

LITURGIA Y MÚSICA EN LA HISPANIA DE LA ALTA EDAD MEDIA: EL CANTO VISIGÓTICO, HISPÁNICO O MOZÁRABE

JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS

Conservatorio Superior de Música de Salamanca

CSM de Salamanca

ESMUC (Barcelona)

Nos encontramos en no importa qué lugar de Europa Occidental, en algún momento entre los siglos v y viii. Algunas de las grandes metrópolis que otrora lo fueron también en el extinto imperio romano, presumen de ceremonias, cantos y liturgia. Cada una de ellas presenta la suya propia. Tampoco importa. No existe el centralismo. Roma no impone a Milán sus cantos. Ni Benevento a la Galia ni a Hispania. Aquileia y Rávena mantienen las distancias. Y no sólo en millas romanas, sino en el culto. Tras la expansión de los primeros cristianos por Oriente y por Occidente, con la adopción por éstos a partir del siglo iv del latín, prácticamente sólo la lengua será común en las celebraciones litúrgicas. Quizás aparentemente sólo lo es la lengua, pero el sustrato del mensaje cristiano permanece (y no sólo en Occidente sino también en los lugares dependientes de Antioquía o de Alejandría). Y, probablemente, si lo conociéramos mejor, algunas otras cosas serían comunes. Desde luego lo son las fuentes de los textos: la Biblia, el Antiguo y el Nuevo Testamento. Y la manera de ornamentar estos textos con el canto.

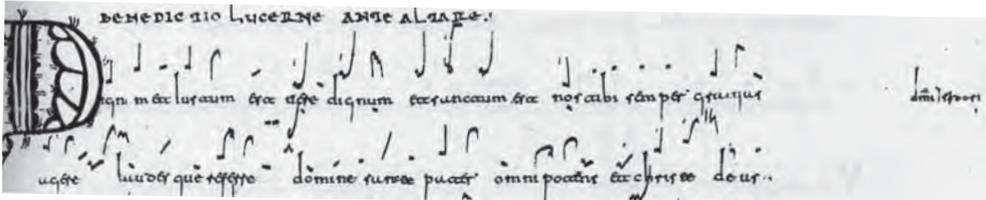
Hispania no se distinguiría del resto de las tradiciones hermanas de Europa. Ella que había aportado al decadente imperio sus mejores hombres, que, como el resto de regiones, había regado con la sangre de los mártires el suelo patrio, sintió como pocas el ardor de la nueva fe. Grandes personajes, sus obispos, contribuyeron a extenderla mediante una profunda evangelización acompañada de la fundación de centros en los que se impartiría la teología, se realizarían las catequesis apropiadas a la vez que la codificación canónica se sumaría a los logros eclesiales de los hispanos. Las provincias Tarraconense y Bética existentes ya como entes administrativos en el imperio romano pasan a ser por derecho propio los nuevos centros que dominan las dos grandes tradiciones litúrgicas de la Hispania paleocristiana.

Tras el furor y empuje de los primeros momentos, acrecentado por la sangre de los primeros mártires, los hispanos veían de nuevo la invasión de su territorio. Los bárbaros del norte trocan su sosiego que solamente retornará con pactos políticos o con sangrientas batallas. Paradójicamente será otro pueblo del norte, el visigodo, quien tras controlar la situación protagonice las primeras etapas de esplendor de la liturgia cristiana practicada en nuestras tierras. La estabilidad por ellos conseguida propiciará el desarrollo de una liturgia de gran boato. Los visigodos profesan la religión cristiana. A pesar de proceder de Escandinavia, se habían visto obligados a permanecer en la margen izquierda del Danubio como simples aliados de Roma. De este tiempo (ca. 370) data su conversión al cristianismo, pero de la secta arriana. Arrio, presbítero de una de las iglesias de Alejandría, negaba la divinidad del Verbo. El Verbo no es realmente Dios. Tras la condena de Arrio por parte de un sínodo convocado por su obispo Alejandro y el establecimiento del condenado en Palestina y posteriormente en Bitinia, sus doctrinas se extendieron por todo el Oriente. Sus partidarios y sucesores propagaron su credo que encontró fácil acomodo entre los godos de Mesia merced a la predicación del obispo Ulfilas (ca. 311-ca. 383) y, gracias a ellos, entre los demás pueblos bárbaros. Así llegó a los visigodos, ostrogodos, vándalos y otros pueblos del norte que la expandieron por Italia, la Galia, Hispania y África.

Tras haberse asentado en el sur de la Galia, por fin el 414 los visigodos traspasan los Pirineos y con su avance vendría la sustitución de prelados locales que profesaban las directrices del concilio de Nicea (325), por obispos arrianos. Sucesivas tensiones entre los distintos reyes visigodos hispanos desembocaron en un incremento de la resistencia de algunos de los partidarios de la ortodoxia frente a la herejía. El caso más significativo se produjo durante el reinado de Leovigildo (573-586). Su hijo, Hermenegildo que había contraído matrimonio con una princesa gala, la católica Ingunda, consiguió agrupar a los hispanorromanos. Tras resistirse a adoptar el credo arriano fue ejecutado. Sin duda esta situación provocaría una mayor tensión entre la vida de los hispanorromanos y los visigodos. Parece ser que al final de su vida el mismo Leovigildo se convirtió. Pero sería Recaredo, su hijo y sucesor quien, más pragmático, consiguió agrupar a ambos «bandos», convirtiéndose él mismo, a instancias de San Leandro, abjurando del arrianismo en el III Concilio de Toledo (589) y con él toda su corte.

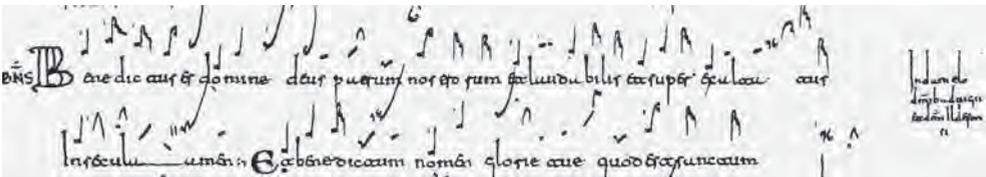
Comienza así una lenta restauración litúrgica que, en parte, había sido frenada por el arrianismo. El nacimiento del reino visigodo católico supondrá una verdadera época dorada para la liturgia autóctona. De esta mezcla de cultura hispanorromana y visigótica nacerán los grandes logros literarios, las colecciones de textos y otros elementos que posibilitarán la creación de un importante corpus litúrgico. Surgen diversos escritores que aprovechando la nueva época

de paz dedicarán sus esfuerzos a la composición de textos y probablemente de músicas con las que solemnizar el culto. El final del siglo VI y toda la centuria siguiente muestran una inusual actividad que nos ha dejado nombres ligados a distintas actividades literarias y musicales: a Isidoro de Sevilla († 636) le atribuye el antifonario de León la composición de la *benedictio lucerne* del Sábado Santo (cf. Ejemplo 1).



Ejemplo 1. Antifonario de León. f. 172.

Su hermano Leandro *multa dulci sono composuit*, según confesión de Ildefonso de Toledo en su *De uiris Illustribus*, donde también afirma que Juan, obispo de Zaragoza *sono et oratione composuit*. Y Conancio, obispo de Palencia († 639) *melodias multas noviter edidit* e incluso Braulio de Zaragoza († 651) *clarus et iste habitus canoribus*. La serie de arzobispos toledanos ejerce funciones no solamente de composición, sino de corrección. Así Eugenio († 657) *cantus pessimis usibus uitiatos, melodiae cognitione correxuit*, Ildefonso († 667), según su biógrafo Cixila, compuso dos misas en honor de los santos Cosme y Damián de una melodía admirable e incluso Julián († 690) *Officium quamplurima dulcifluso sono composuit*, a tenor de lo que nos dice Félix su sucesor y biógrafo. El f. 88 del antifonario de León rubrica al margen los posibles autores de unas *Benedictiones: In Danielo, domni Baduigii et domni Ildefonsi*. Si los textos proceden del libro de Daniel, quizás ambos son los compositores de la música.



Ejemplo 2. Antifonario de León. f. 88.

Y no solamente la composición musical. Toda una liturgia fue organizada de manera brillante durante esos años. Como ya demostró el erudito José Janini, Julián de Toledo organizó los arquetipos de los libros litúrgicos hispanos. Las fórmulas por él establecidas son reproducidas en los códices desde los primeros ejemplares que conservamos de ca. 700 hasta que, a finales del siglo XI, se aban-

dona de forma oficial la liturgia y por tanto la escritura de sus textos. Según su biógrafo y sucesor, Félix de Toledo, Julián organiza los arquetipos de algunos de los más importantes libros de la liturgia hispánica: el *Liber Orationum* al que dio unidad, completó y reordenó. De tratarse del *Liber Orationum (festivus)*, este códice que recogería las oraciones variables del oficio catedral festivo, acompañadas de sus correspondientes antífonas y responsorios pertenecientes al oficio matutino, junto a otras fórmulas de vísperas y maitines. Su orden es semejante al del antifonario, al que completa. El azar ha querido que uno de los más antiguos testimonios que nos han llegado sea uno de estos libros: el Oracional de Verona (Bibl. Cap. LXXXIX) procedente de la Tarraconense y escrito antes del año 731. La labor de Julián se completó en el *Liber Missarum* o *Manuale*. En este libro su tarea fue mucho más amplia. Transformó y regularizó las diversas oraciones de la misa elevando su número a nueve, seis más de las que presenta su equivalente romano. Y a pesar de que se encuentra en él una indudable influencia del sacramentario gregoriano también se perciben huellas de las composiciones del propio Julián en algunos formularios para el santoral y los domingos *de quotidiano*. ¿Cómo podría preparar Julián esos textos? Tras un período de estudio de determinadas fuentes: las sagradas Escrituras, documentación de Concilios y de otros Padres anteriores a él, compondría los formularios necesarios que se guardarían en «libelli» y que posteriormente serían ordenados para formar un corpus más coherente y ambicioso. Así surgieron no solamente los *Manuales* hispanos sino también los sacramentarios gregorianos.

Y, por fin, el ritual recogido en el *Liber Ordinum*. Julián realizaría la última revisión de las antiguas colecciones de ceremonias, las corrigió e instauró otras nuevas, tal y como nos dice su biógrafo Félix. Incluso existe la sospecha de la existencia del ritual visigótico en el *Liber officialis* que, tal y como prescribe el IV Concilio de Toledo (633), debía entregarse a cada sacerdote. E incluso traspasaron los Pirineos hacia la Galia narbonense y sus huellas se pueden rastrear incluso en documentos galicanos y en los sacramentarios romano-galicanos del siglo VIII.

Toda esta codificación litúrgica se hará siguiendo las estructuras que estos autores heredaron del período anterior. Como ya han señalado entre otros Juan Miguel Ferrer, Alejandría y su principio de variabilidad es quien informa a estas primeras estructuras, todas ellas organizadas dentro de una mayor de tipo antioqueno. La oración de los fieles y al plegaria eucarística siguen muy de cerca este criterio de variabilidad: encontramos un grupo de siete oraciones cuyo texto varía cada día. Así se facilita al compositor litúrgico la posibilidad de hacer el desarrollo de un concepto teológico a lo largo de una misa, en la que podrá exponer todo un misterio, la vida de un santo que puede servir de modelo y ejemplo para toda la comunidad. Toda esta literatura pasará a formar parte del Misal.

Este bagaje litúrgico, cultural y musical existe en Hispania a comienzos del siglo VIII, momento en el que las especiales circunstancias políticas que llevaban a los visigodos a elegir monarca una vez muerto el titular (recordemos el carácter no hereditario de la sucesión real), propician la invasión musulmana en la Península. Para los árabes el salto desde Gibraltar conlleva la conquista de territorios paradisíacos, a la vez que se cumple el mandato del Profeta expandiendo el Islam por todo el orbe conocido. Muchos visigodos muestran la fragilidad de su fe trocada años atrás del arrianismo, convirtiéndose ahora al Islam. Y para otros muchos aún conservando su fe, la convivencia diaria con los política y socialmente fuertes dominadores musulmanes, abriría tarde o temprano las puertas a otra religión distinta de la de sus antepasados. La propia permeabilidad en algunos conceptos con el Islam para quien Cristo es considerado un gran profeta, facilitaría la creencia generalizada en algunos cristianos que considerarían a los musulmanes como una nueva herejía dentro del cristianismo.

Con el tiempo el control político y militar es completo por parte de los musulmanes. Los cristianos deben pagar impuestos y muchas veces no sólo a las autoridades islámicas, sino a aquellas otrora católicas y ahora conversas. Pero entre los cristianos algunos aguantan estos reveses. Con ellos surge el fenómeno de la mozarabía. El grupo de cristianos que al principio son mayoría va reduciéndose progresivamente hasta convertirse en minoritario. Pero deciden de manera consciente conservar su fe y su cultura, aunque ello conlleve una pérdida de sus derechos. Su situación no permite dedicación a actividades culturales ni a conservar el rito de manera floreciente. Sus clérigos no tendrían siquiera una formación profunda. A pesar de una inicial conexión con los cristianos del norte, la futura monarquía astur, el afianzamiento del poder musulmán no propicia los contactos como en los primeros tiempos. Y además, dentro de los propios mozarabes van a surgir nuevos problemas en forma de brotes heréticos que en el futuro pondrán en jaque la supervivencia del rito y el recelo de las autoridades eclesiásticas de allende los Pirineos.

Así pues de las distintas sedes metropolitanas ibéricas (Sevilla, Toledo y Tarragona), de los ya mencionados Padres de la Iglesia hispana entre los siglos VI y VII y de la abundante, sólida y coherente legislación de sus Concilios, surge una rica eucología que hemos conservado en los ejemplares manuscritos de estas primeras épocas que han llegado hasta nosotros. También hemos conservado casi la totalidad de la música, pero esta vez aunque la tengamos en los libros, no es posible su interpretación. La notación *in campo aperto* en la que conservamos los cantos hispánicos no permite una transcripción diastemática de los mismos. Interrumpida la tradición del canto, nadie se preocupó de escribir las melodías en un sistema que nos permitiese recuperar sus intervalos. Algo más de medio centenar de fuentes entre códices completos y fragmentos testi-

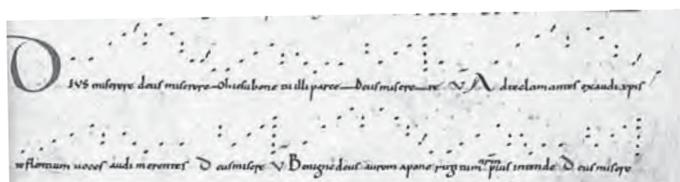
monian la música hispánica de los primeros siglos. Su tragedia, sin embargo, es permanecer en su mayor parte mudos ante nuestros ojos.

Solamente algunas piezas rompen este silencio. A finales del siglo *x* o principios del *xii* un monje (?) del monasterio riojano de San Millán de la Cogolla raspó la primitiva notación en 16 piezas pertenecientes al oficio de difuntos de un manuscrito conservado en la biblioteca de su abadía (*Liber Ordinum*, conservado hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid con la signatura Cód. 56). Una vez raspado el antiguo contenido escribió la melodía en notación aquitana o de puntos superpuestos, esto es, reflejando las alturas. El poco espacio disponible hizo que la nueva escritura quedase muy apretada y difícil de leer, pero tuvo cuidado de anotar la terminación salmódica (*differentia*) al final de cada una de las piezas, indicándonos así la nota final de cada una de ellas; no olvidó situar el guión o *custos* al final de cada línea para situar convenientemente la primera nota del renglón siguiente. (Ejemplo 3).



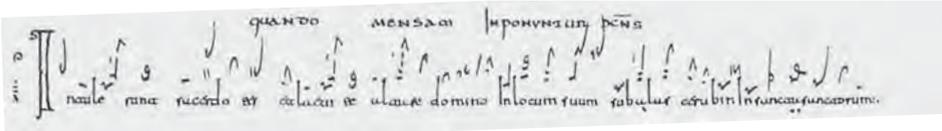
Ejemplo 3. *Liber Ordinum*. Cód 56 (Real Academia de la Historia), f. 32v.

Otro tanto hizo alguien en el *Liber Ordinum* conservado en el archivo de la Abadía de Silos (ms. 4, procedente del también riojano monasterio de San Prudencio de Monte Laturce); esta vez, debido al mínimo espacio interlineal, se raspó el primitivo contenido de tres antífonas del lavatorio de pies del Jueves Santo y se escribieron al margen en notación aquitana. Y en un manuscrito del mediodía francés de contenido plenamente gregoriano, el gradual de Gaillac (París, BN lat. 776) aparecen en notación de puntos unas preces que figuraban en neumas visigóticas puros en el *Liber Ordinum* de San Millán y en el silense.

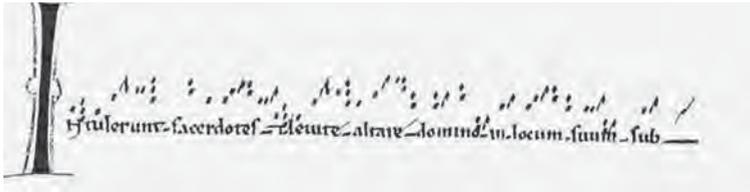


Ejemplo 4. Gradual de Gaillac (París, BN, f. Lat, 776), f. 138.

Recientemente Carmen R. Suso ha incorporado a este pequeño grupo seis nuevas piezas pertenecientes al «Ordo de la consagración del altar» que fueron copiadas en Pontificales de la diócesis de Narbona (sur de Francia) y en otros libros y fragmentos cuyos diseños melódicos concuerdan con los neumas del Antifonario de León, principal fuente musical de la liturgia hispánica y con algunos fragmentos de códices gregorianos de las diócesis del País Vasco. (Ejemplos 5 y 6).



Ejemplo 5. Antifonario de León.



Ejemplo 6. Gradual de Hueto-Arriba (Álava), s. XIII.

Este grupo de veintisiete piezas constituye el nexo de unión de los manuscritos con neumas hispánicos y la notación diastemática que, copiada posteriormente, nos permite reconstruir determinadas piezas. Además no debemos olvidar las melodías de las llamadas «Lamentaciones mozárabes» dadas a conocer por el P. Germán Prado. Procedentes en su mayoría de un antifonario del monasterio gallego de San Rosendo de Celanova (hoy en Silos, ms. 9) presentan unas melodías y unos desarrollos desconocidos para el mundo gregoriano, contando además con unos antecedentes en forma de neumas en algunas biblias de la mal llamada época mozárabe.

Este escaso conocimiento que tenemos de las melodías hispanas no nos posibilita hablar de una manera general del mundo sonoro hispánico. Ignoramos sus estructuras de recitación salmódica (el equivalente a los tonos de los salmos gregorianos) aunque varias de las melodías reescritas en el *Liber Ordinum* emilianense pueden relacionarse con tonos salmódicos pertenecientes al *octoechos* (*Protus plagal*, *Deuterus auténtico* y *Tritus plagal*). Es destacable que varias de las antifonas pertenecen a una modalidad arcaica entroncada con el mundo sonoro de *Re*, muy familiar al mundo de la Galia. Esta sonoridad se vuelve a

repetir en las *Lamentaciones*, aunque a veces enriqueciéndose notablemente, mientras que en las piezas del *Ordo* de la consagración del altar procedentes de la zona narbonense su sonoridad está relacionada con el mundo arcaico de MI (E), lo cual nos habla de la riqueza de sonoridades del mundo hispano. La salmodia que acompaña a estas últimas antífonas tiene la particularidad de presentar dos cuerdas de recitación diferentes en cada uno de los hemistiquios del canto de los salmos que acompaña a cada pieza. Gracias al hallazgo de estas nuevas piezas y de la salmodia que las acompaña se ha ampliado notablemente el campo de visión de la salmodia hispana en cuestiones como la presencia de cadencia mediante en la división de hemistiquios. Según los estudios de Don Michael Randel la salmodia hispánica al igual que la ambrosiana carecería de cadencia mediante. Esta afirmación toma un nuevo rumbo ante la evidencia de las antífonas descritas por la profesora Rodríguez Suso.

Ya hablamos al principio de este escrito del posible sustrato común de algunos de los repertorios que formaron parte del mosaico litúrgico de los primeros siglos en Europa. Algunos de los ofertorios gregorianos cuyos textos no están extraídos del libro de los salmos y no figuran en los primitivos libros viejo-romanos y sí aparecen en los ambrosianos o galicanos. El parentesco melódico de algunas de estas piezas, incluso sin conocer la melodía hispánica, es innegable. Interesantes comparaciones desde el punto de vista de las estructuras litúrgicas entre la Galia e Hispania muestran su gran parentesco e inclinan la balanza de su creación y difusión hacia el lado español, además de mostrar ramificaciones con la liturgia africana, quizás la más antigua de Occidente. Probablemente la semejanza entre ambas haya inducido a una incorrecta interpretación de uno de los decretos emitidos en el IV Concilio de Toledo (633) presidido por San Isidoro, en el que se ordena la observancia de un único modo de canto y de oración en Hispania y en la Galia:

De uno ordine in ministerii vel officii in cunctis ecclesiis celebrando. ...Unus igitur in ordo orandi atque psallendi a nobis per omnem Hispaniam atque Galliam conservetur, unus modus in missarum solemnitatibus, unus in vespertinis matutinisque officii, nec diversa sit ultra in nobis ecclesiastica consuetudo qui una fide continemur et regno; hoc enim et antiqui canones decreverunt, unaquæque provincia et psallendi et ministrandi parem consuetudinem teneat.

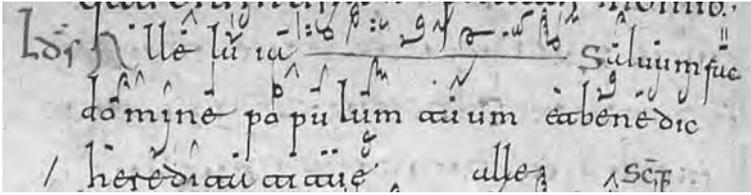
«...Conservemos pues, en toda España y Galia un mismo modo de orar y de cantar, idénticas solemnidades en las misas, una forma en los oficios vespertinos y matutinos; ni en adelante sea diversa la costumbre eclesiástica en nosotros que conservamos una misma fe y vivimos en un reino; pues decretaron los antiguos cánones, que todas las provincias observen iguales costumbres en el cántico y ministerios».

La liturgia fue constante preocupación para los padres hispanos; concilios como el IV de Toledo (633) dedican la mayoría de sus cánones a aspectos de

ordenación litúrgica hasta que la entrada de los árabes «desconectó» las diócesis, propiciando la fuga de clérigos y códices en huída ante el enemigo, en espera de la recuperación del terreno usurpado. De este período anterior a la dominación árabe tenemos las más importantes evidencias de implantación del rito. Las obras de Isidoro de Sevilla († 636) *Etimologiæ* y *De ecclesiasticis officiis* nos describen la liturgia hispana con todo lujo de detalles. Con su descripción, y con las actualizaciones de los sucesivos concilios hispanos tenemos suficiente información para reconstruir lo que fue el primitivo rito. En las zonas ya reconquistadas y que iban poco a poco constituyendo reinos (Castilla, León, Navarra) se revitalizó el uso hispano, surgiendo oasis de espiritualidad y de fiebre conservadora de las antiguas costumbres, como manera de permanecer fuertes ante la adversidad.

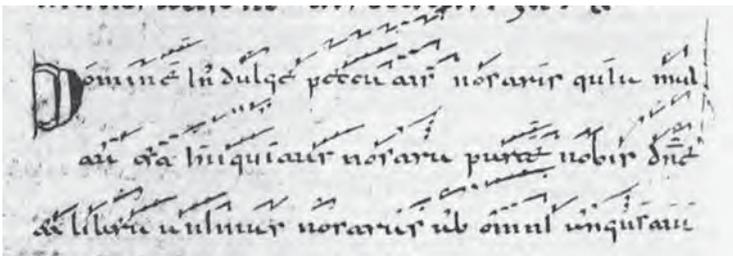
En el mundo hispánico vamos a encontrar también las grandes divisiones entre *Ordo Cathedralis* y *Ordo Monasticus* (distinción entre la ordenación litúrgica de los clérigos en sus iglesias y colegiadas y la de los monjes) que encontraremos más tarde en la liturgia romana gregoriana. En ambos *Ordines* la misa es común, mientras que el Oficio, al igual que el romano, presenta algunas diferencias.

La liturgia hispánica presenta dos tipos de tradiciones. La tradición A representada por la mayoría de los documentos, tanto del Norte como de Toledo, y la tradición B que representa el uso de la parroquia toledana de Santas Justa y Rufina que entroncaría con costumbres del sur de la Península. El mundo hispánico no es ajeno a los procedimientos usuales de la época tales como la salmodia *in directum*, la salmodia responsorial y la antifonal. Uno de los prólogos del Antifonario de León, nos demuestra que existía el canto alternado. Los responsorios presentan el mismo parentesco con la liturgia gregoriana que las antifonas: cuerpo del responsorio que ocupa la mayor parte de la pieza y versículo. Tras un concienzudo estudio comparativo de los neumas que acompañan a los versos de los responsorios se han encontrado algunas diferencias entre las posibles tradiciones de canto existentes en la Península. En estos breves versículos existen al menos cuatro tradiciones pertenecientes dos de ellas a tradiciones del norte: una de ellas perteneciente a León y la otra a La Rioja y a áreas del norte de Castilla. Ambas podrían proceder de un arquetipo anterior al siglo X, siendo la leonesa más elaborada y sistemática que la riojana. Las fuentes conservadas en Toledo transmiten las otras dos tradiciones que presentan entre sí unas diferencias más acusadas que sus vecinas del norte. Cada una de ellas representa un tipo notacional y una tradición litúrgica distinta, tal y como se encuentran en los códices toledanos. Una de estas tradiciones es la misma que la del norte, pero curiosamente los versículos de los responsorios no se corresponden, melódicamente hablando, con ésta. Los manuscritos toledanos que representan la tradición B presentan a su vez cuatro fórmulas distintas de tonos para los versículos responsoriales, y su uso no es tan sistemático como en la tradición A.



Ejemplo 7. Liber Ordinum maior. Archivo de Silos, ms. 4, procedence de S. Prudencio de Montelaturce).

Su escritura responde a dos tipos de notación: horizontal y vertical, atendiendo siempre al *ductus* de su escritura. El *ductus* (inclinación de la pluma del escriba al contacto con el pergamino) vertical (cf. Ejemplo 7) está representado principalmente por los manuscritos del norte de la Península (León, La Rioja, Silos...), mientras que el *ductus* horizontal es propio de los manuscritos toledanos que incluso siguieron copiándose durante los siglos XII y XIII (cf. Ejemplo 8). La comparación de los manuscritos de ambas escrituras demuestra que se trata de las mismas melodías. La notación hispánica es la única de las notaciones europeas *in campo aperto* que transmite un repertorio distinto al romano-franco. Salvo los escasos ejemplos milaneses en notación de San Galo y las piezas que podemos considerar galicanas copiadas en neumas que transmiten principalmente el repertorio romano-franco, el uso de la notación *in campo aperto* en los manuscritos hispanos constituye un verdadero enigma. Si fue el afán carolingio por difundir un nuevo repertorio el que originó el nacimiento de la notación musical, ¿qué es lo que motivó a los copistas hispanos a escribir su repertorio? ¿La conservación y transmisión de sus melodías a zonas nuevas?



Ejemplo 8. Officia feriarum (Madrid, BN. Ms. 10.110, olim Toledo, BC 35.2).

En los últimos años se han realizado estudios comparativos sobre las distintas grafías hispanas y se han comparado con el resto de las notaciones. Los resultados han sido más que prometedores y ofrecen nuevas perspectivas para el estudio futuro de la neumática hispana.

Como ya hemos dicho, las principales fuentes que nos transmiten el repertorio rondan la cincuentena entre códices más o menos completos y fragmentos de ellos. Los más importantes son:

— Antifonario de León (León, Archivo de la Catedral, ms. 8, s. x) que ha sido llamado la «joya de los antifonarios latinos», el libro más completo de los hispánicos con neumas que presenta una sorprendente variedad de figuras neumáticas. Notación del norte.

— Antifonario de San Juan de la Peña (Zaragoza, Biblioteca Universitaria, 2, ms. 418, ss. x-xi). Copiado para el cenobio de San Juan de la Peña se conserva muy fragmentario. Notación del norte (Cf. Ejemplo 9).

— *Liber ordinum* «episcopal o *maior*» (Silos, Archivo de la Abadía, ms. 4, año 1052) copiado para el monasterio riojano de San Prudencio de Monte Laturce. Además de un gran número de piezas con notación hispánica (del norte) incluye las tres antífonas del lavatorio de pies anotadas al margen en notación aquitana.

— *Liber ordinum* «sacerdotal o *minor*» (Silos, Archivo de la Abadía, ms. 3, año 1039). Notación del norte.

— *Liber ordinum minor* (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, códice 56, s. x) copiado para el monasterio riojano de San Millán de la Cogolla. Presenta dieciséis piezas del oficio de difuntos hispánico en palimpsesto, anotadas en escritura de puntos superpuestos. Los neumas del resto de las piezas en notación del norte.

— *Liber canticorum et horarum + Psalterium* (Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, Res. 5, año 1058). Copiado para el rey Fernando I de León. Contiene parte de los oficios nocturnos. Notación del norte.

— *Liber canticorum et horarum + Psalterium* (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2668, año 1059). Copiado para Sancha, esposa de Fernando I. Notación del norte.

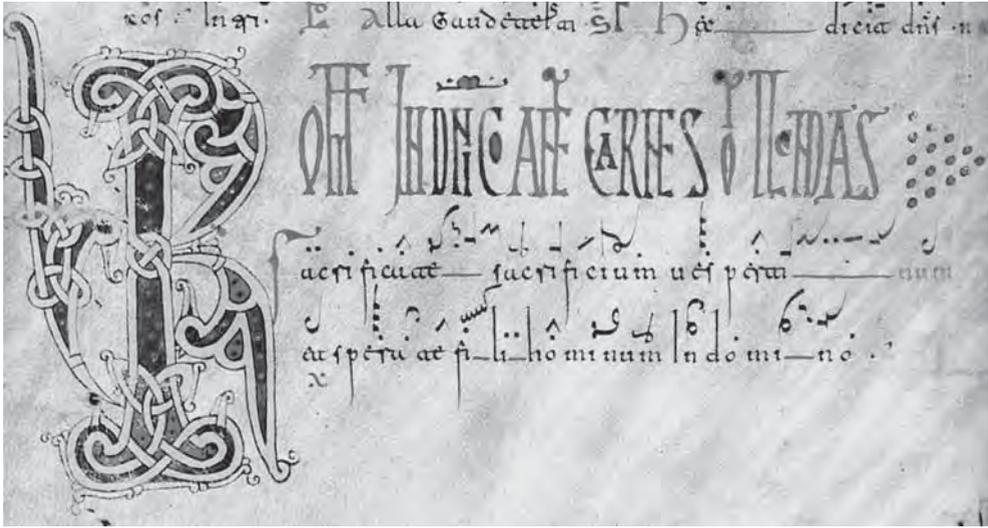
— *Psalterium + Liber canticorum + Liber hymnorum + Liber horarum* (Londres, BL, mss. Add. 30851, s. xi). Procedente de Silos con notación solamente en las antífonas.

— *Liber hymnorum* (Madrid, BN, mss. 10001, ss. xi-xii, procedente de Toledo. No presenta notación en los himnos, pero sí de tipo «toledano» en las antífonas.

— *Liber mysticus* (Londres, BL, mss. Add. 30845 y Add. 30846, ambos del siglo x). Contienen los oficios completos de la liturgia hispana por ellos a veces son llamados *Officium et Missæ*. Proceden de Silos. Notación del norte.

— *Liber mysticus* (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, códice 30, s. x). Procedente de San Millán de la Cogolla. Notación del norte.

— *Liber mysticus* (Madrid, BN, ms. 10110, ss. xiii-xiv. Procedente de la parroquia toledana de Santas Justa y Rufina. Es el ejemplar más completo que transmite la tradición B. Notación «toledana».



Ejemplo 9. Antifonario de San Juan de la Peña, (Biblioteca de la Universidad de Zaragoza), f. VIIIr.

Aunque el avance de la Reconquista propició la reimplantación del rito y la copia de manuscritos, paradójicamente también fue directamente proporcional a su olvido. Si excluimos el área catalana que adoptó el rito romano-franco a finales del siglo VIII y comienzos del IX, en el último cuarto del siglo XI ya encontramos varios lugares de fuerte raigambre hispana, que abandonaron su ancestral rito para adoptar el romano: monasterio de Leyre (Navarra) en 1067, San Juan de la Peña en 1071, monasterio de Sahagún (León) en 1079. Esta progresiva implantación muestra que desde tiempo atrás Roma y algunos lugares de la Galia se venían ejerciendo presiones para que se abandonase la práctica autóctona en favor de la unificada gregoriana. El papa Alejandro II (1061-1073) había mandado llevar a la sede romana algunos libros de la liturgia hispana para probar su ortodoxia (1065). No parece que los libros enviados, y por ello la liturgia en ellos contenida, sufriesen objeción alguna. Tres años más tarde, en 1068, el rey aragonés Sancho Ramírez, tras un viaje a Roma consiguió que el legado pontificio, Hugo Cándido, lograrse introducir el nuevo rito en los monasterios del Alto Aragón. Será el papa Gregorio VII (1073-1085) quien vería por fin implantada la *lex romana* en todo el territorio a partir de del año 1080 y tras una supuesta celebración conciliar en Burgos convocada a instancias del rey Alfonso VI. El rey castellano-leonés había contraído matrimonio en una ocasión con Inés de Aquitania y en segundas nupcias con Constanza de Borgoña, sobrina de Hugo, abad de Cluny. Esta situación personal y la visión europeísta de Alfonso propiciaron que el cambio de rito se llevara a efecto de una forma más o menos rápida. Él mismo al reconquistar Toledo en 1085 encontró en la ciudad una pervivencia importante del antiguo rito por lo cual permitió a los

toledanos la continuidad del mismo en las seis parroquias de la ciudad: Santas Justa y Rufina, San Lucas, San Torcuato, San Marcos, San Sebastián y Santa Eulalia. Este privilegio no gustó al arzobispo toledano Bernardo, de origen francés, cluniacense de ordenación, abad de Sahagún una vez asumida la liturgia romana y primer arzobispo de la recién reconquistada Toledo, por lo que intentó, sin éxito, su supresión. Durante cien años los arzobispos metropolitanos serán todos de origen francés, lo que garantizaba de alguna manera el no retorno a las antiguas prácticas.

En Toledo las seis parroquias de la ciudad siguieron conservando la antigua tradición más o menos heredada de los tiempos visigóticos y que ellos mismos habían mantenido a salvo en los tiempos difíciles de la ocupación musulmana. Pero este bastión toledano no exento de problemas, encerrado en sí mismo, a veces sin medios económicos para su subsistencia, iba deteriorándose progresivamente. La situación era tal que a comienzos del siglo xv (ca. 1436) un obispo castellano, Juan Vázquez de Cepeda, metropolitano precisamente de esta ciudad de Segovia, decide hacer una fundación y dotarla de medios y personal para revitalizar el rito hispánico. Poco sabemos de este intento, si bien es verdad que conservamos algunos documentos: sabemos cuál era su sede, el señorío castellano de Aniago —entre Tordesillas y Valladolid— e incluso existen pruebas de algunos de los manuscritos que debieron pasar por manos del prelado para la elaboración de los libros con que celebrar misa y oficio. Tras este fallido intento, unos años más tarde el cardenal Alfonso Carrillo, desde su sede en Alcalá de Henares, se hace eco del deterioro de la liturgia hispánica tal y como se realizaba en Toledo. Son pequeños avisos de la empresa que a fines de siglo iba a emprender el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros. Consciente el nuevo arzobispo de Toledo —había tomado posesión en 1495— de la importancia y antigüedad del rito, de su abandono y del peligro que corría, le asignó un lugar en la catedral; al principio un altar en una de las capillas del claustro y más tarde la capilla del *Corpus Christi*, —lugar en el que permanece aún en la actualidad— en el que celebrar diariamente el rito y encargó al erudito doctor Alfonso Ortiz, la preparación de una edición impresa del Misal y del Breviario. Ortiz se rodeó de una comisión de expertos dirigidos por el párroco de Santas Justa y Rufina. En esta iglesia se había mantenido una tradición algo distinta, que conocemos como tradición B, perfectamente diferenciada de la tradición A que se conserva en los códices del norte y en los otros libros toledanos, por lo que las nuevas ediciones van a deber mucho a aquella tradición. Los resultados fueron las ediciones impresas del *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictum mozarabes* (Toledo, 1500, cf. Ejemplo 10) y del *Breviarium secundum regulam beati Isidori* (Toledo, 1502, cf. Ejemplo 11), que vieron varias reediciones al correr de los siglos. El misal fue reimpresso en Roma en 1755 por Alejandro Lesley y en



Ejemplo 10. Missale Mixtum... Prælegendum Per gloriam...



Ejemplo 11. Breviarium secundum regulam beati Ysidori, Toledo, 1502.

1804 en la misma ciudad por el Cardenal Lorenzana con el nombre de *Missale Gothicum secundum regulam beati Isidori Hispalensis episcopi*; el Breviario había sido reeditado por este último en Madrid, en 1775 con el título de *Breviarium gothicum secundum Regulam beatissimi Isidori*.

La eucología del rito estaba a salvo, pero ¿y la música? ¿Cuál era su estado después de siglos de aislamiento, sometida a la influencia del canto llano romano e hispano y a la polifonía? Ciertamente, la confusión de Ortiz y de sus colaboradores tuvo que ser mayúscula al enfrentarse con la transmisión de los cantos conservados por tradición oral y copiados todavía en los siglos XIII y XIV en notación *in campo aperto*. El resultado musical de la reforma se plasma en los cantos del ordinario de la misa mozárabe copiados en el *Missale Mixtum* y sobre todo en cuatro cantorales manuscritos que se conservan en la capilla mozárabe de la catedral toledana y que contienen las melodías necesarias para la celebración cantada de la liturgia hispana tras la reforma cisneriana:

Cantoral A (Propio del Tiempo)

Cantoral B (Propio de los Santos) y

Cantoral C o Liber Laudis (Oficio de Difuntos y parte del Santoral de las antiguas parroquias)

A estos tres cantorales hay que añadir el **Cantoral D**, que contiene el ordinario de la misa hispana. Aunque de éste se conservan varios ejemplares copiados en el siglo XVIII, tal y como aparece en sus portadas, uno de ellos, llamado *Oferencio Antiguo*, podría haberse copiado unos siglos antes. El contenido del Cantoral D es prácticamente idéntico a una de las secciones del Misal publicado por Cisneros en 1500. No sabemos la razón por la que se copió este último cantoral, ya que contiene los mismos cantos que el *Offerentium* del Misal y en el mismo orden que éste. La única diferencia musical que presenta es que mientras el *Missale*, salvo alguna excepción, sólo tiene musicalizada la parte del celebrante, en el *Liber Omnium Offerentium* aparece también la música de las respuestas a las invocaciones de éste, a manera de apéndice final. Probablemente el motivo de su copia fuese el recoger estas respuestas, o bien la creación de un libro para el aprendizaje de los clérigos que, situado en el facistol del pequeño coro de la capilla del *Corpus*, facilitase a los mismos la lectura de las partes cantadas del ordinario de la misa. Lo que sí es cierto es que esas melodías no se conocían en el momento de la impresión del *Missale Mixtum*. Al observar la notación del impreso de 1500 se ve que las notas se han colocado manuscritas sobre las pautas de cinco líneas previamente impresas. Quizás en Toledo la imprenta musical no estaba lo suficientemente avanzada como para incluir las notas impresas en el pautado. Su ubicación en el interior del libro es más o menos la misma que su equivalente en un misal de rito romano de la época.

El contenido de los tres primeros cantorales es una mezcla heterogénea de melodías procedentes de distintos lugares. No es este el momento para hablar de su origen. Baste decir que una comparación de sus diseños melódicos con los neumas de los antiguos manuscritos hispánicos notados a partir del siglo x, deja ver su falta de acuerdo y, por consiguiente, su origen ajeno a la antigua tradición hispano-visigótica. Muchas de las melodías copiadas en estos libros son adaptaciones de un único esquema melódico, otras son melodías romanas acopladas no muy felizmente a los textos del misal mozárabe, y, por último, otras son melodías originales que probablemente pertenecen más al fondo cantollanístico del Toledo de los siglos xv y xvi que al del antiguo rito. Además hemos de añadir algunos *contrafacta* de melodías de tradición hispánica que aparecen copiados en los cantorales como melodías originales, como el caso del himno *En evangeliste* y su adaptación a partir de la melodía del *Pange lingua* (cf. Ejemplo 12).



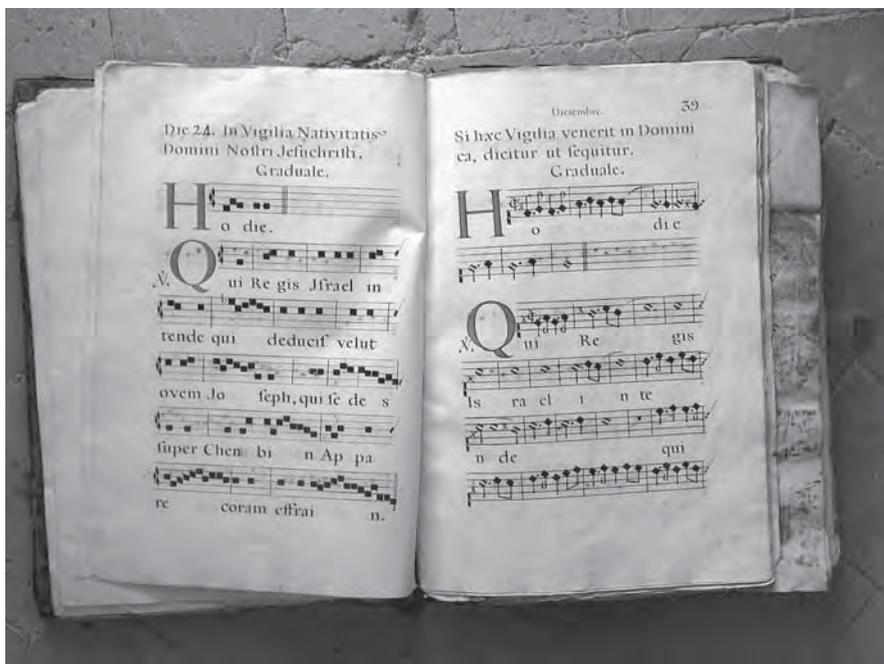
Ejemplo 12. Himno En evangeliste. Cantoral B.

Sobre la fiabilidad de las melodías pertenecientes al Oficio y transmitidas en los cantorales nos quedan ciertas dudas, pues según los PP. Rojo y Prado ... *las Constituciones de la capilla del Corpus Christi, que fueron publicadas en Alcalá el 18 de septiembre de 1508, contienen el artículo siguiente: 'Dígase por ahora, en tono recto hasta que haya libros de canto, y entonces se dirá cantado. La misa se diga cantada, los salmos bien dichos a coros, y no lo comience el uno hasta que el otro haya acabado el suyo, y en medio del verso haya su pausa conveniente, y todos se levanten al Gloria Patri'* (Biblioteca Nacional, ms. 13034, f. 74). Si la tradición oral había conseguido mantener las melodías durante varios siglos, ¿por qué ordenar que se digan ahora en recto tono mientras se copian los libros de canto?

La notación de los cantorales así como la que aparece manuscrita sobre el pentagrama impreso en la primera edición del *Missale Mixtum*, es una combinación de figuras más próxima a los libros polifónicos del siglo xv que a los libros de canto llano de la misma centuria. La presencia de longas, breves, semibreves, mínimas y semínimas, *de punctum additionis*, ligaduras y notas «alphadas» entre las que abundan las agrupaciones *cum opposita proprietate* muestran su carácter inequívocamente mensural. Son, por ello, un buen ejemplo de cómo se ejecutaban en el siglo xvi y como tal hemos de tomarlas con su notación mensural y con sus giros característicos que en algunos casos sí pertenecen, los más sencillos, a mundos sonoros arcaicos. Quizás sean los simples recitativos encomendados a los celebrantes y algunas otras piezas que pertenecen sobre todo al ordinario de la misa mozárabe (*Gustate et videte*, *Pater noster*, etc...), muchas de ellas con la sonoridad arcaica de *Re* y con sencillos esquemas típicamente responsoriales, los que hundan sus raíces en primitivas formas y sonoridades. *Gustate et videte* toma su texto del salmo 33, uno de los textos más antiguos utilizados como canto de comunión. Reservado para el tiempo ordinario, su melodía hemos de buscarla en el Cantoral B como antifona *Ad accedentes*. Sin detenernos en características melódicas concretas, indiquemos que probablemente éste sea uno de esos cantos que, por su sencillez, ha atravesado la barrera de la oralidad y, llegando al siglo xvi, ha podido ser escrito sin mayores problemas como un testimonio vivo de la antigua salmodia responsorial. Así parece probarlo su relación con el mundo sonoro de *Re*, la presencia de su célula-madre y la ausencia de semitono, la aparición de un pequeño melisma y su estructura responsorial, en la que la asamblea respondería una sencilla melodía con las palabras *Alleluia, Alleluia, Alleluia*.

Algunos documentos nos hablan de un tipo de canto existente en la catedral de Toledo conocido como Canto melódico, Melodía o Canto Eugenio. La documentación más antigua que conservamos sobre él data de 1448 en el que una bula de Nicolás v concede una serie de raciones al *Maestro de Melodía* de la sede toledana. Hasta la supresión de ese puesto tras el Concordato de 1851, se sabe que fue desempeñado por dieciocho maestros. La documentación musical que se conserva es tardía (s. xviii) y en su mayoría se debe a uno de estos maestros, Gerónimo Romero de Ávila, maestro entre 1749 y 1779, quien dice que se trata de una versión del canto gregoriano embellecida con ornamentaciones y que se interpreta alternando con la melodía original. No existen muchas más menciones a este canto, aunque en la catedral de Toledo se conservan cinco cantorales copiados en el siglo xviii con las versiones de este canto (cf. Ejemplo 13). Una más antigua, del siglo xvi en un tono bastante negativo se la debemos al Pedro Loyola de Guevara quien en su *Arte para componer Canto llano, y para corregir y enmendar la canturia...* (Sevilla, 1582) afirma (p. 28v):

«De lo que llaman melodia en Toledo. De una cosa q[ue] è procurado, nunca é hallado escriptura nunguna, ni menos quin me de razon dello, y desto q[ue] en Toledo llaman Melodia, que los mochachos dizen en los Versetes de las Oras, y en otros Responsos, lo qual no se haze en otra parte de España, ni fuera della, ni aun saben que cosa es. Y esto bien parece invencion, pues no tiene arte, y aun los mismos nombres que tienen, parece que (p. 29) hazen burla dello, a los quales dizen Ho[n]das, Formacion, Goteados, Sobaquillo, y otros muchos q[ue] yo no se, ni aun estos que é dicho entiendo. Esto sin falta devio de ser invencion de algun embaydor, que no pudo ser menos, porq[ue] si fuera arte, muchos le supiera[n] y estuviera escripto sobre ello, y en otras muchas partes lo usaran, mas aqui dende ello se trata, no ay quien sepa dar cuenta dello, porque no tiene fundamento, ni arte, y assi podra cada uno hazer lo q[ue] quisiere, y salirse con ello, qon dezir q[ue] es Melodia. Otra cosa es, si lo quieren llevar por aqui, qua[n]do un cantor tuviere boz y habilidad, que cante un canto llano, assi como Lame[n]tacion o otra cosa, co[n] buenos passos, y quiebros meneandose discretamente de un pu[n]to a otro, esto es habilidad y no melodia, q[ue] claro esta que un cantor diestro no a de dezir un ca[n]tollano si canta solo, tan simple, y seco como el esta co[m]puesto, si no que a de quitar, o poner de lo q[ue] allí esta puntado, guardando la orden del tono, sin hazer desgarros ni disparates... ».



Ejemplo 13. Gradual Hodie (canto llano a la izquierda y canto eugeniano a la derecha). Catedral de Toledo.

Afortunadamente se ha conservado un *Arte de melodía sobre canto lano y canto d'organo* (Barcelona, BC, ms. 1325) de principios del siglo XVI en el que se describe con detalle el procedimiento del canto melódico. El interés de este tratado reside no sólo en originalidad, sino en la descripción que hace de las «Figuras mayores y principales de canto lano», que coinciden con algunas de los cantorales cisnerianos. Define «melodía» como: «ornar y agraciar los sonos del canto lano». Los ejemplos y la terminología que propone a continuación están en la línea de lo que vemos se produce en las melodías de los cantorales. Muy a menudo aparecen una serie de notas estructurales con valores largo que se dirigen hacia otras mediante figuras que son puramente ornamentales. Quizás aquí deba comenzar una línea de investigación que llegue a conclusiones interesantes sobre el origen de las melodías copiadas en los cantorales.

Tras las directrices del Concilio Vaticano II y con el nombramiento del cardenal arzobispo de Toledo como responsable del rito por parte de la Santa Sede, éste propuso a la Conferencia Episcopal Española una nueva revisión del rito. Constituida una comisión en 1982, y tras unos primeros frutos, el resultado fue la nueva edición del *Missale Hispano-Mozarabicum* (1991). Una vez más, como en el siglo XVI los textos se adelantan a las melodías. La cuestión musical permanece todavía abierta.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, «El canto en la antigua iglesia de España», *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe* (Córdoba, 1995), Córdoba, 1996, pp. 127-50.
- «Los recitativos del *Liber Omnium Offerentium* hispánico, ¿Testimonio de modalidad arcaica?», *Études Grégoriennes* 26, Solesmes, 1998, pp. 75-94.
- *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza, 2003.
- BERNADÓ, Màrius, «Sobre el origen y procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media», *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología* (Madrid, 1992), *Revista de Musicología* 16, pp. 2335-2353.
- «The Hymns of the *Intonarum Toletanum* (1515): 'Some Peculiarities'», *Cantus Planus* (1993), Hungarian Academy of Sciences, Institute of Musicology, Budapest, 1995, pp. 367-96.
- BROU, Louis, «L'Alleluia dans la liturgie mozarabe», *Anuario Musical* 6, 1951, pp. 3-90.
- CULLIN, Olivier, «Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgiques latines: la tradition hispanique», *Études Grégoriennes* 23, Solesmes 1989, pp. 99-140.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el 'Ars Nova'*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

- «El canto viejo hispánico y el canto viejo galicano», *Actas de xv Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología* (Madrid, 1992), *Revista de Musicología* 16, Madrid, 1993, pp. 438-56.
- «Mozárabe, canto», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Emilio Casares, dir., Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2000, pp. 840-853.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La música medieval en España*, Edition Reichenberger, Kassel, 2001.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, «Los códices mozárabes del Archivo de Silos: aspectos paleográficos y semiológicos de su notación neumática», *Revista de Musicología* 15, 1992, pp. 403-72.
- «Relación entre la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical y otras escrituras neumáticas», *Studi Gregoriani* 11, 1995, pp. 5-112.
- GÜMPEL, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: Algunas reflexiones sobre su origen y estilo», *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*, Instituto de Estudios visigótico-mozárabes, Toledo, 1990, pp. 79-101.
- HUGLO, Michel, «La Notation wisigothique est-elle plus ancienne que les autres notations européennes?», *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (1985), INAEM, Madrid, 1987, pp. 19-26.
- «Recherches sur les tons psalmodique de l'ancienne liturgique hispanique», *Actas del xv Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología* (Madrid, 1992), *Revista de Musicología* 16, Madrid, 1993, pp. 477-90.
- IMBASCIANI, Vito D., *Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite*, Tesis doctoral, Cornell University, 1979.
- LEVY, Kenneth J., «Toledo, Rome and the Legacy of Gaul», *Early Music History* 4, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp. 49-99.
- «Old Hispanic Chant in its European Context», *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (1985), INAEM, Madrid, 1987, pp. 3-14.
- PEÑAS, M.^a Concepción, «Los sacrificia del cantoral I de Cisneros», *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe* (Córdoba, 1995), Córdoba, 1996, pp. 207-216.
- «De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe», *Nassarre* 12, 1996, pp. 413-34.
- «Los Cantorales de Cisneros. Estudio y presentación del Cantoral 1», *Nassarre* xx, 2004, pp. 261-402.
- RANDEL, Don M., «Responsorial Psalmody in the Mozarabic Rite», *Études Grégoriennes* 10, Solesmes, 1969, pp. 87-116.
- *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Rite*, Princeton, NJ, 1969.

- RANDEL, Don M., «El antiguo rito hispano y la salmodia primitiva en occidente», *Revista de Musicología* 8, 1985, pp. 229-238.
- & NADEAU, Nils, «Mozarabic Chant», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Macmillan, London, 2000, pp. 261-270.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen, «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel», *Études Grégoriennes* 26, Solesmes, 1998, pp. 173-204.
- «Les chants pour la Dédicace des Églises dans les anciennes liturgies de la Septimanie: leur contexte liturgique et leur transmission musicale», *L'Art du Chantre Carolingien. Découvrir l'esthétique première du chant grégorien*, Éditions Serpenoise, Metz, 2004.
- ROJO, Casiano & PRADO, Germán, *El Canto Mozárabe*, Barcelona, 1929.
- ZAPKE, Susana, «Estructura melódica de la salmodia responsorial del rito hispánico, ejemplificada en el antifonario de San Juan de la Peña», *Nassarre* 8, 1992, pp. 155-184.
- *El antifonario de San Juan de la Peña (siglos X-XI): estudio litúrgico musical del rito hispánico*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1995.