrión.

##### b) El canto llano tradicional

La implantación del canto gregoriano se vio favorecida por la repoblación llevada a cabo en el norte de la Meseta castellano-leonesa y por la peregrinación a Santiago de Compostela. Gracias a los cantores llegados del otro lado de los Pirineos con los repobladores monásticos y los códigos traídos por ellos o copiados en los

escriptoria castellano-leoneses, se efectuó el cambio con asombrosa rapidez<sup>30</sup>. Don Rodrigo Jiménez de Rada en su *De rebus Hispaniae* escrito a principios del siglo XIII<sup>31</sup>, nos refiere que don Bernardo, el primer arzobispo de Toledo después de la conquista de esta ciudad por Alfonso VI en 1085, se trajo cantores que luego fueron titulares de diversas sedes episcopales: Gerardo arzobispo de Braga<sup>32</sup> y Bernardo de Agen, obispo de Sigüenza.

Entre los códigos mandados traer por el cluniacense don Bernardo de Sahagún, posteriormente arzobispo de Toledo, está el Antifonario 44.1 y el 44.2 de la Biblioteca Capitular toledana, cuyo santoral es totalmente francés, si bien a este último ya se le incluye fuera de su lugar propio la fiesta de algún santo del calendario español como San Antonino, patrono de Palencia<sup>33</sup>. Entre los testimonios manuscritos castellanos más importantes del repertorio recién traído a España destacan el código de Silos, hoy en Londres BL. Mss. Add. 30850<sup>34</sup>. Este último contiene en notación visigótica el antifonario del oficio completo, más un *libellus* con el oficio completo de las fiestas de Santo Domingo de Silos y un *tonale* palimpsesto con notación de puntos. El magnífico breviario notado ms. 9 de Silos, siglo XIII, procede de San Rosendo de

Celanova. En la región castellano-leonesa los maestros de gran parte de las iglesias y catedrales siguieron utilizando durante varios siglos estos manuscritos antiguos y otros copiados con el mismo tipo de notación arcaica de puntos sobrepuestos sin otra pauta que una raya a punta seca o de color, para cantar el canto llano, si bien para el repertorio polifónico ya disponían de manuscritos con pauta y notación cuadrada. Todavía en el siglo XVI, el maestro de canto llano de Burgos, Gonzalo Martínez de Bizcargui, se queja de ello en su *Arte de canto llano y contrapunto*, Burgos 1511. Los archivos diocesanos, catedralicios y parroquiales de Castilla y León guardan algunos códices y numerosos fragmentos. Es frecuente encontrar estos fragmentos en encuadernaciones antiguas de códices de todo tipo conservados en las bibliotecas españolas y muy señaladamente en los protocolos notariales. El archivo provincial de Zamora y el Archivo Diocesano de Burgos, entre otros, conservan, después de haber sido recuperados, una apreciable cantidad de estos fragmentos.

### c) Fuentes de los tropos y discantos

Los manuscritos castellano-leoneses de canto llano poseen tropos insertos entre las piezas del repertorio tradicional<sup>35</sup>. Hay que señalar, sin embargo, que la repoblación monástica en el Reino castellano-leonés, por influjo del rey Alfonso VI, fue realizada mayoritariamente por los cluniacenses, y que éstos no admitían los tropos en la liturgia. Los escasos ejemplos de tropos o farsas que encontramos se deben a que la repoblación fue llevada a cabo por monjes o clérigos no adscritos a Cluny, como es el caso de Silos cuyo antifonario (Londres BL Add. 30.850) contiene el primer caso de drama litúrgico conocido en España, por haber recibido la observancia de la Congregación de San Víctor de Marsella. Más tarde, la llegada de las nuevas órdenes religiosas activarán la producción de libros litúrgicos.

Los cistercienses, establecidos en España avanzado el siglo XII (la primera fundación de que se tiene noticias, Moreruela en Zamora, 1132, o Fitero en Navarra, 1140), poseían una gran uniformidad impuesta desde Citeaux, donde desde 1185 existía un modelo al que debían someterse todas las copias repartidas por las diversas fundaciones. En las primeras décadas del siglo XIII se asentarán las órdenes mendicantes.



Bailarinas musicales de la Biblia  
de 1162 de San Isidoro de León

El uso de tropos, prosas, secuencias y del arte polifónico se extenderá con el flujo de estas corrientes. Pero también tendrá extraordinaria importancia la reorganización de los clérigos que sirven en la iglesia episcopal. El Concilio de Coyanza, del año 1055, ya había legislado sobre la vida canónica de estos clérigos. Pero será a lo largo del siglo XII cuando los concilios nacionales establecerán la vida común del obispo y de su clero, bien como canónigos seculares cuya vida comunitaria se reducía en los actos litúrgicos y administrativos de la catedral, o bien como canónigos regulares sometidos enteramente a una regla, generalmente la de San Agustín. En esta corriente hay que situar a los premonstratenses, llegados a España en 1146. Sus monasterios dúplices, monjes y monjas presididos por un abad, seguían la regla de San Agustín, y no llevaban una disciplina tan rigurosa. En Castilla brillaron los monasterios de La Vid (Burgos) y Aguilar de Campoo (Palencia). La liturgia de los canónigos no era tan austera como la monástica. De hecho el obispo, el arcediano o el abad de los canónigos, seculares o regulares, disponía de amplia licencia para solemnizar la liturgia con trapos y otros cantos nuevos. De la época románica no hay noticia de haberse conservado, en Castilla y León, troparios y prosarios propiamente dichos, esto es libros específicos que recopilan este tipo de cantos de reciente composición. Pero muchos graduales y antifonarios que no proceden de la observancia cluniacense los incorporan en las fiestas y cantos respectivos<sup>36</sup>.

Asimismo, la práctica del discanto y del *organum* polifónico debió ser corriente en ciertas iglesias más importantes para solemnizar la liturgia de las fiestas más importantes. No nos ha llegado polifonía documentada en esta época. Sin embargo, el repertorio de música polifónica de códices escritos en época claramente gótica, como es el manuscrito polifónico del monasterio de Las Huelgas de Burgos contiene piezas que, por su estilo, pertenecen a época anterior, como es una parte de la colección de *organa* contenida en la primera parte del códice, y algunos tropos de *Benedicamus Domino* al final. En efecto, algunas de las piezas contenidas en este códice poseen las mismas características que las que aparecen en el códice calixtino, cuya polifonía fue copiada hacia el año 1180.

## 2. LA MÚSICA EN EL ÁMBITO CIVIL

Para el hombre del románico la estabilidad y perennidad de la música en el culto sagrado debía contrastar con la naturaleza transitoria de la música en los espacios civiles. El canto litúrgico era trasunto de la alabanza de los bienaventurados en el cielo. No así la música utilizada por los humanos en los asuntos terrenales. Pero en éstos no había una sino muchas liturgias, actos y situaciones a las que servía la música.

La herencia de los histriones se prolonga durante el románico como demuestra el libelo ya citado *De saltationibus respundis* insertado en un manuscrito de la catedral de León (ms. 22, fol. 156), terrible diatriba contra todo tipo de danza y de jolgorio<sup>37</sup>. De esta herencia no quedan vestigios si no son los que pueden rastrearse en la tradición oral a lo largo de la historia y en la actualidad.

A principios del siglo XII nace el movimiento trovadoresco en lengua occitana. Los precedentes del mismo se encuentran en la canción árabe y en la latina tradicional. Al reino castellano-leonés traerán la lírica occitana los propios trovadores que, o bien buscaban en la Corte real o en la de los nobles mejores condiciones de vida, o bien se refugiaban en ellas tras un obligado exilio. Podemos citar entre los trovadores que pasaron por las Cortes castellano-leonesas y cuya actividad trovadoresca se desarrolló en la segunda mitad del siglo XII, a Rigaut de Berbesilh, Peire d'Alvernha, Giraud de Bornelh, y muy en especial a Peire Vidal. Los trovadores occitanos, sin embargo, no dejaron huella, que nosotros podamos percibir, de su actividad musical. Por el contrario, entrado ya el gótico, se practicará una lírica trovadoresca en lengua galaico-portuguesa, cuyo máximo exponente en el terreno musical serán las Cantigas



*Músico del claustro de Santa María de la Vega de Salamanca*

de Santa María del rey Alfonso X el Sabio y las Cantigas de Amigo de Martín Códax.

Por lo que se refiere a la canción en lengua castellana, ni un solo documento musical nos ha llegado de esta época ni de las siguientes, hasta el Cancionero de la Colombina, escrito hacia 1490<sup>38</sup>. Pero tan ostensible laguna documental no es sinónimo de inexistencia histórica, pues su brusca eclosión en el Renacimiento y los profundos sedimentos que se advierten en el riquísimo folclore castellano-leonés no pueden explicarse si no hubiera existido una práctica ancestral. En otro lugar he intentado explicar las razones de la ausencia de documentos que testifiquen la música de la canción en lengua castellana durante la Edad Media. He aquí los términos con los que intentaba situar la lírica musical en lengua castellana durante la Edad Media.

Señalemos, en primer lugar, la amplia trama social donde se desarrolla la canción lírica en España. Como en el resto de Europa, la música, llamémosla así, culta, erudita o virtuosa, se había refugiado en la liturgia de las iglesias y monasterios. En Europa el feudalismo creaba y generalizaba una "liturgia" civil cortesana, con sus celebrantes o protagonistas, con su música y sus canciones, ajenos y distantes del mundo social de nivel inferior que les rodeaba. En España dos mundos distintos, incluso antagónicos, propiciaban la intercomunicación de hábitos o formas de cantar, de bailar, etcétera, entre unas clases y otras: la cultura musulmana, más tolerante, abierta y horizontal, por un lado, y por otro, los reinos cristianos agobiados con los problemas de la repoblación, las guerras intestinas, y la común cruzada contra el moro.

En segundo lugar, la presencia de la cultura popular o de clases menos altas, sólidamente asentada y protegida por los largos y anchos cauces de la tradición oral en todos los estamentos de la sociedad, hacía innecesaria su puesta por escrito mientras estaba viva y palpitante en la

memoria de todos. He aquí, pues, la diferencia. Las canciones de los trovadores se hallaban sometidas a las leyes de la retórica, la cual imponía una técnica depurada y exigía una música y un lenguaje adecuados. Las canciones transmitidas por la tradición oral en la sociedad del Reino castellano-leonés obedecían a otros patrones bien distintos, los que había establecido la costumbre y la mera funcionalidad de las cosas. La lengua era aquella, según Gonzalo de Berceo, "en cual suele el pueblo hablar a su veçino"<sup>39</sup>, y la música era aquella que estaba instalada en su tradición y en su memoria colectiva.

La presencia de la canción trovadoresca sería temprana en el Reino de Aragón y se manifestaría allí en la lengua poética de prestigio, la occitana. En Castilla y León, en tiempos de Alfonso X el Sabio, la lengua poética de prestigio sería la galaico-portuguesa, y por eso la "canción trovadoresca" tuvo su particular realización en dicha lengua. Alfonso X el Sabio se siente auténtico trovador de la Dama del Cielo, Santa María, cantando sus milagros en cantigas que son tan de loor como las decenas y centenas de su rico repertorio. La canción castellana seguiría mientras tanto encontrando su cauce propio en la tradición oral.

Por fin, la continuidad y viveza de la canción castellana refugiada en la tradición oral se hará patente en dos hechos fundamentales: (a) en la solidez de dicha tradición oral, la cual se advierte ya, desde época antigua, en el aprovechamiento de las cancioncillas romances en las *muwashabas* judeo-árabes, y en todos los tiempos hasta el día de hoy, en el rico folklore musical español; (b) en la vigencia de dicha canción durante la época en que los compositores de los siglos XV y XVI la dotan de una superestructura polifónica, tal como puede apreciarse en tantas piezas de autores famosos contenidas en los cancioneros de la Colombina y de Palacio, y en otras obras que alcanzaron su madurez algo más tarde como las ensaladas. Este aprovechamiento de la canción tradicional por los compositores españoles de los siglos XV y XVI será uno de sus signos de identidad, que marcará su distancia con la *chanson française*<sup>40</sup>.

Para concluir hemos de volver a las reflexiones con que iniciábamos esta descripción. La naturaleza fluyente del arte musical hace imposible la fijación plástica de su objeto propio. La escritura es un medio inadecuado para plasmar en un soporte estable los ricos y huidizos sonidos musicales, pero al fin y al cabo es el mejor, por no decir el único, que en los siglos modernos permite a la música traspasar la barrera del tiempo. No se puede fotografiar la música como se fotografía un capitel románico o se dibuja el plano de una iglesia. La grandeza del arte musical consiste precisamente en que aquella capacidad creadora que, según la doctrina de Aristóteles, se activa en todo aquel que contempla una obra de arte es mucho mayor precisamente en la música y necesita una perpetua activación o recreación. La música de las partituras antiguas, las del románico, son sólo una virtualidad que no se hace arte más que cuando el intérprete la realiza, la recrea.

### 3. CÓDICES DE CANTO LLANO Y SUS MODELOS

Los libros manuscritos o códices de la liturgia romano carolingia o gregoriana llegan a España a fines del siglo XI con un cierto grado de evolución. En un principio, las colecciones se confeccionaban reuniendo fórmulas de un mismo tipo en un solo códice: oraciones, salmos, cantos del solista, etc. Posteriormente la tendencia fue a reunir las fórmulas y piezas por celebraciones completas, siguiendo el año litúrgico. Esta ordenación obedecía seguramente a razones prácticas. No obstante, las fuentes que nos transmiten el repertorio gregoriano respetan siempre la diferenciación entre repertorio de la misa, repertorio del oficio y el de los demás ritos<sup>41</sup>. A continuación señalamos los principales modelos de libros litúrgicos gregorianos, que encontramos en la Península Ibérica.

#### *Libros de la Misa*

1. *Sacramentario*. También llamado libro de altar, era el libro más importante para la celebración de la eucaristía. Contenía todas las oraciones que recitaba el celebrante. En el sacramentario no encontramos, todavía, fórmulas musicales ni tonos comunes para las oraciones. Los ejemplares más antiguos en España son los catalanes.

2. *Libros para las lecciones*. En un principio, para las lecturas se usaba la Biblia y, más tarde, las perícopas o pasajes que debían leerse según los tiempos, festividades, etcétera, se fijaron por escrito. El libro que reunía estas lecturas se llamaba *lectionarius* o *comes* (compañero). Si contenía las epístolas se llamaba *epistolarium*, y si recogía los evangelios, *evangeliarium*. A veces contenían fórmulas melódicas para ciertas lecturas y piezas especiales como el pregón pascual, que es cantado por el diácono el Sábado Santo.

3. *Graduale*. También llamado *antiphonale* o *antiphonarium missae* para distinguirlo del libro del mismo nombre que contenía las piezas del oficio. El nombre de *graduale* le viene por la importancia que en el repertorio tiene el *responsorio gradual*. Es el libro que contiene todas las piezas cantables de la misa. Al principio había dos libros musicales: el *cantatorium*, destinado al solista, contenía los cantos del responsorio gradual, *alleluia* y a veces ofertorio. El otro, con las restantes piezas se reservaba a la *schola*. No tardaron en reunirse en un solo libro y, de hecho, sólo se han encontrado dos ejemplares de *cantatorium*, pero ninguno en España. El *Graduale* contenía únicamente los cantos del propio. En España son muy escasos, sobre todo en la primera época, aunque una buena excepción son los procedentes de San Millán de la Cogolla, de finales del siglo XI o principios del siglo XII, conservados en Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cod. 45 y 51. Del siglo XIV y en notación cuadrada poseemos varios ejemplares, como el *gradual* franciscano de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Vitrina 21,8 y el del monasterio de Las Huelgas (Burgos), ms. 12, de origen cartujano. A veces, los graduales menos antiguos contienen al final piezas del ordinario de la misa.

Músico de la portada palentina de Moarves



4. *Libros del ordinario de la misa*. Estos libros son algo posteriores y la razón es sencilla: las fórmulas ordinarias se solían decir de memoria y por tanto no era necesario fijarlas por escrito. Musicalmente, son libros muy importantes, que contienen las piezas cantables del ordinario acompañadas de sus respectivos tropos. El libro en el que las vamos a encontrar es el *tropario*. En las bibliotecas españolas no se han encontrado libros que contengan sólo tropos del ordinario de la misa, sino libros con estos tropos junto con prosas o secuencias de *alleluias* y tropos de otras piezas de la misa. Los ejemplares más antiguos e importantes conservados en España provienen del monasterio de San Juan de la Peña, Huesca, Archivo de la Catedral, ms. 4, del siglo XII, y de Ripoll, conservado en Vich, Museo Episcopal, ms. 105, de los siglos XI-XIII.

5. *Libros plenarios. El misal*. En época muy temprana, ya en el siglo VIII, encontramos un libro que contiene las fórmulas completas de la misa (oraciones, lecciones). Es el misal de Bobbio. A partir del siglo IX se fueron copiando sacramentarios que incluían al final cierto número de misas completas, con lecciones y cantos, de carácter generalmente votivo, que se decían junto con la misa propia. En el siglo XIII, los franciscanos propagaron la liturgia de la Curia romana y es cuando se generaliza este libro pero ya con las misas de todo el año. Este misal completo, llamado *Missale plenarium*, se difunde a la vez que se va reduciendo la misa solemne y coral. La notación musical era, generalmente, la aquitana. No todos los misales traían la música de las piezas cantables pero, por

regla general, los ejemplares destinados al altar incluían con música los cantos ordinarios entonados por el celebrante: Gloria, Credo, fórmulas de la Semana Santa, Improperios y el *Ite missa est*, a veces con tropo.

#### *Libros del oficio*

1. *Antiphonarium*. Con el tiempo, todos los cantos del oficio divino, exceptuando los himnos, se agruparon en un solo códice, el *antiphonarium officii*, llamado así para distinguirlo del otro del mismo nombre destinado a la misa. En España los antifonarios de la primera época no son numerosos. Hay uno de gran interés, escrito en letra y notación hispanovisigótica aunque recoge el repertorio gregoriano, y en el que se detectan algunas supervivencias hispánicas, como la procesión *ad fontes* después de vísperas (fol. 108). Es el extraordinario antifonario romano de Silos conservado en Londres, British Library, add. mss. 30850, copiado entre 1081 y 1088<sup>42</sup>. Contiene todos los cantos, tanto de las horas diurnas como de las nocturnas, siguiendo el curso del año litúrgico desde el Adviento. Incluye formularios comunes y once tonos del salmo invitatorio (fol. 207v). En los últimos cuadernillos se ha añadido el oficio completo de Santo Domingo de Silos (m. 1073) con la misma notación y letra, y algunos responsorios votivos del mismo santo. Las últimas piezas están escritas sobre un *Tonale* palimpsesto, con el *incipit* de algunos oficios del santoral, en notación aquitana y letra carolina de finales del siglo X o principios del siglo XI. Otros antifonarios, escritos en la notación que iba a suplantarse a la visigótica, a saber la notación de puntos llamada también aquitana, salieron también de escritorios españoles. Tal es el caso del códice de la Biblioteca Capitular de Toledo 44.2, cuyo índice ha sido publicado bajo la dirección de R. Steiner<sup>43</sup>, o el fragmento de la misma biblioteca 10.5.

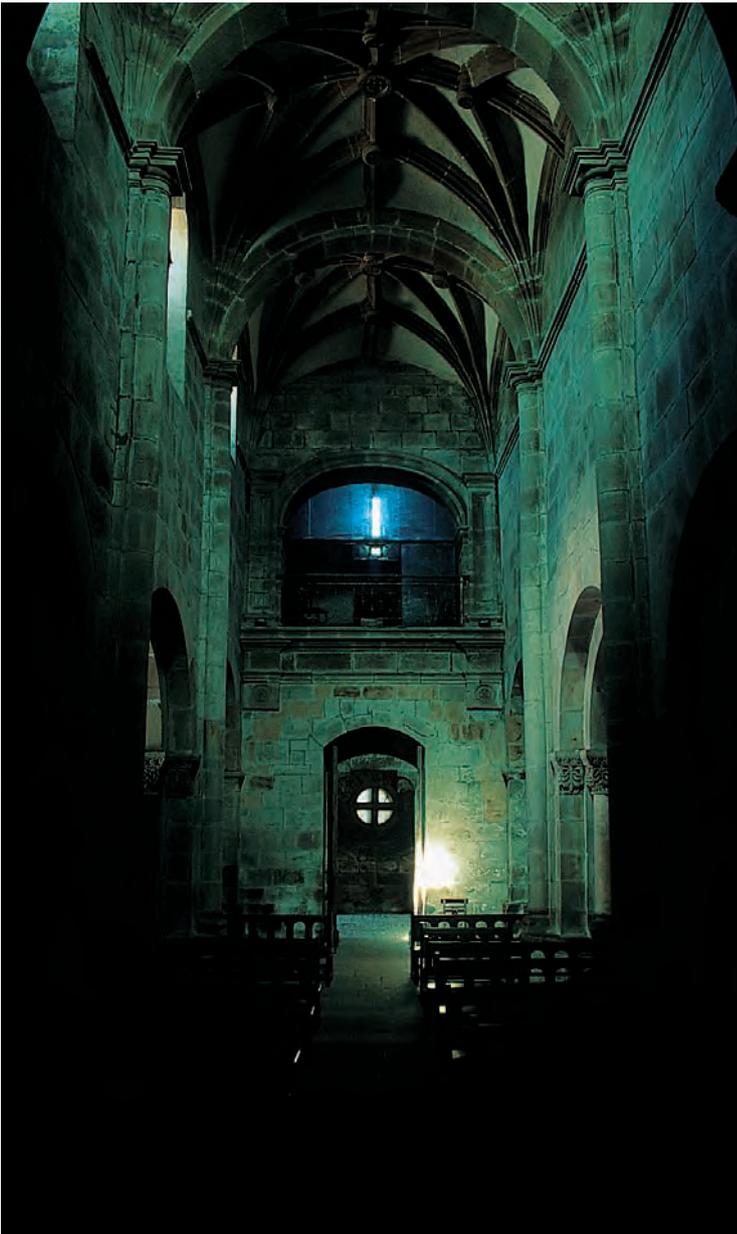
2. *Breviarium plenarium*. En el siglo XI y mientras se llevaba a cabo la renovación litúrgica, se comenzó un volumen con todas las fórmulas y todos los ritos del oficio. Los monjes de Monte Cassino reunieron en un solo libro los *incipit* de todas las piezas del oficio según el año litúrgico y este libro se llamó *Breviarium sive ordo officiorum per totam anni decursionem*. Surgió por razones prácticas, para no tener que recurrir en el coro a diversos volúmenes. El nombre de *breviario* se extendió desde Monte Cassino para designar el libro que contenía, por orden, el oficio divino completo. En España aparecen más tarde y existen muchos ejemplares, generalmente fragmentarios. Breviarios de este tipo son los códices de El Escorial L. III. 3, y L. III 4, con notación aquitana sin líneas, del siglo XIII.

3. *Matutinarium*. Cuando el breviario tenía musicadas las piezas se convertía en un libro de considerables dimensiones que podía dividirse en dos o más volúmenes según los ciclos del año litúrgico. A veces se separaban los oficios de la noche y los del día. El *matutinarium* contenía los oficios de maitines, incluidos a veces los laudes. Existen fragmentos del siglo XIII y siguientes.

4. *Responsoriale*. Viene a ser el mismo libro, el *matutinarium*, pero eliminando las piezas que no se cantan. El nombre proviene de responsorio que es el canto principal, por su extensión y adorno.

5. *Diurnale*. Contiene los oficios de las horas del día, desde laudes hasta completas. A veces suprime laudes. Tras la aparición de la imprenta, es un libro que aparece con mayor frecuencia

6. *Himnario*. Contiene los himnos, descartados casi siempre de los antifonarios, y a veces también tropos y prosas. Otra posibilidad es que vaya unido al salterio, como el manuscrito I.



Coro postmedieval de la colegiata de Arbas

III. 16 de El Escorial. Otro ejemplo excepcional es el de Huesca, Archivo de la Catedral, n.º 2, del siglo XI.

7. *Psalterium feriale*. Es el libro primitivo y original del oficio divino. Fue completado con oraciones y antífonas, y se integró en el breviario. Al componerse los libros de coro para facistol, volvió a separarse del breviario. Contenía los salmos según el orden de los oficios feriales u ordinarios de la semana. Uno de los ejemplares más antiguos que conocemos en España es el ya citado de El Escorial, ms. I. III. 16.

#### *Restantes libros*

Aquí incluimos los libros escritos para las celebraciones y ritos especiales. Los más importantes son:

1. *Pontificales y rituales*. Contienen las fórmulas y la normativa de aquellos actos especiales, como las ordenaciones de clérigos, sacerdotes y obispos, bendición de abades, consagración de vírgenes, dedicación de la iglesia, etc. Cuando contenía los ritos específicos del obispo, se llamaba *pontifical*. De lo contrario recibía el nombre de *ritual*. Mientras que el ritual no llevaba música, el pontifical la llevaba en las piezas cantables por estar destinado a celebraciones más solemnes. Es interesante el pontifical de Huesca, Archivo de la Catedral, 10, del año 1200. En la catedral de Toledo hay varios ejemplares del siglo XIV.

2. *Procesionales*. Contienen las piezas, responsorios, antífonas, letanías, para las procesiones que tenían lugar los domingos y ciertas festividades antes de la misa. Incluyen procesiones especiales, como las del Domingo de Ramos, las Candelas, Rogativas, etc. Son libros que suelen ser de composición más moderna, como el ejemplar con-

servado en la colegiata de San Isidoro de León, códice 54, siglo XV.

3. *Prosario-Tropario*. Colección de tropos y prosas para todo el año. Muchas veces se incluían en los graduales y en los antifonarios. El tropario más frecuente es el del ordinario de la misa, que dio lugar al *Kyriale*. Uno de los ejemplares más interesantes que conservamos hoy es el de Huesca, Archivo de la Catedral, 4, del siglo XII. Es un libro que a veces incluirá piezas polifónicas. Los ejemplares que posee la Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 288 y 289, 19.421, no son de origen español.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Rosario: "La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *Actas del I Simposio de Musicología Religiosa (Burgos-Silos, 1991)*, *Revista de Musicología*, 15 (1992), pp. 579-623.
- ANGLÉS, Higinio: *El códex musical de Las Huelgas*, 3 vols., Barcelona, 1931.
- *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935.
- *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, vol. III-1, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1958.
- AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La Vetus Latina Hispana. I. Prolegómenos, V. El Salterio*, t. 1, Madrid, CSIC, 1953 y 1962.
- BEAUJOUAN, Guy: "La transformation du quadrivium au XII<sup>e</sup> Siècle" en *L'enseignement de la musique au Moyen-âge et à la Renaissance*, Colloque organisé par la Fondation Royaumont, 5 et 6 juillet 1985, Éditions Royaumont, 1987.
- CHAILLEY, Jacques: *L'école musicale de Saint Martial de Limoges*, París, 1960, pp. 215-224.
- *Histoire musicale du moyen âge*, París, PUF, 1969.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel: "El escriptorio de Silos", *Actas del I Simposio de Musicología Religiosa (Burgos-Silos 1991)*, *Revista de Musicología*, 15 (1992), pp. 389-401.
- FALVY, Zoltan: *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, pp. 30-55.
- FASSLER, Margot: "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres", *The Art Bulletin*, LXXV, n.º 3, 1993, september, pp. 499-520.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Manuscritos y Fuentes musicales. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, col. Opera omnia, 1980.
- *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el ars nova*, Madrid, Alianza, 1988 (2.ª ed. 1988).
- "Fragmento polifónico del 'ars antigua' en Castilla", en *Revista de Musicología*, VII (1984), pp. 453-466.
- "La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento", *Revista de Musicología*, 8 (1985), pp. 239-248.
- *Antiphonale Silense*, introducción, índices y edición, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.
- "La Música en la lírica castellana durante la Edad Media", Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre, 1985, *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. I, pp. 33-43.
- "Quelques remarques paléographiques et littéraires à propos du déchant polyphonique dans la liturgie vieille-hispanique", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 31 (1988), pp. 95-99.
- "El baile en la iglesia: La rúbrica sobre la danza en el 'Ceremonial de la Coronación de Reyes' de la Biblioteca del Escorial", en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium 1-4 IX 1992*, pp. 321-341.
- "Sobre la biblioteca musical de Silos", *Actas del I Simposio de Musicología Religiosa (Burgos-Silos 1991)*, *Revista de Musicología*, 15 (1992), pp. 373-378.
- "El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano", en *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Madrid, 3-10 de abril de 1992, *Revista de Musicología*, XVI (1993), pp. 438-456.
- "La cultura del Románico. La Música", en *Historia de España Menéndez Pidal*, bajo la dirección de José María Jover Zamora, vol. XI, Madrid, 1995, pp. 491-528; y "La época del gótico en la cultura española. La Música", *op. cit.*, vol. XVI, Madrid, 1994, pp. 745-785.
- "Música y liturgia en la escultura románica. El tímpano de la iglesia de Silos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2000, n.º 91, pp. 9-26.
- FRENK ALATORRE, Margit: *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica española*, México, El Colegio de México, 1975.
- GARCÍA MATOS, Manuel: "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su Tratado 'De musica libri septem'", *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 67-84.
- GENNRICH, Friederich: *Rondeau, Virelais und Balladen*, Halle, 1927.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A.: *El arzobispo Don Raimundo de Toledo*, Barcelona, Labor, 1942.
- HESBERT, René: *Corpus antiphonalium officii*, vol. V, Roma (Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series maior, Fontes, Herder), 1975.
- HUGLO, Michel: "Aux origines des tropes d'interpolation: le trope méloforme d'introit", *Revue de Musicologie*, 64 (1978), pp. 51.
- "La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne", *Revista de Musicología*, 8 (1985), pp. 249 y ss.

- JONSSON, Ritva: *Corpus troporum*, varios volúmenes en curso de publicación, Estocolmo, 1970 y ss.
- JULIAN, Martine y LE VOT, Gérard: "Aproche des danses médiévales" en *L'avant-scène*, noviembre-enero 1981, pp. 108-119.
- LEVY, Kenneth: "Toledo, Rome and legacy of Gaul", *Early Music History*, 4 (1984), pp. 49-99.
- "Old-hispanic Chant in its European Context" en *España en la Música de Occidente, Actas del Congreso Internacional*, Salamanca, 1985, vol. I, pp. 2-14.
- Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus"*, traducción por los profesores A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago 1991, reedición preparada por X. Carro Otero, Xunta de Galicia, 1992.
- LLEDÓ, Emilio: *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Crítica, 1992.
- MANZANO, Miguel: *Cancionero de León, IV*, León, 1989 y ss.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo: "Las pueblas francas del Camino de Santiago", en *Camino de Santiago. Camino de Europa*, Curso de Conferencias, El Escorial, 1991, Xunta de Galicia, 1993, pp. 239-251.
- PÉREZ DE URBEL, Justo: "Origen de los himnos mozárabes", *Bulletin Hispanique*, 28, 1926, pp. 5-21, 113-139, 204-245, 305-320.
- PRECIADO, Dionisio: "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español", en *Actas del Congreso Internacional, España en la Música de Occidente*, vol. I, pp. 171-183.
- RANDEL, Don Michael: *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton University Press, 1973.
- "Al-Farabi and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages", *Journal of the American Musicological Society*, XXIX, n.º 2, 1976, pp. 173-188.
- "La teoría musical en la época del Alfonso X el Sabio", en *Symposium Alfonso X el Sabio y la Música, Revista de Musicología*, 10 (1987), pp. 39-51.
- REANEY, Gilbert: *Manuscripts of Polyphonic Music*, 2 vols., Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM) B IV 1 y B IV 2, München-Duisburg, 1966 y 1969.
- ROJO, Casiano y PRADO, Germán: *El canto mozárabe*, Diputación Provincial de Barcelona, 1929, pp. 13-140.
- ROMANO ROCHA, Pedro: *L'office divin au moyen âge dans l'église de Braga. Originalité et dépendence d'une liturgie particulière au Moyen Âge*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Portugués, 1980.
- STEINER, Ruth et alii: *An Aquitan Antiphoner: Toledo, Biblioteca Capitular, 44.2. A Cantus Index*, a cargo de R. T. Olexy y varios, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1992.
- VAGAGGINI, Cipriano: *El sentido teológico de la liturgia*, Madrid, BAC, 1959.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth y DEL ÁLAMO, Constanco: "Témoins de la foi: Le Portique Nord de Silos et le Pèlerinage à Saint Dominique", comunicación al Simposio sobre *Les pèlerinages à travers l'art et la société à l'époque pré-romane et romane* publicada en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXI, 2000, pp. 17-35.
- VAN DER WERF, Hendrik: *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester, New York, 1989. Published by the author.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Louis BROU, L., "Le joyau des antiphonaires latins", *Archivos Leoneses*, 8 (1954), pp. 7-114.
- <sup>2</sup> Códice Calixtino, lib. IV, cap. 22; *Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus"*, traducción por los profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1991, reedición preparada por X. Carro Otero, Xunta de Galicia, 1992.
- <sup>3</sup> En los párrafos que siguen trataré de centrar el tema de la música románica en Castilla y León, poniendo especialmente de relieve los diversos estilos y formas musicales que se practicaron en los dos espacios en que podemos dividir la actividad social en esta época, la literatura y el ámbito civil, haciendo hincapié en los principales lugares de producción y en aquellos otros donde quedan los testimonios materiales de aquella música. Sobre todo ello deberé referirme inexcusablemente a mis estudios anteriores, especialmente a mi *Historia de la Música Española. 1. Edad Media*, Madrid, Alianza, 1983, 2.ª ed. 1988, y a "La cultura del Románico. La Música", en *Historia de España Menéndez Pidal*, bajo la dirección de José María Jover Zamora, vol. XI, Madrid, 1995, pp. 491-528; y "La época del gótico en la cultura española. La Música", *op. cit.*, vol. XVI, Madrid, 1994, pp. 745-785 dedicados a la cultura del románico y del gótico.
- <sup>4</sup> SAN AGUSTÍN, *Enarratio in Psalmum 144*, 2-3, PL 37, col. 1870.
- <sup>5</sup> Sobre el sentido del canto en la tradición antigua léase mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, Madrid, RABASF, 2000.
- <sup>6</sup> M. FASSLER, "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres", *The Art Bulletin*, LXXV, n.º 3, 1993, september, pp. 499-500. Agradezco a mi admirada y querida colega el haberme proporcionado el texto de sus trabajos.
- <sup>7</sup> Léase el planteamiento que, según la tradición de los Padres de la Iglesia, hace C. VAGAGGINI, *El sentido teológico de la liturgia*, Madrid, BAC, 1959, cap. II, pp. 26 y ss.
- <sup>8</sup> El sermón II de San Agustín sobre la Ascensión (*Sermo de Ascensione Domini, De tempore 175*) se leía en el Domingo Infraoctava de esta fiesta, donde podían escucharse las siguientes palabras: *Salvator noster, dilectissimi fratres, ascendit in coelum. non ergo turbemur in terra. Ibi sit mens, et hic erit requies. Ascendamus cum Christo interim corde*. Los sermones de San Agustín sobre los tiempos litúrgicos pueden verse en *Obras completas de San Agustín*, vol. XXIV. Madrid, BAC, 1986, *passim*. Sermones muy significativos son también los de San León Magno, por ejemplo el de la Epifanía (*Sermo XXXII, In Epiphania*), leído en el II nocturno de maitines de esta fiesta, donde dice: *Agnoscamus ergo, dilectissimi, in Magis adoratoribus Christi, vocationis nostrae fideique primitias, et exsultantibus animis beatae spei initia celebremus. Exinde enim in aeternam hereditatem coepimus introire: exinde nobis Christum loquentia Scripturarum arcana patuerunt*. Y en su sermón sobre la Ascensión del Señor (*Sermo I, De Ascensione Domini*) que se leía en el II nocturno de esta fiesta, dice: *Hodie, non solum paradisi possessores firmati sumus, sed etiam coelorum in Christo superna penetravimus*. Esta misma idea es la que subraya también San Ambrosio en el texto de la lectura del día de la Purificación de María, tomada del Comentario al Evangelio de San Lucas (2,2), citado por E. VALDEZ DEL ÁLAMO y C. DEL ÁLAMO, "Témoins de la foi: Le Portique Nord de Silos et le Pèlerinage à Saint Dominique", comunicación al Simposio sobre *Les pèlerinages à travers l'art et la société à l'époque préromane et romane* publicada en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXI (2000), pp. 17-35.
- <sup>9</sup> Carta a los fieles de Magnesia, VI, 1. *Vid.* I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, "La unidad comunitaria según San Ignacio de Antioquía", *Liturgia*, 18 (1963), pp. 261-269.
- <sup>10</sup> *Campanae sunt prophetae. Campanae sonabant, quia prophetae Christi adventum praenuntiabant. Pontifex templum ingreditur et Christus hunc mundum, id est ecclesiam, ingreditur. Episcopus de sacrario ornatus procedit et Christus de utero virginis decore indutus tamquam sponsus de thalamo processit. Diaconi et subdiaconi et acolythi qui episcopum praecedunt designant prophetas et sapientes qui adventum Christi in carne mundo nuntiaverunt. Diaconi prophetas significant. Gemma animae, I, 5, PL 172, cols. 544-545, citado el texto latino por Margot FASSLER, "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres", *The Art Bulletin*, LXXV, n.º 3, 1993, september, pp. 499.*
- <sup>11</sup> Hugo de St. Cher (ca. 1195-1263), *Speculum ecclesiae*, 45-71, parcialmente reproducido en catalán en el Ms. 309 de la Biblioteca de Cataluña, fols. 127v-129, K. W. GÜMPEL, "Neues Quellenmaterial zur Geschichte der liturgischen Allegorese in Katalonien", *Miscel.lànea Litúrgica Catalan*, X (2001) pp. 427-430.
- <sup>12</sup> Véase, por ejemplo, el texto de San Ambrosio ya citado en la nota 8: *Hodie, non solum paradisi possessores firmati sumus, sed etiam coelorum in Christo superna penetravimus*.
- <sup>13</sup> I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Antiphonale Silense. British Library. Mss. Add. 30.850*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.
- <sup>14</sup> La interpolación de este canto se realiza cien años más tarde de la copia del cuerpo central del Antifonario, esto es a fines del siglo XII, fecha que coincide con la de la escultura del Pórtico Norte de la iglesia románica de Silos que representa la escena aludida por el texto del responsorio: la Presentación del Niño Jesús en el Templo. Sobre este particular ver mi estudio.
- <sup>15</sup> E. VALDEZ y C. DEL ÁLAMO, "Témoins de la foi", *op. cit.*, nota 105, pp. 33-34, al estudiar el tímpano de la Iglesia antigua de Silos, se refieren al texto bíblico de la Presentación y hacen referencia a dos antífonas del oficio según el Mss. Add. 30.850 cuyos textos, con palabras libremente tomadas del Evangelio, describen la presentación del Niño por la Virgen María y cómo Simeón lo recibe en sus brazos. Las dos piezas no son antífonas. Por el contrario, una es efectivamente antífona evangélica pero la otra es un responsorio. La antífona evangélica no consta en el manuscrito silense, sí en muchos antifonarios paralelos, por ejemplo, en el del Hartker, en el de Rheinau y en el de Saint Maur des Fossés, HESBERT, CAO, p. 196, y es la que se recoge en la edición del

- Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, Paris, Tournai (Desclée) 1934, pp. 805. El responsorio del Antifonario silense tiene un texto distinto del citado por E. Valdez y C. del ÁLAMO.
- <sup>16</sup> Sant Gallen, Antifonario de Hartker. Vid. la edición facsímil del antifonario, ms. Saint-Gall 390-391, en la *Paléographie Musicale II/1*, Solesmes, 1900, pp. 115.
- <sup>17</sup> Texto en FASSLER, *op. cit.*, p. 503.
- <sup>18</sup> Merece la pena reproducir las palabras de Ivo de Chartres aportadas por Margot FASSLER, *op. cit.*, p. 502, tomadas del Sermón 5: *Et primo introitus missae collectus de psalmis et de aliis prophetis Scripturis cum sanctae Trinitatis glorificatione cantatur, et sequens litania devotam eorum expectationem repraesentat, qui adventum Christi toto corde desiderabant, et in hac fideli exspectatione differri sibi suum desiderium suspirabant. Qualis fuit Simeon, qualis fuit Anna et multi alii quos Deus novit, sed non omnes Scriptura commemorat. Sub hoc sanctorum desiderio, secundum quod praedictum fuerat a prophetis, Christus de Virgine natus est, secundum illud quod in persona eius dicit Psalmista ad patrem loquens: "Holocaustum et pro peccato non postulasti, tunc dixi, ecce venio (Ps 39)". Quod bene representatur cum sacerdos Christi personam imitans, choro concinente supra memoratum introitum, procedit ad dexteram partem altaris, in hoc significans mediatorum Dei et hominibus, qui de seipso dicit: "Non sum missus nisi ad oves quae perierant domus Israel (Matth. 15)", qui populus tamquam dexter, solus unius Dei cultum tenuerat, nec post deos alienos quos populus gentilis colebat, tamquam sinistra aberraverat.* PL, CLXII, col. 549.
- <sup>19</sup> Vid. también los salmos 91, 97, etc.
- <sup>20</sup> Este poema, con notación musical, aparece en un códice copiado en el monasterio de Bobadilla, Galicia, a principios del siglo X: El Escorial, Biblioteca del Monasterio, a.l.13.
- <sup>21</sup> *Carmen de Nubentibus*, estr. 8 y 10. Este cántico, y también el himno de San Julián y Santa Basilisa, se encuentran el himnario de la liturgia hispano visigótica, Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 10.001
- <sup>22</sup> El rey David fue el modelo de rey trovador, que canta las "laudes" de sus salmos con instrumentos musicales, para Alfonso X el Sabio trovador de *cantigas en loor* a Santa María, la dama celestial, al son de instrumentos, que son bellamente pintados en ricos códices: Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, "La Música de las Cantigas de Santa María: Salmos de Alabanza, Cantigas de Loor", en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 621-634.
- <sup>23</sup> Texto en T. AYUSO MARAZUELA, *La Vetus Latina Hispana*. V. El Salterio, t. 1, Madrid, CSIC, 1992, pp. 315.
- <sup>24</sup> Esta famosa Biblia se conserva en Cava dei Tirreni (Italia), Ms. 14: T. AYUSO MARAZUELA, *op. cit.*, I. Prolegómenos, p. 351.
- <sup>25</sup> Uno de ellos perteneció al monasterio de San Juan de la Peña, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2, y otro procede del monasterio de Ripoll, Biblioteca Vaticana, Lat. 5729.
- <sup>26</sup> *Ecce tot nuptiae antiquorum, et ut verius dicam amicorum Dei, in quibus nullus invenitur saltator, organum palpare et citbaram percutere, tibias inflare.* León, Archivo de la catedral, ms. 22, fol. 156; T. AYUSO MARAZUELA, *La Vetus Latina Hispana*, I. Prolegómenos, Madrid, 1953, pp. 465; J. LECLERCQ, "Sermon ancien sur les danses déshonnêtes", *Revue Benedictine*, 64 (1949), pp. 196-201; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, "El baile en la iglesia: La rúbrica sobre la danza en el 'Ceremonial de la Coronación de Reyes' de la Biblioteca del Escorial", en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium 1-4-IX-1992*, pp. 321-341.
- <sup>27</sup> *Implemini Spiritu Sancto, loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino (Ef 5, 18-19)*
- <sup>28</sup> I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, "Quelques remarques paléographiques et littéraires à propos du déchant polyphonique dans la liturgie vieille-hispanique", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 31 (1988), pp. 95-99.
- <sup>29</sup> Los testimonios manuscritos del canto mozárabe con sus piezas han sido reunidos por Don M. Randel (1973). Posteriormente han sido recogidos y descritos por mí: *Historia de la música española*, 1980 y 1983, 1.ª ed., pp. 185-201, 1988, 2.ª ed., pp. 187-204.
- <sup>30</sup> Como ya he escrito en otro lugar: *Revista de Musicología* (1985), pp. 239-248.
- <sup>31</sup> Lib. V, cap. 27, texto en A. GONZÁLEZ PALENCIA, *El arzobispo Don Raimundo de Toledo*, Barcelona, Labor, 1942, p. 49.
- <sup>32</sup> Cf. Pedro ROMANO ROCHA, 1980.
- <sup>33</sup> R. STEINER, 1992, pp. X; M. HUGLO, *Revista de Musicología* (1985), pp. 249-256; G. MARTÍNEZ DÍEZ, 1993, pp. 239-251.
- <sup>34</sup> B.L. Add. 30.848, 30.849 y especialmente el 30.850. Cfr. *Antiphonale Silense*, Londres B. L., Mss. Add. 30.850. Introducción, índices y edición por I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.
- <sup>35</sup> Vid. I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Manuscritos y Fuentes musicales. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, ("Opera omnia"), 1980.
- <sup>36</sup> Vid. mi catálogo *Manuscritos y Fuentes musicales. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, (Colec. "Opera omnia"), 1980.
- <sup>37</sup> I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, "El baile en la iglesia: La rúbrica sobre la danza en el Ceremonial de la Coronación de Reyes de la biblioteca del Escorial", en *La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium 1-4-IX-1992*, pp. 321-341.
- <sup>38</sup> Sevilla, Bibl. Colombina, 7.1.28.
- <sup>39</sup> *Vida de Santo Domingo de Silos*, 2.
- <sup>40</sup> Estas y otras cuestiones están planteadas en mi conferencia "La Música en la lírica castellana durante la Edad Media" leída en el Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, Salamanca, 29 de octubre-5 de

noviembre, 1985, *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. I, pp. 33-43, y las recojo también en "La cultura del Románico. La Música", en *Historia de España Menéndez Pidal*, bajo la dirección de José María Jover Zamora, vol. XI, Madrid, 1995, pp. 491-528; y "La época del gótico en la cultura española. La Música", *op. cit.*, vol. XVI, Madrid, 1994, pp. 745-785, pues la cuestión afecta a toda la Edad Media, desde los orígenes de la literatura romance hasta el Renacimiento.

- <sup>41</sup> El catálogo más nutrido de manuscritos gregorianos existentes en los archivos españoles se encontrará en I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Manuscritos y Fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980.
- <sup>42</sup> Edición facsímil por I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Antiphonale Silense. British Library. Mss. Add. 30.850*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.
- <sup>43</sup> Toledo, Biblioteca Capitular, cód. 44.2, fol. 52v. Vid. *An Aquitan Antiphoner: Toledo, Biblioteca Capitular, 44.2. A Cantus Index*, a cargo de R. T. OLEXY y varios, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1992.