



RESPONDÁMOSLE A CONCIERTO

Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané

Eduardo Carrero
Sergi Zauner
(eds.)

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

INSTITUT D'ESTUDIS M EDIEVALS

2020

RESPONDÁMOSLE A CONCIERTO
Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané

Eduardo Carrero
Sergi Zauner
(eds.)



2020

Ilustración de la cubierta: *Coro cantando*, Anton Woensam (1529) © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

© De la edición: Institut d'Estudis Medievals (Universitat Autònoma de Barcelona)

© De los textos: autores de los artículos

Maquetación: Jorge y Míriam Ardévol

ISBN: 978-84-121566-5-2

ÍNDICE

PRELUDIO

- Stella Splendens* in Barcelona (En homenaje a Maricarmen Gómez) 7
Jose M. García Laborda

CONTRIBUCIONES

- Una nova edició crítica i la traducció catalana del *Planctus monialis* 25
Jesús Alturo y Tània Alaix
- Fletxa «el vell» en xifres: L'ensalada *La bomba* segons Miguel de Fuenllana 31
Francesc Xavier Alern
- De manuscritos olvidados: los cantorales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza guardados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid 43
David Andrés Fernández y Carmen Morte García
- Ripoll & Compostela: Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus* 65
Juan Carlos Asensio
- Oír la arquitectura medieval. Sobre la experiencia sonora en los monasterios de Císter 77
Eduardo Carrero Santamaría
- Sabia, reina y profetisa: la fortuna de la Sibila en Bizancio 99
Manuel Castiñeiras
- El Juicio Final en las *Sententiae* de Isidoro de Sevilla 117
Eva Castro
- Ramos de Pareja, pensamiento musical y reforma en la Salamanca del siglo xv 127
Santiago Galán
- Can the Pictures tell the Story? Reflections on images in some Sydney Spanish manuscripts. 139
Jane Morlet Hardie

| | |
|--|-----|
| A Case of a Non-Musical Religious Performance in the 16 th Century Valencia <i>Ferran Huerta</i> | 151 |
| La música musicóloga <i>Carles Magraner</i> | 159 |
| Ballar la mort: de <i>conductus</i> a contrapàs <i>Francesc Massip</i> | 171 |
| The <i>Sacramentario de Sahagún</i> and an Exultet <i>Kathleen Nelson</i> | 185 |
| <i>The querelle des clés</i> . An episode in Francisco Frontera de Valldemosà's exuberant life <i>Antoni Pizà</i> | 199 |
| Una teoria musical en <i>Setenario</i> de Alfonso el Sabio <i>Pepe Rey</i> | 215 |
| Alcuino, <i>O Mea Cella</i> <i>Daniel Rico</i> | 229 |
| Cartografía digital de espacios sonoros: una innovadora aproximación metodológica en los estudios de musicología urbana <i>Juan Ruiz Jiménez</i> | 235 |
| Arte, música y liturgia en Sant Miquel de Terrassa <i>Carles Sánchez Márquez</i> | 249 |
| Litúrgia i musicologia, dues ciències humanístiques en col·laboració <i>Gabriel Seguí i Trobat</i> | 263 |
| Los comienzos de una larga historia: Primeras fuentes del Miserere hispanico <i>Sergi Zauner</i> | 275 |
| <i>Joi de trovar e joi de chantar</i> . Quelques reflexions sur le plaisir de chanter le trobar <i>Gérard Zucchetto</i> | 293 |

PRELUDIO



STELLA SPLENDENS IN BARCELONA

José M. García Laborda
Universidad de Salamanca

Maricarmen Gómez Muntané, Catedrática de Música Antigua en la Universidad Autónoma de Barcelona, se ha convertido por derecho propio en un referente internacional en el campo de la investigación de la música medieval en Cataluña. Sus múltiples investigaciones y conferencias por todo el mundo así lo avalan. De ella se ha dicho que es la «más importante historiadora sobre la música en la Corona de Aragón a fines del Medioevo, que acopla una vasta erudición musical, histórica y cultural con una aguda sensibilidad estética».

Con estas palabras ya he ubicado, por el momento, el marco en el que se sitúa mi aportación en este libro, ya que no me toca a mí destacar ahora su magnífico perfil biográfico. Solamente quiero decir que es un gran honor y una enorme satisfacción participar en este homenaje a Maricarmen junto a destacados colegas musicólogos.

Aunque nuestros campos respectivos de trabajo se han movido en los dos extremos de la investigación histórica, Maricarmen se ha acercado igualmente con habilidad y facilidad a la música moderna, y al pedirme amablemente alguna colaboración para sus proyectos académicos, ha surgido entre nosotros una cooperación muy fructífera, que ha permitido una entrañable amistad desde hace años.

En esta ocasión soy yo el que se acerca a su área de investigación del siglo XIV y lo hago con esta breve pieza musical para piano, basada en una de las composiciones que aparecen en el famoso *Llibre Vermell* de Montserrat, la célebre colección de cantos y danzas de fines del Medioevo, que ella ha estudiado en profundidad y que ha editado recientemente.

Mi obra es una sencilla recreación de una de las piezas más interpretadas de la colección, la cantilena *Stella Splendens*. A lo largo de diversas variantes, el piano elabora estructuras modales y diatónicas muy repetitivas, sazonadas con acordes más complejos, pero al margen de cualquier experimentalismo. El intervalo de segunda mayor, con el que da comienzo la pieza original, actúa como una especie de eje melódico-armónico que engarza toda la composición. La combinación de diversos elementos rítmicos, junto a continuos «campos de disolución métrica», hacen destacar los contrastes de la composición.

Maricarmen es una *stella splendens* de la investigación de la música antigua que brilla con luz propia en su ciudad natal de Barcelona. De ahí el título de mi composición para piano, que pretende reflejar el esplendor de su figura a través de este guiño hacia la música medieval, homenajeando a una persona que lo sabe todo en esa materia.

Pno.

42 *ff* *f*

Pno.

45 *mf* *f* *mp*

Pno.

51 *mf* (legato) *f* (legato)

Pno.

56 *f* *pp*
f *f* *pp* *p*

61 *f* *p* *ff*
f *p* *ff*

68 *mf* *f*
mf *f*

8^{va} $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 60$

mf *f*

Pno.

70

Pno.

73

ppp *f* *ff*

$\text{♩} = 80$

Pno.

79

ppp *p* *pp*

$\text{♩} = 80$

(legato)

Pno.

85 *f* *mf*

90 *p* (*legato*) *f* *p*

Pno.

95 *f* *f*

100 *8^{va}* (legato) *pp* *p*

Piano score for measures 100-105. The right hand features a melodic line with a *8^{va}* marking and a dashed line above it. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. The instruction *(legato)* is present.

106 *8^{va}* *f* *f*

Piano score for measures 106-111. The right hand features a melodic line with a *8^{va}* marking and a dashed line above it. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.

112 *mp* *p* *scu* *

Piano score for measures 112-117. The right hand features a melodic line with a *mp* marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. A *scu* marking and an asterisk *** are present.

Pno.

116 *f*

f *sc*

Pno.

119 *f* Glis. *f* 3

** *f* *ff* *mf*

Pno.

124 *f* 3 *p* *pp*

143

Pno.

mf

ff

147

Pno.

mf

mf

152

Pno.

f

f

f

p

p

158

Pno.

mf *p* *pp* *f*

f *p* *pp* *mp*

δ

163

Pno.

f *p* *mf* *mf* *f*

f *mf* *mf* *f*

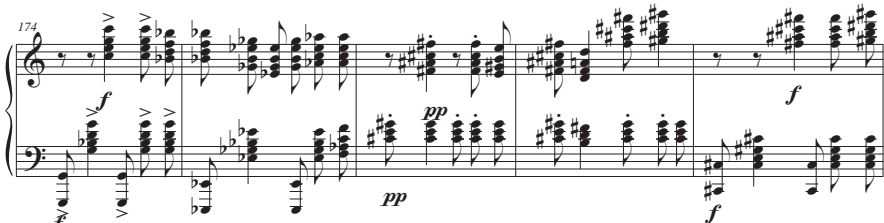
168

Pno.

mf *f* *f* *f* *p*

mf *f* *f* *mf*

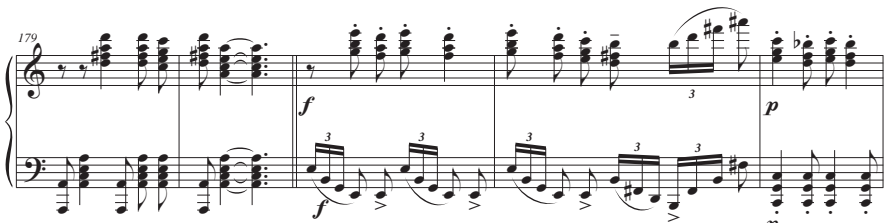
Pno.



174

f *pp* *f*

Pno.



179

f *p*

Pno.



184

f *f*

Pno.

187 *rit.* *p* *sfz* *p* *A Tempo* $\text{♩} = 60$ *p*

rit. *p* *sfz* *p*

molto ritard. *p* *sfz* *p*

molto ritard.

Pno.

193 *f* *ff* *pp* *f*

8va *8va* *8va*

rit.

Pno.

199 *ff* *pp* *p* *ff* *mf* *p* *f*

ff *pp* *p* *ff* *f* *p* *f*

Pno.

203

rit.

ff

pp

ff

fff

Salamanca
9/9/2019

fff

CONTRIBUCIONES



EL *PLANCTUS MONIALIS* DEL VATICÀ
NOVAMENT EDITAT I TRADUÏT AL CATALÀ

Jesús Alturo i Tània Alaix
Seminari de Paleografia, Codicologia i Diplomàtica
Universitat Autònoma de Barcelona

L'obra acadèmica i la vida sencera de l'estimada amiga Maricarmen Gómez Muntané ha transcorregut —i, sortosament, transcorre— envoltada de Música, però també acompanyada de la Lletra feta so. La poesia medieval, tan ben coneguda per ella, ben sovint era recitada o cantada amb acompanyament musical. Aquest és el cas del *Planctus monialis*, un punyent i commovedor tema poètic que donà veu a les dones «malmonjades» i a llur plany dolorós per haver de portar una existència no desitjada, lliurades a la vida monàstica sense vertadera vocació.

No fa gaire, hem tingut l'avinentsa de presentar una edició completament nova del poema d'aquesta mena que transmet el ms. Vat. lat. 3251 (Figs. 1 i 2), donat a conèixer inicialment per Marco Vatasso (1904-1905) i editat també per Peter Dronke (1965-1966).¹

Incapaçes d'oferir a la Maricarmen una aportació acadèmica digna de l'altíssim nivell que ella ha assolit, ben reconegut tant en l'àmbit nacional com internacional, però incapaçes també de no ser presents en aquest merescut homenatge, li oferim aquí de nou la nostra versió del text original en llatí acompanyada d'una traducció com a testimoniatge del nostre gran afecte i sincera admiració.

Però hem d'advertir que introduïm ara una nova esmena al text llatí: en el penúltim vers, en comptes de la lectura *eruerere*, proposada per Dronke i acceptada inicialment per nosaltres, creiem poder-hi llegir *recingere*, «descenyir, alliberar», que hi fa molt més sentit.

Heus ací de primer el text original tal com nosaltres l'hem restablert d'acord amb les esmenes paleogràfiques i els raonaments filològics recentment exposats, i amb la correcció en aquesta avinentesa afegida (Alturo i Alaix, 2019).

1 A la segona edició (Dronke, 1968), l'autor esmena, sense advertir del canvi, *uincor* per *uescor*.

- | | |
|--|--|
| <p>1 Plangit nonna fletibus, inenarrabilibus condolens gemitibus, dicens consodalibus: 5 Heu misella! Nichil est deterius tali uita! Cum enim sim petulans et lasciua, 10 sono tintinnabulum, repeto psalterium, gratum linquo somnium cum dormire cuperem. Heu misella! 15 Pernoctando uigilo [cum] non uellem. Iuuenem amplecterer quam libenter! Fibula non perfruor, 20 flammeum non capio; strophium [as]sumerem, diadema cuperem. Heu misella! Monile arriperem. 25 Si ualerem, pelles et hermi[nie] libens ferrem. [Cin]go turbe circulum, p[e]des uoluo per girum, 30 flecto capud [su]pplicum, non ad auras [re]luo. Heu misella!</p> | <p>Munus dans in candidis rumpo pectus. 35 Linguam tero dentibus uerba promens. Lectus est turpissimus, filtris, non tapetibus; ceruical durissimum; 40 subter filtrum, palea. Heu misella! [Pas]cor lance misera et amara, [ne]c succis farinule 45 et caseo. Tunica teterrima, interula fetida stamine conpos[ita], nodis et corticibus. 50 Heu misella! [Pu]lex cupes adolens inter pilos, atque lens [repe]ritur scalpens carnes. 55 Iuuenis, ne mo[re]ris! Faciam quod precipis. Dormi mecum, s[i] ueli[s]. Tedet plura dicere, heu misella!, 60 atque magis facere, perdens uitam cum possim [re]cingere memetipsam.</p> |
|--|--|

I heus ací, finalment, com l'interpretem en la nostra llengua:

Vessant llàgrimes i gemecs indescriptibles, desconsolada, una monja es plany a les seves germanes:

Ai, infeliç de mi! Res no hi ha de pitjor que semblant vida! No obstant ser tibada i sensual, faig sonar la campaneta, vaig a buscar el salteri, i deixo el plaent repòs quan el que desitjo és dormir.

Ai, infeliç de mi! A contracor em passo la nit sencera en vetlla. I com m'abellera d'abraçar un jove! No frueixo de cap joiell, ni prenc el vel nupcial; com em vestiria amb robes femenines i tant com desitjaria una corona.

Ai, infeliç de mi! A corre-cuita em posaria un collar. I, si podia, també pells de marta portaria de bona gana.

Voltejo el rotlle de les meves companyes, carranquejant a l'entorn, i capcota i en actitud suplicant no alço al cel la mirada.

Ai, infeliç de mi! Oferint un espectacle propi de gladiadors m'esquinço el cor. Desgasto la llengua remugant mots entre dents. El llit és d'allò més incòmode, de draps, no de teles; el cuixí, duríssim; i sota un pilot de parracs, palla.

Ai, infeliç de mi! Malmenjo d'un plat miserios i amargant, i no tasto suculents farinetes ni formatge. La túnica, lletgíssima; la camisa, pestilent i filamentosa, una combinació de nusos i de corfes.

Ai, infeliç de mi! La puça creix famolenca entre els cabells i el poll es desamaga quan pica la pell.

Jove, no t'entretenguis! Faré el que disposis. Dorm amb mi, si vols. Cansa d'explicar tants infortunis, ai, infeliç de mi!, i més encara de resignar-s'hi fent malbé la vida, quan jo mateixa me'ls podria estalviar.

BIBLIOGRAFIA

- Alturo, J. i Alaix, T., 2019: «A new critical edition of the Vatican *Planctus monialis* and another unknown *Planctus monialis* from Obarra», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 54-2, pp. 299-314.
- Dronke, P. (ed.), 1965-1966: *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, Oxford, vol. 2, pp. 357-360.
- , 1968: *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, 2nd ed., Oxford, vol. 2, pp. 357-360.
- Vatasso, M., 1904-1905: «Contributo alla storia della poesia ritmica latina medievale», *Studi Medievali*, 1, pp. 119-125.

FLETXA «EL VELL» EN XIFRES: L'ENSALADA LA BOMBA
SEGONS MIGUEL DE FUENLLANA (1554)

Francesc Xavier Alern
Universitat Autònoma de Barcelona

I. PRESENTACIÓ

El dos d'octubre de 1554 el taller sevillà de Martín de Montesdoca publica un llibre de música en tabulatura per a viola de mà, el *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra* del violista cec Miguel de Fuenllana. Fuenllana era considerat un dels instrumentistes dels regnes hispànics més brillants del seu temps. Va exercir de músic de la cort reial espanyola durant més de quaranta anys i fou llargament lloat per l'important tractadista Juan Bermudo.

L'edició «oficial» de l'*Orphenica lyra* va ser de mil exemplars, una tirada considerable si atenem al fet que el tractat, que conté cent seixanta composicions, és d'unes dimensions notables. L'èxit del llibre va ser tal que De Montesdoca, empresari controvertit i murri, va imprimir uns altres mil exemplars sense permís de l'autor. Aquesta anècdota il·lustra per sí sola la repercussió que tingué el llibre entre els músics professionals i afeccionats del seu temps.

L'*Orphenica lyra* està dividida en sis llibres independents ordenats de forma racional, tant pel que fa a la seva dificultat tècnica com per als continguts. L'esperit que l'anima és profundament pedagògic, car fou concebuda de menor a major complexitat. Els quatre primers llibres contenen adaptacions de música eclesiàstica (motets, seccions de misses, etc.) i fantasies del propi Fuenllana en ordre d'arduïtat creixent: al llibre primer hi trobem música a dues i tres veus, al llibre segon a quatre, al tercer a cinc i al quart a sis. La primera meitat del tractat acaba amb una secció dedicada exclusivament a fantasies de l'autor i dona pas als llibres cinquè i sisè, que comprenen adaptacions de música profana (estrambots, villancets, madrigals, etc.), així com peces per a viola de mà de cinc ordres i per a guitarra de quatre. El tractat de Fuenllana és per a nosaltres una mostra molt significativa del repertori que conrearen els

sonadors europeus del segle XVI: adaptacions instrumentals de música vocal de diferents gèneres i música abstracta d'estil imitatiu. Només hi mancava el repertori de dansa, que normalment era una part important del catàleg dels sonadors d'altres països.

2. LA TABULATURA DE CORDA

Com s'ha dit, *Orphenica lyra* és un llibre de música escrit en tabulatura de corda.¹ Aquest sistema notacional va néixer a finals segle XV, sent contemporani de l'escat de la polifonia imitativa com a principi compositiu central del Renaixement. Els sonadors d'instruments de corda volgueren executar totes o vàries de les veus d'una composició polifònica, enlloc d'una de sola com s'havia fet fins llavors. Aquest canvi estilístic es veié afavorit per un notable canvi tècnic: el pas de la pulsació amb plectre a la pulsació amb dits.

Per a poder llegir simultàniament les diferents parts de la polifonia calia una notació que les reunís verticalment com farien posteriorment les partitures. La notació mesurada blanca (o buida) del Renaixement generalment s'escrivia amb les veus per separat, fet que en dificultava la lectura sinòptica. Les tabulatures per a corda assoliren aquesta important fita i, esdeveniment igualment remarcable, acabaren amb l'ambigüitat relativa a les notes que calia per a interpretar correctament una composició. Les moltes i variades normes que regulaven la *musica ficta*, coneguda expressió medieval que designava el procés mental necessari per al cant d'hexacords diferents dels del sistema de la *musica vera*, o *recta*, començaren a conèixer el seu declivi gràcies a aquests sistemes de notació. Les tabulatures són plenament prescriptives en relació a les notes que cal executar, car gràcies al seu caràcter geogràfic indiquen posicions físiques en l'instrument i no pas altures reals o imaginàries.

Per a nosaltres, les tabulatures de corda representen una imatge preservada en el temps d'unes pràctiques interpretatives vives i canviants, i el seu estudi il·lumina una multiplicitat d'aspectes que ni els impresos o manuscrits de música vocal, ni la tractadística de l'època, poden explicar.

¹ Les tabulatures italianes i franceses per a corda van ser uns sistemes de notació utilitzats per als instruments de corda pinçada (llaüts, violes de mà, guitarres, etc.) i per a alguns instruments de corda fregada (per exemple, per a les violes de gamba o les Lyra Viol).

3. MATEU FLETXA «EL VELL» (c. 1481 – c. 1553) I MIGUEL DE FUENLLANA (?-1578)

El prestigi de Mateu Fletxa «el vell» devia ser molt gran encara l'any que Fuenllana va publicar l'*Orphenica lyra*. Prova d'això és que el músic de Prades va compartir pàgines, dins d'aquesta, amb alguns dels autors de música profana més importants del seu temps, com ara Juan Vásquez, Pedro Guerrero, Jacques Arcadelt o Philippe Verdelot. Les obres de Fletxa que podem trobar a l'*Orphenica lyra* són, al llibre primer, el villancet a duo *Si amores me han de matar* (fols. ii^r-ii^v) i un contrapunt escrit pel propi Fuenllana sobre la melodia del tiple del mateix villancet (fols. ii^v-iii^r). Al llibre cinquè, els villancets *Què farem del pobre Joan?* (fols. cxxxviii^v-cxxxix^v), *Teresica hermana* (fols. cxxxix^v-cxl^r) i *Mal aya quien a vos casó* (fols. cxl^r-cxli^r). El llibre més interessant per a nosaltres és, malgrat tot, el sisè, car conté l'adaptació de tres ensalades senceres: *El Iubilate* (fols. cxlvi^r-cxlix^r), *La bomba* (fols. cxlix^r-cliii^r) i *La justa* (fols. cliii^r-clviii^r). El fet que Fuenllana portés a la tabulatura tres obres d'aquestes dimensions també demostra la popularitat de què gaudia el gènere de l'ensalada a mitjans segle XVI.

Si bé la primera referència escrita a una ensalada la tenim en un *Auto da fè* de Gil Vicente de 1510, els primers exemples musicals que coneixem formen part del *Cancionero Musical de Palacio* (E-Mp II-1335) recopilat entre 1496 i 1520.² Malgrat tot, els autors que dugueren el gènere a la seva màxima expressió artística foren l'esmenat Mateu Fletxa «el vell», Pere Alberch i Ferrament «Vila» (1517-1582) i Bartomeu Càrceres (*fl.* s. XVI). El cim de l'ensalada el devem sens dubte al músic de Prades, que en va compondre almenys onze a 4 i a 5 veus. Vuit d'aquestes peces foren publicades a la ciutat de Praga pel seu nebot, Mateu Fletxa «el jove», l'any 1581. Totes aquestes composicions tenen textos humorístics amb compàs irregular, escrits en castellà amb freqüents insercions de cites de cançons i refranys en català, francès, italià, portuguès i llatí, i els textos sempre contenen alguna referència al Nadal. Les ensalades solen ser peces prou extenses, i es subdivideixen en episodis que alternen passatges homofònics i imitatius, oferint al text una música de caràcter descriptiu i popular que requeria freqüents canvis de mètrica. Nosaltres centrarem aquest capítol en l'anàlisi de l'ensalada *La bomba* de Mateu Fletxa «el vell» adaptada per a veu i viola de mà per Miguel de Fuenllana.

² Sobre l'origen de l'ensalada com a gènere musical, veure Gómez Muntané, 2008, pp. 26–34.

4. FONTS CONSERVADES

α. El *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554 [catàleg Brown 1554⁵³]) de Miguel de Fuenllana, objecte del nostre escrit i per al que hem consultat l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya amb el topogràfic M411.

β. *Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino... con algunas suyas y de otros autores, por el mesmo corregidas y echas estampar...* (Praga, Jorge Negrino, 1581) [RISM 1581/13]. Es tracta de l'edició impresa realitzada per Fletxa «el jove». Les veus de Tiple, Alto i Tenor es conserven a l'exemplar de l'Arxiu de l'Orfeó Català que du el topogràfic E:Boc PM 12-III-C/2. La veu del Baxo es pot trobar a l'exemplar de la Biblioteca Nacional de Catalunya catalogat amb la signatura M851.

χ. *Ensaladas* (1595). Manuscrit preservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya amb el topogràfic M588/1. Conté totes les veus.

δ. *Col·lecció d'ensalades, madrigals i altres composicions* (s. XVI). Manuscrit conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya amb el topogràfic M588/2, on falta la veu del Tenor.

ε. Manuscrit 607 de la Biblioteca dels Ducs de Medinaceli (s. XVI), avui dia la Biblioteca de la Fundació Bartolomé March amb el topogràfic B105-V2-03. Conserva totes les veus.

5. ANÀLISI DE L'ADAPTACIÓ

5.1. *Forma*

Miguel de Fuenllana prova de dur el text vocal a la viola de mà amb un respecte escrupolós per la composició original, aspecte que en absolut és exclusiu de les adaptacions de música de Fletxa, sinó idiosincràtic de l'estil del violista. Malgrat tot, l'adaptació de *La bomba* conté una diferència formal significativa respecte les altres fonts: el *Gratias agamus domino deo nostro* (compassos 220-233) està escrit a quatre veus, a diferència de les altres fonts on només es canta en la veu del Tenor. No sabem si Fuenllana va adaptar una versió polifònica anterior o diferent de *La bomba* de les que s'han conservat, o si es tracta d'un arranjament polifònic d'aquest passatge fet per ell mateix. En tot cas, no és inversemblant imaginar que Fuenllana hagués tingut accés a una font més antiga, avui perduda.

5.2. Distribució del text entre les veus

Una de les característiques del gènere de l'ensalada és el repartiment del material melòdic i textual entre les diferents veus, on sovint intervenen varis personatges que assumeixen un paper dramàtic coral amb un important component teatral. L'adaptació de Miguel de Fuenllana, seguint la tendència general de la seva època, converteix una composició vocal a quatre veus, on el diàleg és viu i fluid, en una peça per a ser cantada per una sola veu (segurament pel propi sonador) amb acompanyament instrumental. Explica Fuenllana al respecte:

En estas tres ensaladas se reparte la letra en todas quatro bozes, a vezes en el contrabaxo: otras en el tenor: lo mismo en contralto y tiple porque así lo demanda la compostura, por estar en esta manera repartida la letra. Para conocimiento desto se ha de tener cuenta con la cifra colorada. Assi mismo ay algunos passos donde antes que la boz acabe de cantar entra otra. Ha se de tener aviso en el meter de la letra, porque no aya falta en ella: lo qual se dexa a discrecion del que cantare. Y este medio se da por no faltar en algo a la compostura.³

Per tant, el cantant havia d'assumir el caràcter teatral de l'ensalada fent-se càrrec dels diferents papers vocals, ara interpretant les veus greus, ara les agudes, cosa que requeriria l'ús freqüent del falset. D'altra banda, *tener aviso en el meter la letra, porque no haya falta en ella, lo qual se dexa a discrecion del que cantare* requeriria amb tota probabilitat un escurçament de les notes finals de cada vers per poder enllaçar una veu amb l'altra (veure Fig. 1).

515

1)

A-dios se-ño-res la ve-la.

Nan si pe-ri-cu-la sunt in ma-ri

Fig. 1. Distribució del text entre les veus i alteracions no explícites a la tablatura.

1) β, χ: # / ε, δ: ♯

³ *Orphenica lyra*, fol. cxlvi. La veu cantada és assenyalada amb *cifra colorada*.

5.3. *Mensuració*

Un dels elements que contribueixen a l'esperit dramàtic de l'ensalada és la divisió formal en episodis de mètrica contrastant. Seccions en valor íntegre es contraposen a d'altres en proporció i episodis de mètrica binària als de ternària. Com es pot apreciar en la següent *Taula de distribució de signes de mensuració*, aquesta riquesa rítmica, ben palesa en les altres fonts, es troba simplificada en la «intabulació» (α).⁴ Tant és així que Fuenllana només utilitza dos signes de proporció, també anomenats «de divisió» en alguns tractats: el de *proportio dupla* (ϵ) i el de *proportio tertía* (ϵ_3 , o simplement 3).

| | α | β | χ | δ | ϵ |
|----------|------------|-----------------------------------|---|------------------------------|------------|
| Compàs I | – | ϵ | ϵ | c | c |
| c. 90 | 3 | ϵ_3 | ϵ_3 | 3 | 3 |
| c. 97 | ϵ | ϵ (Tenor c) | ϵ (Tiple c) | c | c |
| c. 108 | 3 | ϵ_3 | ϵ_3 (Tiple ϵ_3) | 3 (Alto –) | 3 |
| c. 123 | ϵ | ϵ (Tenor c) | ϵ | c | c |
| c. 150 | 3 | ϵ_3 (Baxo ϵ_3) | ϵ_3 (Tiple ϵ_3) | 3 | 3 |
| c. 156 | ϵ | ϵ (Baxo c) | ϵ (Tiple c) | c | c |
| c. 205 | 3 | ϵ_3 (Tenor 3) | ϵ_3 (Tiple ϵ_3) | ϵ_3 (Alto i Baxo 3) | 3 |
| c. 220 | ϵ | ϵ | ϵ (Tiple c) | C | c |
| c. 319 | 3 | ϵ_3 (Baxo ϵ_3) | ϵ_3 (Tenor ϵ_3) ⁴ | 3 | 3 |
| c. 347 | ϵ | ϵ | c (Tenor i Baxo ϵ) | c (Alto –) | c |
| c. 423 | 3 | ϵ_3 (Baxo ϵ_3) | ϵ_3 (Tenor i Baxo ϵ_3) | 3 | 3 |
| c. 453 | ϵ | ϵ (Tenor i Baxo c) | ϵ (Tiple c) | c (Alto –) | – |
| c. 491 | 3 | ϵ_3 ⁵ | 3 (Tenor ϵ_3) | – | 3 |

Taula de distribució dels signes de mensuració

⁴ Els termes «intabular» o «intabulació», tot i no ser reconeguts per l'IEC, són d'ús freqüent entre els especialistes en corda pinçada per a fer referència al procés de posada en tabulatura de música polifònica.

⁵ La veu del Baxo només du el signe de mensuració C, cosa que probablement es degui a un error de l'amanuense.

A l'edició vocal impresa (β) trobem signes de mesuració contradictoris. Si bé per norma general també s'empren els dos signes de proporció, sovint la veu del Baxo s'escriu en mesuració simple de *tempus perfectum* i *prolatio minor* (C) com a alternativa al de proporció. Això podria ser degut a què aquesta veu formés part d'un imprès diferent del de 1581, fet del que no en tenim cap notícia. També la veu del Tenor, que com s'ha dit es conserva juntament amb la del Tiple i la de l'Alto a l'exemplar de l'Orfeó Català, presenta de vegades aquesta diferència. En el manuscrit χ observem la mateixa alternació en veus diferents —tot i que en aquest cas majoritàriament al Tiple—, del signe de mesuració simple i el de proporció. Finalment, com es pot observar a l'esmantada taula, les fonts δ i ε presentarien el signe de mesuració binària simple i el de proporció ternària.⁶

A mode de conclusió, l'ús indiscriminat de signes de mesuració binària simple i de proporció doble en les mateixes fonts i dins els mateixos episodis ens fa pensar en una possible identificació entre aquests signes, fet que hem observat en altres fonts de la mateixa època. És ben possible que cap a la segona meitat del segle XVI alguns amanuenses i impressors veiessin innecessària, o antiquada, la distinció entre aquestes grafies.⁷

The image shows a musical score for voice and lute. It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a lute line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is divided into four measures, numbered 1) to 4). Measure 1) has a whole rest in the vocal line and a whole note G in the lute line. Measure 2) has a quarter note G in the vocal line and a quarter note G in the lute line. Measure 3) has a quarter note A in the vocal line and a quarter note A in the lute line. Measure 4) has a quarter note B in the vocal line and a quarter note B in the lute line. The lyrics are 'mar que nos y - mos a.a - ne gar.' The 'a.a' in the lyrics corresponds to the two quarter notes in measure 4).

Fig. 2. Alteracions explícites a la tabulatura (I).

1, 2, 3, 4): β , χ , ε : \natural / δ : $\#$

5.4. Alteracions explícites

Com s'ha explicat abans, una de les característiques de les tabulatures per a corda és que reflecteixen inequívocament les notes que han de ser executades, cosa que no succeeix en la notació mesurada blanca pròpia de la música vocal. Aquest dar-

⁶ Les similituds entre aquests dos manuscrits són prou notables, fet que podria fer pensar en alguna vinculació entre ells.

⁷ També cal tenir en compte un possible ús indegut d'aquests signes per part d'alguns copistes. Els tractats teòrics de l'època van plens de recriminacions al respecte.

rer fet és especialment destacable en els textos de música de la generació de Fletxa «el vell», on hi ha especificades realment poques alteracions.⁸

Conseqüentment, la quantitat d'alteracions explícites en la tablatura és molt superior a les escrites en les altres fonts. Només en les alteracions per *Causa necessitatis* (per corregir o evitar alguna dissonància) hi ha una cert consens en la seva explicitació, però les alteracions per *Causa pulchritudinis* (amb funcions estètiques) són gairebé inexistents en els manuscrits i en la font vocal impresa (β). Vegem-ne alguns exemples destacats.

Si observem la Fig. 3 veurem que l'alçament de la tercera de l'acord de Mi major, tan característic de les edicions i interpretacions d'aquesta ensalada, només és explícit en la tablatura i en el manuscrit δ . La resta de fonts no el fan patent.

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The music is written in a style typical of early modern lute tablature, with various accidentals and note values. Six specific notes are highlighted with numbered annotations (1 through 6) above the treble staff. Below the staves, the lyrics are written: "vo - so - tros id al ti - mon que es - pa - cio, co - rred, co - rred no".

Fig. 3. Alteracions explícites a la tablatura (II).
1, 2, 3, 6) β , χ , δ , ϵ : \flat 4, 5) β , χ , δ : \flat / ϵ : 4) \flat ; 5) [\flat]

En la Fig. 4 es pot percebre com els sostinguts, que són generalment les alteracions d'embelliment (1, 2, 3 i 6) només són escrits a α . Pel que fa als bemolls, els accidentals per *Causa necessitatis* (4 i 5) són explícits tant a la tablatura com a ϵ . Més unanimitat hi ha a la Fig. 5, on totes les fonts abaixen la nota *si* d'acord amb la norma del *fa super hexachordum* (1 i 2), però quan es tracta de realitzar una *clausula cantizans* de *Causa pulchritudinis* (3), un cop més, sols la font α la fa palesa. Finalment, amb l'ànim de mostrar un dels rars casos en què una alteració és explícita en les fonts vocals i no en la font instrumental, podem tornar a la Fig. 1, on la *clausula cantizans* roman natural a α , δ i ϵ però s'assenyala com a sostinguda a β i χ .

⁸ Per norma general les inflexions de semitò es realitzaven d'acord amb un seguit de regles que en regulaven l'ús, les anomenades regles de la *musica ficta*. Fou opinió generalitzada entre molts tractadistes que l'escriptura de les alteracions no era necessària en la majoria de casos, perquè els músics competents coneixien aquestes regles. Sobre la problemàtica dels accidentals implícits v. Alern, 2015, pp. 54-175.

410

1)

2)

3)

a - ma - sa - ron for - tu - na

Fig. 4. Coincidències en l'alteració explícita per *Causa necessitatis* i implícita per *Causa pulchritudinis*.
1, 2) β, χ, δ, ε: ♭ 3) β, χ, δ, ε: ♯

En resum, l'aplicació d'alteracions per part de Miguel de Fuenllana i el seu contrast amb les fonts vocals ens demostra un cop més la flexibilitat de les normes de la *musica facta*, que sovint s'apliquen d'una manera o una altra segons el criteri i el gust de l'intèrpret, i gairebé sempre dins de la normativitat.

5.5. Ornamentació

También ay en algunos lugares mucha disminucion de figuras y corcheas: quando esto se offresiere ha se de tener cuenta con el compas, assi en tañer reposado, como en dar el valor a las figuras ya dichas.⁹

Malgrat aquests advertiments, l'adaptació de *La bomba* no presenta gaire ornaments, ni tan sols en cadències. Fuenllana exemplifica d'aquesta manera la famosa *sobrietas* hispànica, que ja adverteix als *Avisos* de l'*Orphenica lyra* de forma prou eloqüent.

No pongo glosa todas vezes en las obras compuestas, porque no soy de opinion que con glosas ni rebobles se obscurezca la verdad de la compostura (...).¹⁰

6. CONCLUSIONS

En el cas de *La bomba*, com en tants altres casos, la proximitat estilística entre la font instrumental i les fonts vocals ens obliga a concebre una única dimensió mu-

⁹ *Orphenica lyra*, fol. cxlvi^r.

¹⁰ *Ibid.*, fol. 7^r.

sical: la de la polifonia. Quan es parla del Renaixement, la separació entre el món de la música cantada i el de la sonada és tan sols una línia imaginària produïda pel pensament contemporani. No hi ha cap evidència, ni en la música escrita ni en la tractadística, de la separació entre llenguatges o estils d'escriptura específics per a la música vocal i la instrumental, fet que sí es donarà als segles posteriors. La música en tabulatura dels regnes hispànics respecta estrictament els models vocals anteriors i, per norma general, és amatent a les regles del contrapunt i de la *musica ficta*. I tot plegat sense tenir en compte que els autors de l'època s'auxiliaven, com segueixen fent actualment, d'instruments per a la composició de música vocal.

En el cas de *La bomba* ens trobem davant d'una adaptació «clàssica», realitzada amb la finalitat de transportar una composició famosa d'aquella època des de l'àmbit de la interpretació pública al de la privada o familiar. La presència d'instruments i de sales dedicades a fer música dins les llars de cavallers, ciutadans honrats i canonges ens convida a imaginar les vetllades musicals que s'hi celebraria, on un gènere de caire humorístic i teatral com l'ensalada sens dubte es reservaria per als moments més lúdics i joiosos.

BIBLIOGRAFIA

- Alern Vázquez, F. X., 2015: *La musica ficta en la polifonia renaixentista hispànica a través de les adaptacions instrumentals*, Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Anglès i Pàmies, H. (ed.), 1954: *Mateo Flecha († 1553). Las Ensaladas (Praga 1581)*, Barcelona.
- Col·lecció d'ensalades, madrigals i altres composicions*: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, M588/2.
- De Fuenllana, M., 1554: *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra*, Sevilla.
- Ensaladas*, 1595: Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya, M588/1.
- Gómez Muntané, M. (ed.), 2008: *Las Ensaladas (Praga, 1581): con un suplemento de obras del género [Obras de Mateo Flecha el viejo]*, València.
- Gómez Muntané, M. i Griffiths, J. (eds.), 2013: *Los villancicos / Mateo Flecha*, València
- Griffiths, J., 2002: «The lute and the polyphonist»: *Studi musicali*, 31/1, pp. 89-108.
- Jacobs, Ch., 1964: *Tempo notation in Renaissance Spain*, Brooklyn, New York.

Las Ensaladas de Flecha, Maestro de Capilla que fue de las Serenissimas Infantas de Castilla, Recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino..., 1581, Praga.

Ms 607 de la Biblioteca dels Ducs de Medinaceli: Palma de Mallorca, Fundació Bartolomé March, B105-V2-03.

Pessarrodona, A., 2016: «Ensalades en clausura: Una primera aproximació als cançoners del convent de les carmelites descalces de Santa Teresa de Vic»: *Scripta*, 7, pp. 187-219.

Wagner, K., 1982: *Martin de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla.

**DE MANUSCRITOS OLVIDADOS:
LOS CANTORALES DEL ANTIGUO MONASTERIO
DE SANTA ENGRACIA DE ZARAGOZA GUARDADOS
EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID**

David Andrés Fernández y Carmen Morte García
Universidad Complutense de Madrid
Universidad de Zaragoza

Quiso que guardassen en el choro y altar las ceremonias de nuestra orden y usassen del breuiario romano y del canto toledano como la orden usa.

Pedro de Vega, *Cronica de los frayles*, 1539, fol. 86v.

La música de los jerónimos es una manifestación artística y cultural propia de la Península Ibérica. Es quizás por eso que, a pesar de la posición marginal que ocupa dentro del canon de la historia de la música occidental, su estudio goza de una buena salud historiográfica (Noone, 2008, pp. 3-14; Vicente Delgado, 2010, pp. 25-33, 73-78; Baker-Baters, 2013; Rodilla, 2017, pp. 102-104; Andrés Fernández, 2018, pp. III-III4).

En particular, los cantorales de la orden jerónima, al igual que otros de procedencia hispana, no parecen haber recibido especial atención hasta hace algunos años (Andrés Fernández, 2017, pp. 124-125). Es cierto que abundan catálogos de libros de coro jerónimos (desde Rabanal, 1946, para El Escorial, hasta Arias Villanueva, 2017, para los de San Miguel de los Reyes en Valencia) y que existen estudios sobre sus decoraciones (Muntada y Arienza, 2003, para los de Espeja de San Marcelino en Soria; y Morte, 2012, para los de Santa Engracia de Zaragoza, entre otros), pero la exploración de sus contenidos y melodías todavía adolece de la intensidad necesaria para comprender las características músico-litúrgicas del canto llano prescrito por y para la orden. Así, solamente conocemos los resultados del análisis realizado por Samuel Rubio Calzón (1982) a las melopeas de los cantorales de El Escorial, estando todavía pendientes los de otras colecciones de la orden. Y aunque diversas instrucciones litúrgicas para las casas jerónimas son

también conocidas gracias a la exploración de su documentación histórica (Hernández, 1993, 2005; Vicente, 2010; entre otros), solo los contenidos musicales de unos pocos cantorales jerónimos han sido descritos en detalle; me refiero a los veinticuatro guardados en la catedral oscense, procedentes del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (Andrés Fernández, 2017; véase también la Tabla 1 en Morte, 2017a, pp. 96-97, y los índices analíticos en *ibid.*, pp. 355-412).¹

Es por ello que es nuestro deseo regalar en homenaje a la profesora Maricarmen Gómez Muntané el estudio de dos de los cantorales de este último cenobio que son conocidos desde hace tiempo pero que permanecen todavía inexplorados —quizás musicológicamente olvidados (!)— con el fin de complementar y actualizar lo que sabemos acerca de esa colección. Debe señalarse que hemos limitado deliberadamente el número de fuentes a explorar con el fin de profundizar en el análisis de melodías, algo que no se pudo realizar con los veinticuatro acometidos en el estudio precedente. De este modo, podemos precisar nueva información sobre los cantos transmitidos en algunas fuentes musicales de la orden y llenar, en la medida de lo posible, el vacío anteriormente descrito.

I. EL OBJETO DE ESTUDIO

El corpus de cantorales del antiguo monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza está compuesto, en la actualidad, por treintena y dos cantorales repartidos en tres depósitos: veinticuatro en la Catedral de Huesca; cinco en la propia iglesia de Santa Engracia, en Zaragoza; y tres en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Conocemos la cantidad aproximada de cantorales que pudo haber conformado la colección en origen, su historia, algunas de las razones de tal dispersión y no pocos datos sobre la confección de muchos de ellos (Morte, 2017b, pp. 57-66). Además, se ha publicado recientemente información particular sobre el objeto de estudio de esta contribución, los cantorales de Santa Engracia guardados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La investigación se centró

¹ La tesis de Isabel Arias Villanueva (2017, pp. 311-639) ofrece un índice litúrgico y otro analítico completo de los cantorales del monasterio de San Miguel de los Reyes, si bien los contenidos de dichos cantorales no han sido evaluados más allá de su información catalográfica. No obstante, la autora analiza de forma más detallada y comparativa las festividades de San Miguel y San Jerónimo, patronos del cenobio y de la orden respectivamente. Agradecemos a la autora la amabilidad de enviarnos su tesis doctoral.

en la decoración, especialmente en las iniciales, dejando para un estadio posterior el estudio litúrgico-musical que aquí se presenta (Morte, 2017b, pp. 79-92).

Los tres cantorales llegaron al Museo en diciembre de 1869 y se les asignó en su archivo las signaturas 1869/23/102, 1869/23/103 y 1869/23/104. Las dudas que existían sobre la adscripción de uno de ellos han sido finalmente disipadas, pudiendo ahora afirmar con certeza que los tres pertenecieron a dicho cenobio (Morte, 2017b, p. 79). Además, se ha ofrecido una breve descripción de los mismos y una nomenclatura adecuada que respetara las anteriores y fuera cercana a las de la colección oscense (Durán Gudiol, 1953, pp. 305-312; Lacarra y Morte, 1984, pp. 124-125, 157-185). También se propuso una datación estimada por comparación paleográfica y una tabla resumen de sus contenidos principales (Morte, 2017a, pp. 79-80, 82, 88, 98).

A continuación, ampliamos y actualizamos los datos allí aportados sobre dos de esos cantorales, haciendo especial hincapié en sus materiales musicales.²

LOS CANTORALES 1869/23/103 Y 1869/23/102

Estos dos cantorales (103 y 102 de aquí en adelante y en ese orden litúrgico), de 83 y 85 folios respectivamente, conformaron otrora un único *Antiphonarium* para el común de los santos. Ambos fueron confeccionados en un mismo momento, el primer cuarto del siglo XVI y *c.* 1550, y vendrían a completar la serie de cantorales jerónimos procedentes de Santa Engracia que fueron sufragados por el monarca Carlos I de España, nieto del precursor del proyecto, Fernando II de Aragón, «el Católico»: al menos siete cantorales de la sede oscense datan del mismo periodo y comparten características externas o físicas (factura, decoración, notación y escritura).³ Además, como puede apreciarse en el diagrama de contenidos de los cantorales de la sede oscense en torno al año litúrgico (Andrés Fernández, 2017,

² El cantoral 1869/23/104 es un *Intonarium-hymnarium* de 166 folios, datado *c.* 1560, y merece un estudio aparte que lo analice en detalle y compare con otros intonarios disponibles de la misma época, como el Toledano (Alcalá de Henares, *c.* 1515) y, especialmente dada su cercanía geográfica y temporal, el de Pedro Ferrer (Zaragoza, 1548), entre otros. Además de un intonario y un himnario, este cantoral incluye una sección final de extensión considerable con antifonas marianas, entonaciones del *Benedicamus domino*, responsorios breves del oficio y las letanías de los santos. Su adscripción se confirma principalmente por su encuadernación (filiación al primer grupo de la colección de Santa Engracia, con bollón central de cuatro corazones) y su incipit: «In nomine domini nostri iesu christi ad honorem beatissimi patris nostri hieronimi...».

³ Sobre la vinculación de la serie al emperador Carlos V, véase Morte, 2017b, p. 82.

p. 135, Fig. 4), no hay otro cantoral que contenga los cantos del oficio para el común de los santos.⁴

El antifonario original era de 155 folios. Al igual que sucedió con otros cantorales de la colección, fue dividido en dos volúmenes más pequeños para facilitar su manejo en el facistol. Su configuración actual se presenta en la Fig. 1.

| <i>Cantoral</i> | 103 | 102 |
|-------------------|-------------|-------------|
| Folios originales | fol. [1-80] | fol. 81-155 |
| <i>Lacuna</i> | fol. 66 | fol. 123 |
| Modificaciones | No | Sí |
| Guardas | 2 + 2 | 2 + 3 |

Fig. 1. Configuración actual de los cantorales 103 y 102.

La foliación de ambos es original, en números romanos de color negro. En particular, la del cantoral 102 es visible casi en su totalidad, pero la del 103 se encuentra omitida en su mayor parte al haber sido guillotinado sus márgenes. De este modo, en este último manuscrito son visibles de forma completa solamente los fols. 36-37 y 55, así como de forma parcial un tercio de sus folios aproximadamente.

A excepción de dos *lacunae* (103, fol. 66; 102, fol. 123), el resto de contenidos están completos. No obstante, se aprecian modificaciones en el segundo ejemplar: ciertos folios originales del cantoral 102 fueron eliminados sin que ello afectara a su contenido, pues fueron reemplazados por otros de diferente pergamino, factura, pautado, notación y letra.⁵ Estas modificaciones, cuya datación podríamos estimar paleográficamente en una época posterior, son las que siguen:

- fols. 111-113 originales sustituidos por [111-114].
- fols. 117-118 originales sustituidos por [117-119].
- fols. 141 original sustituido por [141-142].

⁴ El Cantoral 4 guardado en la iglesia de Santa Engracia, otro *Antiphonarium* con el común de los santos, data de 1631 y completaría el conjunto para el común de los santos, si bien la confección de este último obedece a ciertas reformas litúrgicas y a la incorporación de repertorio para el rezo de nuevo santos. El repertorio de la misa para el común de los santos está disponible en el cantoral 15c de la Catedral de Huesca.

⁵ Son notables las diferencias en el color rojo del pautado, en las claves y *custodes* musicales, así como en el módulo, forma, proporción y trazos de las letras, especialmente en la *b*, *e*, *o* y *r*.

- Adición de [145-146] después del fol. 144 original.
- Adición de un folio con un responsorio para una virgen no mártir entre los fols. 146-147 originales.
- fol. 149 original sustituido por [149-150].

Considerando entonces que el contenido músico-litúrgico no sufre interrupción alguna y que, por tanto, el cantor disponía de los cantos completos, puede afirmarse que la alteración de ese cantoral fue intencional, es decir, *ad hoc*.

Las encuadernaciones son, en ambos casos, del siglo XVIII y se adscriben sin lugar a dudas a las tipologías establecidas por Antonio Carpallo (2017, pp. 286-307) para los de la sede oscense. Así, la encuadernación del cantoral 103 se corresponde con el primer grupo, con bollón central de cuatro corazones, mientras que el 102 lo haría con el segundo, con bollón central de ocho corazones. Materiales, medidas y resto de motivos de las encuadernaciones (trilobulados en las esquinas y un círculo central con el símbolo de Santa Engracia, un clavo, en su interior) coinciden en mayor o menor medida con los guardados en aquella sede.

También la decoración de los dos cantorales, que incluye iniciales ilustradas, campeadas simples y de taracea, e iniciales quebradas o de cintas que se disponen jerárquicamente, es similar a los de la misma colección (terminología tomada de Ruiz García, 2017).



Fig. 2. Detalle de la decoración en el cantoral 103, fol. 61r.

Aunque la decoración de los cantorales del Museo ha sido estudiada en detalle (Morte, 2017b, pp. 82-92), reproducimos, en honor a la profesora homenajeada, el detalle de una letra *O* con mariposas, flores y una escena burlesca (Fig. 2), con la que comienza la antífona *Omnes sancti* (CAO 4132) de las horas menores del común de varios mártires. En la inicial «hay mariposas que liban de los claveles y una escena de extravagancia (*drôlerie*) donde un zorro toca una pandereta montado a lomos de un ser monstruoso, un cuadrúpedo con cabeza de hombre. La vistosidad de la miniatura se consigue con el azul intenso, el rojo, el naranja, el oro y el amarillo, y fuera de la inicial sigue la ornamentación con flores. Es posible que la relación del texto con la iconografía se base en el simbolismo de las flores, pues la tradición cristiana asoció el clavel con la pasión de Cristo (aquí al tormento de los mártires) y la rosa con las almas benditas del paraíso» (Morte, 2017b, pp. 87-88, Fig. 40b).

Los cantorales 103 y 102 incluyen varias hojas de guarda, dos delanteras en cada uno de ellos, y dos y tres traseras respectivamente. Curiosamente, estas también transmiten repertorio del oficio para el común de los santos, habiendo sido tomados de cantorales que nos son hoy desconocidos, si bien hay que señalar que se asemejan significativamente al cantoral 151 de la Catedral de Huesca. Como se aprecia en la Fig 3, las hojas de guarda del cantoral 103 proceden de un mismo cantoral (B), las del 102 pertenecen a otros dos diferentes (C y D, respectivamente). Las guardas fueron tomadas de hojas consecutivas por parejas pero están dislocadas.

| <i>Cantoral</i> | <i>Guardas delanteras</i> | | <i>Guardas traseras</i> | | |
|-----------------|---------------------------|------------|-------------------------|------------|------------|
| 103 | B, fol. 29 | B, fol. 32 | B, fol. 28 | B, fol. 33 | |
| 102 | C, fol. 29 | C, fol. 32 | C, fol. 30 | D, fol. 67 | C, fol. 33 |

Fig. 3. Configuración de las hojas de guarda en los cantorales 103 y 102.

Los dos cantorales transmiten, casi exclusivamente, antífonas y responsorios de los principales servicios del oficio: primeras vísperas, maitines, laudes y *per horas*, y segundas vísperas. También se incluyen salmos, himnos y versículos breves con respuesta, pero estos últimos fueron copiados en forma de íncipit o rúbrica. Por tanto, no hay canto *fratto* o medido, sino repertorio copiado en grafías de canto llano. Así, los cantorales se copian en notación cuadrada sobre cinco pentagramas por página, al igual que otros de la colección. Los cantorales también utilizan signos para indicar el transporte relativo en las series de salmodia antifonal, tal y como sucede en otros cantorales de la orden (descritos en la colección de

Huesca en Andrés Fernández, 2017, pp. 149-150). Los signos son idénticos a otros vistos en dicha colección, a excepción de aquellos de color rojo, que no aparecen en los cantorales del Museo.

Los cantos transmitidos contienen repertorio de canto llano para el común de varios apóstoles (103, fols. 1-24), el natalicio (o común) de un mártir (103, fols. 24-42), de varios mártires (103, fols. 43-65), de varios mártires en tiempo pascual (103, fols. 67-80), de un confesor pontífice (103, fol. 80 y 102, fols. 81-102), de un confesor no pontífice (102, fols. 103-122), de varias vírgenes (102, fols. 124-139), de una virgen santa pero no mártir (102, fol. 139v, en forma de rúbrica), de una santa ni virgen ni mártir (102, fols. 139-154), y para algunas conmemoraciones comunes (102, fols. 154-155). El modelo de contenidos litúrgico-musicales es similar para cada una de estas ocasiones litúrgicas: antífona del *Magnificat* para las primeras vísperas, seguida de las antífonas y responsorios de los nocturnos de maitines, a veces con una *divisio* de las antífonas del tercer nocturno para el tiempo de Cuaresma, antífonas para laudes y horas, incluyendo la del *Benedictus*, y, finalmente, la antífona del *Magnificat* para las segundas vísperas (índice analítico en el Apéndice).

2. ANÁLISIS DE MELODÍAS

Tras una exploración de cada uno de los cantos disponibles en los cantorales, puede afirmarse que, de forma general y salvo algunas excepciones, las melopeas de los manuscritos 103 y 102 siguen la tradición romana, es decir, transmiten melodías y textos que, salvando sus ornamentaciones, podríamos encontrar en fuentes vaticanas o normativas. Lo interesante por tanto son aquellas excepciones, entre las que pueden distinguirse otros diversos tipos de cantos en función de su mayor o menor vinculación con aquella tradición.⁶

En primer lugar encontramos variantes melódicas de cantos romanos que difieren ligeramente de estos en algunas de sus partes; en sus incipits y ornamentaciones mayormente. Estas diferencias son modificaciones leves de carácter local que pueden rastrearse en fuentes aquitanas e hispanas. Un ejemplo paradigma sería el responsorio *Isti sunt triumphatores* (103, fol. 12r), para el común de varios apóstoles, que presenta una variante melódica en su incipit de clara filiación his-

⁶ Archivos y bibliotecas han sido mencionados en esta sección mediante sigla RISM. Las abreviaturas y bases de datos utilizadas han sido desarrolladas en el listado de referencias que aparece al final del capítulo.

pana. La pieza comienza con la entonación F-F FF en su versión vaticana (LR 143) y en fuentes allende los Pirineos (e.g. A-KN 1018, fol. 173r y otras entradas en Cantus Database), pero se transmite con un incipit diferente, E-E FF, en fuentes de la Península Ibérica (E-Mn MPCANT/31, fol. 9v; P-BRs Ms. 028, fol. 234r). Esta divergencia procede de fuentes aquitanas (cf. E-Tc 44.1, fol. 162v).

Otro ejemplo similar pero más extremo sería la antífona *Vos qui reliquistis omnia* (103, fol. 21v), para el común de varios apóstoles. Esta antífona del *Benedictus* ofrece una melodía semejante a la romana (AM 624, 882 y 1124) pero sus incipit y ornamentos se vinculan con exactitud a fuentes de la tradición aquitana (F-Pn lat. 903, fol. 110r), perviviendo posteriormente en repertorios de tradición hispana (e.g., E-Mn MPCANT/31, fol. 17v). En este caso, el incipit también difiere del resto de variantes melódicas encontradas en la colección de cantorales de la Biblioteca Nacional de España.

Otros ejemplos de este mismo grupo son la antífona *Filii hominum scitote* (103, fol. 30r) y el responsorio *Desiderium animae ejus* (103, fol. 32r) para el común de un mártir; la antífona *Iusti autem perpetuum* (103, fol. 55r) para el común de varios mártires; la antífona *O doctor optime ecclesiae sanctae* (102, fol. 81v) y los responsorios *Ecce sacerdos magnus* (102, fol. 85v) e *Inveni David servum meum* (102, fol. 90r) para un confesor pontífice; y la antífona *Serve bone et fidelis* (102, fol. 121v) para el común de un confesor no pontífice.

Un segundo grupo, menor en número, lo conforman cantos cuyo texto es normativo pero cuya música no concuerda con alguna de las versiones vaticanas conocidas con dicho texto. No obstante, estos cantos siguen melodías tipo o asimilables.⁷ Ilustra esta casuística la antífona *Lux perpetua lucebit* (103, fol. 74v), para el común de los santos (Fig. 4). Su texto es utilizado en varios géneros y como antífona se transmite con diversas melodías. Sin embargo, no hemos podido localizar el canto (melodía asociada a ese texto como antífona) copiado en 103, fol. 74v (final Mi, *differentia* 4f) en Global Chant, Cantus Index, la base de datos de cantorales de la Biblioteca Nacional de España u otra herramienta



Fig. 4. Transcripción del comienzo de la antífona *Lux perpetua* (103, fol. 74v).

⁷ El concepto de «melodía tipo» es aquí entendido como el propuesto por Ferreti, 1938, pp. 91-92.

similar. Aunque los cantos de este grupo utilizan vocabularios melódicos típicos del gregoriano, es posible afirmar (al menos con las herramientas de investigación disponibles) que no se encuentran más allá de los territorios hispanos, lo que les confiere un marcado carácter local.

En tercer lugar están aquellos cantos de marcada tradición melódica aquitana-hispana que podríamos encuadrar, con cierta cautela, como canto hispano o toledano haciendo alusión a la cita que abre este capítulo. El único ejemplo hallado en los cantorales aquí explorados es el responsorio *Veni electa mea* (102, fols. 136r, 141v y 146v), para el común de varias vírgenes y de una santa ni virgen ni mártir. Como puede observarse en la Fig. 5, el canto en ese cantoral no transmite la melodía romana habitual asociada a este responsorio (LR 216) sino una cercana de tradición hispana (E-H Ms. 9, fol. 164v), que más tarde también hallaremos de forma similar en otro cantoral hispano (E-Mn MPCANT/31, fol. 111r). De hecho, los cantos del último cuadernillo de este último cantoral tienen una correspondencia melódica significativa con los ejemplos vistos en el antifonario estudiado. Cabría entonces preguntarse si E-Mn MPCANT/31 (o su último cuadernillo) podría haber sido jerónimo o haber tenido algún tipo de vinculación con la orden. Desafortunadamente, con la información disponible no podríamos asegurar tal hipótesis, pero desde luego está claro que, además de las melódicas, existen notables concordancias en cuanto a datación, ornamentación y otras características. Por otro lado, debe destacarse que una de las dos melodías para este texto, *Veni electa mea*, en su forma de antifona (102, fol. 152v), tampoco apare-

The figure displays four staves of musical notation, each representing a different manuscript source for the beginning of the responsory 'Veni electa mea'. The lyrics 'Ve - ni e - le - cta me - a' are written below the notes. The first staff (102, f. 136r) shows a melodic line with a wide interval between 'ni' and 'e'. The second staff (E-H Ms. 9, f. 164v) shows a similar but slightly different contour. The third staff (E-Mn MPCANT/31, f. 111r) shows a melodic line very similar to the second staff. The fourth staff (LR 216) shows a significantly different melodic line, with a much smaller interval between 'ni' and 'e', representing the Roman tradition.

Fig. 5. Comparativa del comienzo melódico del responsorio *Veni electa mea*.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Los resultados del estudio completan y confirman lo que conocemos acerca de la colección de cantorales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, y ayudan a comprender las características del repertorio de canto llano prescrito para ese monasterio y, por extensión, para el de las casas jerónimas. Además, este estudio ha mostrado algunas de las dificultades que surgen al afrontar el problema de la transmisión melódica de algunos repertorios (otros ejemplos en Saulnier, 2005; Rubio Sadia, 2011, 2018): en concreto se han confirmado las transferencias melódicas del repertorio aquitano al jerónimo acaecidas en la Península Ibérica, así como la estabilización o pervivencia (también legitimación) de algunas de ellas en lo que hoy día denominamos canto hispano o toledano (Asensio, 2014). Así, gracias al análisis de dos cantorales que a primera vista podrían advertirse poco interesantes musicológicamente hablando podemos afirmar que el repertorio de canto llano interpretado en los monasterios jerónimos era eminentemente romano con variaciones y adiciones de clara filiación aquitana e hispana / toledana. Es cierto que otros autores habían dado noticias de este hecho a través de la exploración de documentos históricos (Schmitz, 2006) y de fuentes musicales de El Escorial (Rubio Calzón, 1982, pp. 93, 107, 140), pero la novedad en este caso reside en presentar pruebas basadas en el análisis de fuentes musicales a las cuales no se les había prestado atención alguna, fuentes y manuscritos que, por otra parte, han dejado de estar musicológicamente olvidados.

BIBLIOGRAFÍA

- AM = *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, 1934, Paris, Tournai, Roma.
- Andrés Fernández, D., 2017: «*Cantatur communiter*: El canto llano en los cantorales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza», en C. Morte García (ed.), *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, Huesca, pp. 121-153.
- , 2018: *Mapping Processions: Four Sixteenth-Century Spanish Music Manuscripts in Sydney*, edited with foreword by Jane M. Hardie, Kitchener, Canada.
- Arias Villanueva, M. I., 2017: «El canto llano en la liturgia del Monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la Catedral de Valencia», Tesis doctoral, Universidad de Valencia.

- Asensio Palacios, J. C., 2014: «More hispano/more toletano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600», *Revista de Musicología*, 37/1, pp. 19-51.
- Baker-Bates, P., 2013: «The 'Cloister Life' of the Emperor Charles V: Art and Ideology at Yuste», *Hispanic Research Journal*, 14/5, pp. 427-445.
- Cantus Database = Lacoste, D.: *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*, University of Waterloo, <http://cantus.uwaterloo.ca/>
- Cantus Index = Lacoste, D.: *Online Catalogue for Mass and Office Chants*, University of Waterloo, <http://cantusindex.org/>
- Carpallo Bautista, A., 2017: «Tipología de las encuadernaciones de los cantorales de la Catedral de Huesca procedentes del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza», en C. Morte García (ed.), *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, Huesca, pp. 281-317.
- Durán Gudíol, A., 1953: «Los manuscritos de la Catedral de Huesca», *Argensola*, 16, pp. 293-322.
- Ferretti, P., 1938: *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Paris, Tournai, Rome.
- Global Chant = Koláček, J., *Global Chant Database: Database of Melodies and Texts of Gregorian Chant*, Charles University in Prague, <<http://www.globalchant.org/about.php>>.
- Hernández, L., 1993: *Música y culto divino en el real monasterio de El Escorial (1563-1837)*, 2 vols., El Escorial.
- , 2005: *Música en el monasterio de El Escorial (1563-1837). Liturgia solemne*, El Escorial.
- Lacarra Ducay, M. C. y Morte García, C., 1984: *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza.
- LR = *Liber responsorialis pro festis I. classis et communi sanctorum juxta ritum monasticum*, 1895, Solesmis.
- Morte García, C., 2012: «Los cantorales miniados de la orden jerónima en el Reino de Aragón», en M. C. Lacarra Ducay (ed.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza, pp. 275-350.
- , (ed.), 2017a: *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, Huesca.
- , 2017b: «El Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza y Fernando II de Aragón, el Rey Católico», en C. Morte García (ed.), *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, Huesca, pp. 47-98.
- Muntada Torrellas, A. y Arienza Ballano, J. C., 2003: *Cantorales del monasterio de San Jerónimo de Espeja. Catedral de El Burgo de Osma. Estudio y catálogo*, Soria.

- Noone, M., 2008: *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester.
- Rabanal, V., 1947: *Los cantorales del Escorial*, El Escorial.
- Rodilla León, F., 2017: «La capilla de música del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe a través de la Manda Testamentaria de Diego López de Ribadeneira. Un ejemplo de patronazgo musical en tiempos de Felipe II», *Revista de Musicología*, 40/1, pp. 99-134.
- Rubio Calzón, S., 1982: *Las melodías gregorianas de los «Libros Corales» del monasterio del Escorial. Estudio crítico*, El Escorial.
- Rubio Sadia, J. P., 2011: *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del responsorial del Proprium de tempore*, Città del Vaticano.
- , 2018: *La transición al Rito romano en Aragón y Navarra. Fuentes, escenarios, tradiciones*, Napoli.
- Saulnier, D., 2005: «Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du repertoire romano-franc», Thèse de doctorat, Ecole Pratique des Hautes Etudes (Sciences historiques et philologiques).
- Schmitz, T. J., 2006: «The Spanish Hieronymites and the Reformed Texts of the Council of Trent», *The Sixteenth Century Journal*, 37/2, pp. 375-399.
- Ruiz García, E., 2017: «La escritura como figura», en C. Morte García (ed.), *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, Huesca, pp. 166-169.
- Vega, P., 1539: *Cronica de los frayles de la Orden del bienaventurado Sant Hieronymo*. Alcalá de Henares.
- Vicente Delgado, A., 2010: «Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)», Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

ANEXO

Índice analítico de contenidos

Se presenta a continuación el índice analítico de los cantorales 1869/23/103 y 1869/23/102 (en ese orden) del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La transcripción de rúbricas e incipits de los cantos ha sido normalizada según Cantus Index y omite cualquier información musical; también se evitan las notas aclaratorias al pie de página. El objetivo es permitir una lectura y consulta fluida. En la elaboración de este índice se ha señalado, entre paréntesis, el folio del cantoral donde se ubica el comienzo de cada pieza y, entre corchetes, aquellas anotaciones que se pudieran estimar necesarias. Las abreviaturas de los géneros litúrgicos utilizadas, al igual que en otros trabajos similares, son las que siguen:⁸

- A. Antífona
- A.Mag. Antífona del *Magnificat*
- A.Ben. Antífona del *Benedictus*
- Cant. Cántico
- H. Himno
- Inv. Antífona de invitatorio
- Ps. Salmo
- R. Responsorio
- V. Versículo
- W. Versículo breve con respuesta

Además, se emplean los siguientes signos o letras para destacar otros elementos de los manuscritos, donde los tres últimos se han dispuesto también entre paréntesis:

- * La pieza se presenta en el original en forma de incipit.
- /// Salto de contenido al cambiar de folio.

⁸ En gran medida se sigue el formato presentado por Andrés Fernández (2017, pp. 355-412), por ser claro, preciso y, en cierto modo, tradicional.

*CANTORAL 1869/23/103: ANTIPHONARIUM**Común de varios apóstoles (fols. 1-24)*

A. Mag. Tradent enim vos in conciliis (1r) / Ad matutinum / Inv. Regem apostolorum (1v) / Ps. Venite / Ad matutinum / Inv. Gaudete et exultate (2r) / Ps. Venite* / H. Eterna Christi munera* (2v) / In primo nocturno / A. In omnem terram exivit sonus (2v) / Ps. Caeli enarrant* / A. Clamaverunt justi et dominus (3r) / Ps. Benedicam [Dominum]* / A. Constitues eos principes (3r) / Ps. Eructavit* / W. In omnem terram (3v) / R. Ecce ego mitto vos sicut oves (3v) / V. Dum lucem habetis credite in lucem / R. Tollite jugum meum super (5r) / V. Et invenietis requiem / R. Dum steteritis ante reges (6r) / V. Non enim vos estis / V. Gloria patri / In secundo nocturno (8r) / A. Principes populorum congregati (8r) / Ps. Omnes gentes* / A. Dedisti hereditatem timentibus (8r) / Ps. Exaudi Deus* / A. Annuntiaverunt opera Dei (8v) / Ps. Exaudi* / W. Constitues eos principes (9r) / R. Vidi conjunctos viros (9r) / V. Vidi angelum Dei fortem volentem / R. Beati eritis cum maledixerint (10r) / V. Cum vos oderint homines / R. Isti sunt triumphatores (12r) / V. Isti sunt qui venerunt / V. Gloria patri / In tertio nocturno (14r) / A. Exaltabuntur cornua justi (14r) / Ps. Confitebor* / A. Lux orta est justo (14r) / Ps. Dominus regnavit exsultet* / A. Custodiebant testimonia ejus (14v) / Ps. Dominus regnavit irascantur* / W. Nimis honorati sunt (14v) / In tertio nocturno in quadragessima (14v) / A. Exaltabuntur cornua justi (15r) / A. Lux orta est justo (15r) / A. Custodiebunt testimonia ejus (15r) / W. Nimis honorati sunt (15v) / R. Isti sunt qui viventes (15v) / V. In omnem terram exivit sonus / R. Isti sunt viri sancti quos (16v) / V. Sancti per fidem vicerunt / V. Gloria patri / R. Fuerunt sine querela (18v) / V. Tradiderunt corpora sua / Ad laudes et per horas dicitur (19v) / A. Hoc est praeceptum meum (20r) / Ps. Dominus regnavit* / A. Majorem caritatem (20r) / Ps. Jubilate* / A. Vos amici mei estis (20v) / Ps. Deus Deus* / A. Beati pacifici beati mundo (21r) / Cant. Benedicite* / A. In patientia vestra (21r) / Ps. Laudate* / H. Exsultet [caelum]* (21v) / W. Annuntiaverunt opera (21v) / A. Ben. Vos qui reliquistis omnia (21v) / In secundis vespere (22r) / A. Juravit Dominus et non paenitebit (22r) / Ps. Dixit Dominus* / A. Collocet eum Dominus (22r) / Ps. Laudate pueri* / A. Dirupisti Domine vincula (23r) / Ps. Credidi* / A. Euntes ibant et flebant (23r) / Ps. In convertendo* / A. Confortatus est principatus (23v) / Ps. Domine probasti* / H. Exsultet [caelum]* (23v) / W. Annuntiaverunt opera Dei (23v) / A. Mag. Estote fortes in bello (24r)

Natalicio (común) de un mártir (fols. 24-42)

Ad vespas (24r) / A. Qui me confessus* (24r) Ps. Dixit Dominus* / W. Gloria et honore (24r) / Ad Magnificat / A. Iste sanctus pro lege Dei (24v) / Ad matutinum (25r) / Inv. Regem martyrum Dominum (25r) / Ps. Venite* / In sollemnibus et in simplicibus (25v) / Inv. Regem martyrum (25v) / Ps. Venite* / H. Deus tuorum* (25v) / In primo nocturno / A. In lege domini fuit voluntas (25v) / Ps. Beatus vir* / A. Praedicans praeceptum Domini (26r) / Ps. Quare fremuerunt* / A. Voce mea ad Dominum (26v) / Ps. Domine quid* / W. Gloria et honore (26v) / R. Iste sanctus pro lege (26v) / V. Iste est qui contempsit / R. Justus germinabit sicut liliun (28r) / V. Plantatus in domo Domini / R. Iste cognovit justitiam (28v) / V. Iste est qui contempsit / V. Gloria Patri / In secundo nocturno (30r) / A. Filii hominum scitote (30r) / Ps. Cum invocarem* / Scuto bonae voluntatis (30v) / Ps. Verba mea* / A. In universa terra (30v) / Ps. Domine Dominus* / W. Posuisti Domine (31r) / R. Honestum fecit illum (31r) / V. Descenditque cum illo / R. Desiderium animae ejus (32r) / V. Quoniam praevenisti / R. Stolam jucunditatis induit (33v) / V. Cibavit illum Dominus / V. Gloria Patri / In tertio nocturno (35r) / A. Justus Dominus et justitias (35r) / Ps. In domino [confido]* / A. Habitationabit in tabernaculo (35r) / Ps. Domine quis* / A. Posuisti Domine super caput (35v) / Ps. Domine in virtute* / W. Magna est gloria (36r) / R. Corona aurea super caput ejus (36r) / V. Quoniam praevenisti eum / R. Hic est vere martyr qui pro Christi (37r) / V. Justum deduxit Dominus per vias / V. Gloria patri / R. Domine praevenisti eum in benedictionibus (38v) / V. Vitam petiit ad te / Ad laudes et per horas (39v) / A. Qui me confessus fuerit (40r) / Ps. Dominus regnavit* / Qui sequitur me non ambulat (40v) / Ps. Jubilate* / A. Qui mihi ministrat (40v) / Ps. Deus Deus* / A. Si quis mihi ministraverit (41r) / Cant. Benedicite* / A. Volo pater ut ubi ego (41v) / Ps. Laudate [Dominum de caelis]* / H. Martyr Dei [qui unicum patris]* (42r) / A. Ben. Qui odit animam suam (42r) / In secundis vespas (42v) / A. Qui me confessus* (42v) / Ps. Dixit Dominus* / In fine ps. Credidi (42v) / H. Deus tuorum* (44v) / W. Justus ut palma (44v) / A. Mag. Qui vult venire post me (42v)

Natalicio (común) de varios mártires (fols. 43-65)

Ad vespas (43r) / A. Omnis sancti* / Ps. Dixit Dominus* (43r) / In fine Ps. Laudate Dominum omnes gentes* / H. Sanctorum meritis* / W. Laetamini in Domino et exsultate (43r) / A. Mag. Istorum est enim regnum (43r) / In festis

duplicibus et simplicibus (43v) / Inv. Regem martyrum (43v) / Ps. Venite* / In
 sollemnibus et simplicibus (44r) / Inv Regem martyrum (44r) / Ps. Venite* / H.
 Eterna Christi* (44r) / In primo nocturno / A. Secus decursus aquarum (44v) /
 Ps. Beatus vir* / A. Tamquam aurum in fomace (44v) / Ps. Quare f[remuerunt]*
 / A. Si coram hominibus (45r) / Ps. Domine quid* / W. Laetamini in Domino
 (45v) / R. Absterget Deus omnem lacrimam (45v) / V. Non esurient neque / R.
 Viri sancti gloriosum (47r) / V. Unus spiritus et una fides / R. Tradiderunt cor-
 pora sua (48r) / V. Isti sunt qui venerunt / V. Gloria Patri / In secundo nocturno
 (49v) / A. Dabo sanctis meis locum (49v) / Ps. Domine quis* / A. Sanctis qui in
 terra sunt (50r) / Ps. Conserva [me]* / A. Sancti qui sperant in Domino (50r) /
 Ps. Domine est terra* / W. Exsultent justi (50v) / R. Sancti tui Domine mirabile
 (50v) / V. Quoniam percussit petram / R. Verbera carnificum (52r) / V. Tradide-
 runt corpora / R. Tamquam aurum in formace (53v) / V. Qui confidunt in illum
 / V. Gloria Patri / In tertio nocturno (55r) / A. Justi autem perpetuum (55r) / Ps.
 Exsultate [justi]* / A. Tradiderunt corpora sua (55v) / Ps. Benedicam* / A. Ecce
 merces sanctorum (56r) / Ps. Deus noster* / W. Justi autem in perpetuum (56v)
 / R. Propter testamentum Domini (56v) / V. Ecce quam bonus / R. Sancti Dei
 qui in carne (57v) / V. Venite benedicti patri mei / V. Gloria Patri / R. Corpora
 sanctorum in pace (58v) / V. Sapientiam sanctorum narrent / R. Haec est vera
 fraternitas (59v) / V. Ecce quam bonum / Ad laudes et per horas (61r) / A.
 Omnes sancti quanta passi (61r) / Ps. Dominus regnavit* / A. Cum palma regna*
 (61v) / Ps. Jubilate* / A. Corpora sanctorum in pace (62r) / Ps. Deus Deus* / A.
 Martyres Domini Dominum (62r) / Cant. Benedicite* / A. Martyrum chorus
 laudate (62v) / Ps. Laudate* / H. Rex gloriose* (62v) / W. Exsultabunt sancti /
 A. Ben. Vestri capilli capitis omnes (63r) / In secundis vespere (63r) / A. Isti sunt
 sancti qui pro (63v) / Ps. Dixit Dominus* / A. Sancti per fidem vicerunt (64r) /
 Ps. Confitebor* / A. Sanctorum velut aquilae (64r) / Ps. Beatus vir* / A. Abster-
 get Deus omnem lacrimam (64v) / Ps. Laudate pueri* / A. In celestibus regnis
 sanctorum (65v) / Ps. Credidi* / H. Sanctorum meritis* (65v) / W. Exsultabunt
 sancti / A. Mag. /// [lacuna fol. 66]

Común de santos (mártires y/o apóstoles) en tiempo pascual (67-80):

[A. Mag. Lux perpetua lucebit] (frag.) (67r) / Ad matutinum / Inv. Exsultent in
 Domino sancti (67r) / Ps. Venite* / Hymnus Petri (67v) / In primo nocturno
 (67v) / A. Stabunt justi in magna (67v) / Ps. Beatus vir* / Ps. Quare fremuerunt*
 / Ps. Domine quid* / W. Sancti et justi (68r) / R. Beatus vir qui metuit (68r) / V.

Gloria et divitiae in domo / R. Tristitia vestra alleluia (69r) / V. Mundus autem guadebit / R. Pretiosa in conspectu Domini (70r) / V. Custodit Dominus omnia ossa / V. Gloria Patri / In secundo nocturno (71r) / A. Ecce quomodo computati sunt (71r) / Ps. Saeculorum* / W. Lux perpetua lucebit (71v) / R. Lux perpetua lucebit (71v) / V. Laetitia sempiterna erit / R. In servis suis alleluia (72v) / V. Judicabit Dominus populum / R. Filiae Jerusalem venite (73r) / V. Quoniam confortavit seras / V. Gloria patri / In tertio nocturno (74v) / A. Lux perpetua lucebit sanctis (74v) / Ps. Saeculorum* / W. Laetitia sempiterna (75r) / R. Ego sum vitis vera (75r) / V. Sicut dilexit me pater / R. Candidi facti sunt (76r) / V. Candidiores nive nitidiores / V. Gloria Patri / Ad laudes et horas (77r) / A. Sancti tui Domine florebut (77v) / Ps. Dominus regnabit* / A. In celestibus regnis (78r) / Ps. Jubilate* / A. In velamento clamabunt (78r) / Ps. Deus Deus* / A. Spiritus et animae justorum (78v) / Cant. Benedicite / A. Fulgebunt justi sicut sol (79r) / Ps. Laudate* / W. Pretiosa in conspectu / A. Ben. Filiae Jerusalem venite et videte (79v) / In secundis vespereis (80r) / A. Sancti tui* (80r) / W. Pretiosa* / A. Sancti et justi in Domino (80r)

Común de un confesor pontifice (80-)

Inv. Regem confessorum (80v) / Ps. Venite* ///

1869/23/102: ANTIPHONARIUM

Común de un confesor pontifice (fols. 81-102):

[Ad vespereis] [A. Mag.] Sacerdos et pontifex (81r) / Si fuerit doctor dicitur sequens antiphonae in utrisque vespereis (81v) / A. Mag. O doctor optime ecclesiae (81v) / Ad matutinum (82r) / Inv. Regem confessorum Dominum (82r) / Ps. Venite* / H. Iste confesor* / In primo nocturno (82v) / A. Beatus vir qui in lege Domini (82v) / Ps. Beatus vir* / A. Beatus iste sanctus qui confisus (83r) / Ps. Quaere [fremuerunt]* / A. Tu es gloria mea tu es susceptor (83v) / Ps. Domine quid* / W. Amavit eum Dominus (84r) / R. Euge serve bone et fidelis (84v) / V. Domine quinque talenta / R. Ecce sacerdos magnus (85v) / V. Benedictionem omnium gentium / R. Juravit Dominus et non paenitebit (86v) / V. Dixit Dominus Domino meo / V. Gloria patri / In secundo nocturno / A. Invocantem exaudivit Dominus (88r) / Ps. Cum invocarem* / A. Laetentur omnes qui sperant

(88v) / Ps. Verba mea* / A. Domine Dominus noster quam (89v) / Ps. Domine Dominus* / W. Elegit eum Dominus sacerdotem (89v) / R. Inveni David servum meum oleo (90r) / V. Nihil proficiet inimicus / R. Posui adjutorium super (91r) / V. Inveni David servum meum / R. Iste est qui ante Deum magnas (92r) / V. Iste est qui contempsit vitam / V. Gloria patri / In III nocturno (94r) / A. Domine iste sanctus habitabit (94r) / Ps. Domine quis* / A. Vitam petiit a te et tribuisti (94v) / Ps. Domine in virtute* / A. Hic accipiet benedictionem (95r) / Ps. Domini est terra* / W. Tu es sacerdos (95v) / R. Amavit eum Dominus et ornavit (96r) / V. Induit eum Dominus loriam / Pro doctoribus [require fol.] vii R. In medio ecclesiae, ut in fini libri (96v) / R. Sint lumbi vestri praecincti (97r) / V. Vigilate ergo quia nescitis / V. Gloria patri / R. Elegit te Dominus sacerdotem (98v) / V. Immola Deo sacrificium / V. Gloria Patri / Hoc responsorium supra dictum dicitur in cathedra sancti Petri (99v) / Ad laudes et per horas dicitur (99v) / A. Ecce sacerdos magnus qui in diebus (99v) / Ps. Dominus regnavit* / A. Non est inventus similis illi (100r) / Ps. Jubilate* / A. Ideo jure jurando fecit illum (100v) / Ps. Deus Deus* / A. Sacerdotes Dei benedicite (100v) / Cant. Benedicite* / A. Serve bone et fidelis intra (101r) / Ps. Laudate [Dominum de caris]* / H. Jesu redemptor* (101r) / W. Justum deduxit (101r) / A. Ben. Euge serve bone et fidelis (101v) / In secundis vespers (101v) / A. Ecce sacerdos* (101v) / Ps. Dixit Dominus* / Ps. Memento* / H. Iste confesor* (102r) / W. Justum deduxit (102r) / A. Mag. Amavit eum dominus et ornavit (102r) / In summis pontificibus tantum (102v) / A. Mag. Dum esset summus pontifex (102v)

Común (natalicio) de un confesor no pontífice (fols. 103-122)

Ad vespers (103r) A. Domine quinque* (103r) / Ps. Dixit Dominus* / W. Amavit* (103r) / A. Mag. Similabo eum viro sapienti (103r) / Si fuerit doctor dicitur in utrisque vespers haec antiphon (103v) / A. Mag. O doctor optime ecclesiae (103v) / Ad matutinum (104r) / Inv. Regem confessorum Dominum (104r) / Ps. Venite* / In sollemnibus et simplicibus ad matutinum (104r) / Inv. Regem confessorum Dominum (104r) / Ps. Venite* / H. Iste confesor* (104v) / In primo nocturno / A. Beatus vir qui in lege Domini (104v) / Ps. Beatus vir* / A. Beatus iste sanctus qui confisus (105r) / Ps. Quare fremerunt* / A. Tu es gloria mea tu es susceptor (105v) / Ps. Domine quid* / W. Amavit (106r) / R. Euge Euge serve bone et fidelis (106r) / V. Domine quinque talenta / R. Justus germinavit sicut lilium (107v) / V. Plantatus in domo Domini / R. Iste cognovit justitiam et vidit (108r) / V. Iste est qui contempsit vitam / V. Gloria patri / In secundo nocturno (109v) / A. In-

vocante exaudivit Dominus (109v) / Ps. Cum invocarem* / A. Laetentur omnes qui sperant (110r) / Ps. Verba mea* / A. Domine Dominus noster quam admirabile (110v) // Ps. Domine Dominus* [111v] / W. Os justi [111v] / R. Honestum fecit illum Dominus [111v] / V. Justum deduxit Dominus per vias / R. Amavit eum Dominus et omavit [113v] / V. Induit eum dominus lorica[m] / R. Iste homo perfecit omnia [114v] / V. Iste est qui contempsit vitam (114v) / V. Gloria patri / In tertio nocturno (115r) / A. Domine iste sanctus habitabit (115r) / Ps. Domine quis* / A. Vitam petiit a te et tribuisti (115v) / Ps. Domine in virtute* / A. Hic accipiet benedictionem (116v) / Ps. Domini est terra [117r] / W. Lex Dei ejus in corde [117r] / R. Iste est qui ante Deum magnas [117r] / V. Ecce homo sine querela / R. Sint lumbi vestri praecincti [119v] / V. Vigilate ergo quia nescitis (119v) / V. Gloria patri / Ad laudes et per horas diei (120r) / A. Domine quinque talenta (120r) / Ps. Dominus regnavit* / A. Euge serve bone in modico fidelis (120v) / Ps. Jubilate* / A. Fidelis servus et prudens (121r) / Ps. Deus Deus* / A. Beatus ille servus cum venerit (121r) / Cant. Benedicite* / A. Serve bone et fidelis intra (121v) / Ps. Laudate [Dominum de caelis]* / H. Jesu corona celsior* (122r) / W. Justum deduxit Dominus (122r) / A. Ben. Euge serve bone et fidelis (122r) / A. Hic vir despiciens mundum (frag.) /// [lacuna 123]

Común de varias vírgenes (fols. 124-139)

[A. Mag. Media nocte] (frag.) (124r) / Ad matutinum / Inv. Regem virginum Dominum (124r) / Ps. Venite* / H. Virgines proles* (124r) / In primo nocturno / A. O quam pulchra est casta (124r) / Ps. Domine Dominus* / A. Ante torum hujus virginis (124v) / Ps. Caeli enarrant* / A. Revertere revertere Sunamitis (125r) / Ps. Domini est terra* / W. Specie tua et pulchritudine (125r) / R. Veni sponsa Christi accipe (125r) / V. Veni electa mea et ponam in te / R. Diffusa est gratia in labiis (126v) / V. Specie tua et pulchritudine / R. Specie tua et pulchritudine (127v) / V. Diffusa est gratia in labiis / V. Gloria Patri / In secundo nocturno (128v) / A. Specie tua et pulchritudine (128v) / Ps. Eructavit* / A. Adjuvabit eam Deus vultu suo (129r) / Ps. Deus noster* / A. Aquae multae non potuerunt (129r) / Ps. Magnus Dominus* / W. Adjuvabit eam Deus (129v) / R. Propter veritatem et mansuetudinem (129v) / V. Specie tua et pulchritudine / R. Dilexisti justitiam et odisti (130v) / V. Propter veritatem et mansuetudinem / R. Offerentur regi virgines (131r) / V. Specie tua et pulchritudine / V. Gloria Patri / In tertio nocturno (132v) / A. Nigra sum sed formosa filia (132v) / Ps. Cantate I* / A. Trahe me post te in odorem (133r) / Ps. Dominus regnavit ex* /

A. Veni sponsa Christi accipe (133v) / Ps. Cantate II* / W. Elegit eam Deus et praelegit (133v) / R. Haec est virgo sapiens quam Dominus (133v) / V. Media nocte clamor factus / R. Media nocte clamor factus est (135r) / V. Prudentes virgines aptate / V. Gloria patri / R. Veni electa mea et ponam (136r) / V. Specie tua et pulchritudine tua / Ad laudes et per horas dicitur (137r) / A. Haec est quae nescivit torum in delicto (138r) / Ps. Deus Deus* / A. Veni electa mea et ponam (138r) / Cant. Benedicite* / A. Ista est speciosa inter filias (138v) / Ps. Laudate* / H. Jesu corona virginum* (138v) / W. Diffusa est* (138v) / A. Ben. Simile est regnum caelorum homini (139r) / In secundis vesperis (139v) / A. Haec est virgo* / H. Jesu corona virginum* / W. Diffusa est* / Ad tertio nocturno / A. Veni sponsa Christi* (139v)

Común de una virgen santa pero no mártir (fol. 139v)

In festo alienius sancte virginis non martyris omnia dicitur ut supra notata sunt in natali virinum, excepto quae non dicitur primum responsorium sed a secundo incipitur, et ad nocturnum dicitur H. Hujus obtentu* (139v)

Común de una santa ni virgen ni mártir (fols. 139-154)

Ad vesperis (139v) / H. Hujus obtentu* (139v) / Et dicitur in utrisque vesperis matutinis et laudibus / W. Specie tua* (139v) / A. Mag. Veni sponsa Christi accipe coronam quam tibi (140r) Ad matutinum (140r) / Inv. Laudemus Deum nostrum (140r) / Ps. Venite* / W. Hujus obtentu (140v) / In primo nocturno / A. O quam pulchra est casta generatio (140v) / Ps. Domine Dominus* / A. Laeva ejus sub capite meo (140v) / Ps. Caeli enarrant* [141r] / A. Revertere revertere Sunamitis [141r] / Ps. Domine est terra* / W. Specie tua [141v] / R. Veni electa mea et ponam in thronum [141v] / V. Specie tua et pulchritudine / [R.] Diffusa est gratia in labiis [142r] / V. Specie tua et pulchritudine (142r) / R. Specie tua et pulchritudine (142v) / V. Diffusa est gratia in labiis / V. Gloria Patri / In secundo nocturno (144r) / A. Specie tua et pulchritudine (144r) / Ps. Eructavit* / A. Adjuvabit eam Deus vultum suo (144v) / Ps. Deus noster* / A. Aquae multae non potuerunt [145r] / Ps. Magnus [Dominus]* / W. Adjuvabit eam Deus [145r] / R. Propter veritatem et mansuetudinem [145r] / V. Specie tua et pulchritudine / R. Dillexisti justitiam et odisti (145r) / V. Propter veritatem et mansuetudinem / R. Media nocte clamor factus est (146r) / V. Prudentes

virgines aptate vestras / R. Veni electa mea et ponam (146v)⁹ / V. Specie tua et pulchritudine / <V. Gloria Patri> (147r) / In tertio nocturno (147v) / A. Nigra sum sed formosa filiae (147v) / Ps. Cantate I* / A. Trahe me post te in odorem (148r) / Ps. Dominus regnavit ex* / A. Veni sponsa Christi accipe (148v) / <Ps. Cantate II*> / <W. Elegit eam Deus> (148v) / R. Os suum aperuit sapeintiae [149r] / V. Gustavit et vidit quia bona est [150r] / [R. Specie tua] (frag.) (150r) / R. Regnum mundi et omnem ornatum (150r) / V. Eructavit cor meum / V. Gloria Patri / Ad laudes et per horas (151r) / A. Dum esset rex in accubitu suo (151v) / Ps. Dominus regnavit ex* / A. In odorem unguerntorum tuorum (151v) / Ps. Jubilate* / A. Jam hiems imber abiit (152r) / Ps. Deus Deus* / A. Veni electa mea et ponam (152v) / Cant. Benedicite* / A. Ista est speciosa inter filias (153r) / Ps. Laudate* (153r) / H. Hujus obtentu* (153r) / W. Diffusa est gratia* (153r) / A. Ben. Simile est regnum caelorum homini (153r) / Ad vespas (153v) / A. Dum esset rex* (153v) / H. Hujus obtentu* (153v) / W. Diffusa* (153v) / A. Mag. Veni sponsa Christi accipe coronam (154r)

Común para conmemoraciones (fols. 154v-155v)

A. Ben. Gloriosi principes terrae quomodo (154v) / A. Mag. Nolite timere eos qui occidunt (155r) / W. Exsultet justi (155r) / A. Ben. Beati qui persecutionem patiuntur (155r) / Ps. Benedictus* / Versus ut supra / In utriusque verperis (155v) / A. Mag. Cumque mihi Domine (frag.)¹⁰ (155v)

⁹ Folio insertado, entre los fols. 146 y 147 originales, que difiere de las otras dos manos. Su contenido es el responsorio *Fallax gratia et vana*, con su versículo *Date ei de fructu manuum*; ambos completos.

¹⁰ Tachado, lo que sugiere que era considerado el final del cantoral.

RIPOLL & COMPOSTELA.
ARNALDO DE MONTE Y EL *CODEX CALIXTINUS*

Juan Carlos Asensio
ESMuC / Schola Antiqua

Aunque la fuente más completa del *Liber Sancti Jacobi* o *Codex Calixtinus* se encuentra en la catedral de Santiago de Compostela,¹ existe una serie de copias manuscritas cuyo contenido es más o menos el mismo que el del famoso ejemplar compostelano.² De todas ellas, fijaremos nuestra atención en la única que junto al *Jacobus* contiene una parte musical, aunque no comparable en la amplitud de su contenido a la fuente de Compostela. Me refiero al ejemplar que muy a menudo ha llamado la atención de Maricarmen Gómez Muntané en su amplia bibliografía sobre la polifonía del siglo XII (Gómez Muntané, 2001^a) y en concreto sobre la llamada Escuela Musical de Ripoll (Gómez Muntané, 2001b, pp. 30-36 y 2009, pp. 199-208): un códice originario del monasterio de aquel cenobio que contiene completos los libros centrales (II-III-IV) y algunos fragmentos de los libros I y V, conservado hoy en el Archivo de la Corona de Aragón [ACA] con la signatura ms. 99.³ Una carta que cierra el manuscrito aclara que fue una copia del monje Arnaldo de Monte, «que sufrió de su mano, o por otras, muchas correcciones y la dedicó al monasterio de Ripoll» (Díaz y Díaz, 1988, p. 134). En una nota al pie, este autor se lamenta de la falta de un estudio codicológico del manuscrito —la

¹ Llamaremos al ejemplar de Compostela el *Jacobus*, para distinguirlo del resto de las copias del *Liber Sancti Jacobi*. El *Jacobus* es la copia más completa de *Liber* y la que contiene toda la música para las celebraciones jacobeanas.

² Destaquemos el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2631 (s. XIV) preparado para recibir notación pero que nunca llegó a albergarla. El Add. 12213 de la British Library, del siglo XIV. El ms de la Biblioteca Vaticana S. Pietro C. 128 (s. XIV), el de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 4305 en papel copiado en el siglo XVI por fray Juan de Azcona, el de la Biblioteca Provincial de Tarragona, ms. 95, procedente de Santes Creus (s. XIV) y los fragmentos del libro II^o hoy en el archivo de la catedral de Tortosa. (Díaz y Díaz, 1988, p. 134 y ss). Sobre la confección del ejemplar del Calixtino compostelano la bibliografía actual sobre la elaboración del mismo (Ruiz, 2011, pp. 38-70)

³ A partir de ahora E-Bac Ripoll 99. Se dispone de una copia digital a través de PARES en <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994849>>

lamentación continúa— que aclararía detalles sobre si la copia se realizó realmente en Compostela, sobre el porqué la carta dedicataria de Arnaldo a su abad, donde se habla de la falta de medios y de tiempo para realizar la copia (López-Calo, 1994, p. 83), aparece al final y no al principio, sobre quién realizó la copia de esa carta, claramente de mano distinta a la de Arnaldo y sobre «¿cómo se compagina el hecho, enunciado por Arnaldo, del poco tiempo del que dispuso para sacar la copia con la conversión que operó en las transcripciones musicales, para la que utilizó un sistema distinto al seguido por el Códice de Compostela? (cf. López Calo, *Música*, 37-38)?» (Díaz y Díaz, 1988, p. 135, n. 90).⁴ El propio Díaz y Díaz habla a continuación de un antes y un después del estudio pormenorizado del manuscrito de Ripoll, sobre todo de sus piezas musicales, tras el cual algunos concluyeron que «esta copia y su modelo han venido siendo interpretadas de dos maneras distintas: o como consecuencia de ser otro Calixtino el que se copió, o como resultado de alteración ulterior del modelo compostelano al ser este modificado por los copistas posteriores al primero, único que habría conocido y transcrito el monje ripollés» (Díaz y Díaz, 1988, p. 135).

La copia realizada por Arnaldo está fechada en 1173. Esta data suponía aparentemente la existencia del *Jacobus*, en caso de que la copia se realizara desde el ejemplar existente hoy en Compostela. Desde su descubrimiento la polémica estaba servida. Uno de los primeros musicólogos en reparar en algunos detalles fue Higinio Anglès, quien en la introducción a la edición del Códice de las Huelgas, apuntaba: «Aquest còdex [ACA, ms. 99] fou copiat de l'original de Compostela pel monjo de Ripoll, Arnaldus de Monte, en viatge de romeria a Sant Jaume de Galícia l'any 1173. Doncs bé, aquest còdex de Ripoll dóna una notació més primitiva que la notació que avui podem veure al de Compostela, bo i tractant-se d'uns mateixos cants» (Anglès, 1931, I, p. 60). Esta supuesta notación más primitiva que la del *Jacobus* era, como veremos, de tipo aquitano, es decir de puntos superpuestos, que el propio Anglès calificaba sorprendentemente como *més moderna que la de l'exemplar de Galícia*, añadiendo que «potser algunes de les rúbriques i atribucions d'algunes peces semblen suficient per poder afirmar que l'exemplar actual no és sinó una copia del primitiu» (Anglès, 1931, I, pp. 60-61). Sin duda se trataba de una errata no corregida, pues solo unas líneas antes había afirmado lo

⁴ El asunto de las piezas musicales que, aparentemente copiadas directamente por Arnaldo de Monte del *Jacobus*, aparecen en la copia de Ripoll ha sido tratado varias veces por José López-Calo como se puede ver en la bibliografía. López-Calo falleció mientras se redactaba este texto. Desde aquí un recuerdo agradecido hacia su persona por su infatigable labor.

contrario, como hemos leído ya, considerando de manera lógica que la copia de Ripoll utilizaba una notación más primitiva. Efectivamente el recorrido de esta notación fue largo en la historia y, aunque creado antes del pautaado, sobrevivió a la aparición de este durante siglos (*Paléographie Musicale*, vol. 13). La hipótesis que Anglès se planteaba en la relación Ripoll-*Jacobus* era que la copia de Arnaldo se hizo a partir de un ejemplar distinto al custodiado en el archivo compostelano. Suponía pues la existencia de uno o varios manuscritos, quizás simples *libelli*, en los que se encontraba la música que también se escribió en el *Jacobus*. Anglès se apoyaba además en que la copia de Ripoll no incluía la polifonía copiada en forma de apéndice al final del libro V del *Jacobus*. Sí parece extraño que en Ripoll —un lugar en el que uno de sus abades, el famoso monje Oliva (1008-1046) y otro monje con su mismo nombre, habían recopilado el siglo anterior una serie de tratados de música entre los que se encontraban copias de *Musica* y de *Scolica Enchiridis*,⁵ lo que podría presuponer a priori una práctica desarrollada de la polifonía en el monasterio—, pasara por alto las piezas polifónicas del apéndice final de Compostela, que en su momento pertenecieron a la vanguardia musical.⁶ Si Arnaldo no copió la sección polifónica quizás es porque el ejemplar que le sirvió de modelo no la contenía. En los años 50 del pasado siglo, otros eruditos que estudiaron detenidamente la copia rivipullense consideraron que la copia se había realizado mediante este sistema porque ocupaba menos espacio (Hämel, 1950, p. 28).

Años más tarde, el ya mencionado López-Calo, tras poder disponer físicamente durante unas horas del ejemplar de Ripoll con motivo de una exposición de arte románico celebrada en Santiago donde se exponían las dos piezas —Ripoll y *Jacobus*—, volvía a abrir la polémica sobre el modelo recalando que «él, [Arnaldo] las copia con el sistema más antiguo e imperfecto de notación *in campo aperto* que no expresa los intervalos con precisión. Justamente, pues, se saca esta consecuencia: sería contra el sentido común pensar que Arnaldo hubiera copiado la música *in campo aperto* si el original del que él copiaba tenía pautaado» (López-Calo, 1963, p. 186 [562]). El propio López-Calo admitía que, si esto era así, el *Jacobus* sería una copia posterior al manuscrito de Ripoll, como ya había augurado su maestro. Pero la conclusión del escrito del musicólogo y jesuita gallego era muy otra al poder comprobar *in situ* que «el Códice de Ripoll no tenía su música

⁵ ACA Ripoll 42. Se dispone de una copia digital a través de PARES en <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994847>>

⁶ Sobre la Escuela de Ripoll cf. Gómez Munané, 2001b, p. 30 y ss.

escrita *in campo aperto*, sino en clarísimo pautado *in secco*; de modo que con la notación aquitana que él usó resultaba, desde el punto de vista de la diastematía, tan preciso como el Calixtino, y quizá incluso más claro» (López-Calo, 1963, pp. 186 y 189 [562 y 565]).

Es verdad que Anglès, en su primera descripción del E-Bac Ripoll 99, no hacía mención expresa a la variable *in campo aperto*; simplemente hablaba de una notación primitiva. Años más tarde, sin embargo, en una exposición más documentada del E-Bac Ripoll 99 volvía a afirmar en términos semejantes que «la notació de Compostela és més moderna que la notació musical copiada a Compostela pel citat [Arnaldo] de Monte» (Anglès, 1935, p. 156). Y añadía un detalle interesante que servirá de argumento para mi escrito posterior: «les composicions gregorianes que ell va copiar allí presenten una infinitat de variants que no és possible que de Monte les inventés de repent, i que, per tant, foren en el ms. original que trobà en aquella Catedral» (Anglès, 1935, p. 156). En el párrafo siguiente, tras dar un par de referencias bibliográficas, entre ellas la primera que se hizo eco de las diferencias entre la copia de Ripoll y la de Compostela (Wagner, 1931, pp. 8-9),⁷ anticipaba el detalle que después sorprenderá tanto a López-Calo: «La música, posada amb notació aquitana damunt de línia seca feta per mitjà d'un punxó, amb pautats així de quatre i cinc línies, sense que mai, segons sembla, hagin estat colorades» (Anglès, 1935, p. 156).⁸ A tenor de estas informaciones, no parece que las conclusiones de López-Calo y las que había propuesto su maestro concordaran. Anglès propone la copia de Ripoll de un ejemplar anterior y López-Calo, considerando el sistema perfecto de notación, cree posible la copia desde el propio *Jacobus*.⁹

En adelante me propongo demostrar con argumentos paleográficos —referidos a la notación, no al texto— que la copia del Arnaldo de Monte no pudo hacerse desde el *Jacobus*. No solo por esa «infinidad de variantes» que encontró el musicólogo catalán, sino por la diversa agrupación de los neumas o elemen-

⁷ alguna de ellas referida a la transcripción de las piezas musicales del Calixtino que ya incorporaban en notas las variantes de Ripoll, junto a los comentarios que reflejan sus variantes (Wagner, 1931, pp. 8-9). No así Germán Prado en su transcripción, quien sí tiene en cuenta la versión de Wagner, pero no directamente la de Ripoll.

⁸ En la p. 159, Anglès reproducía una copia del fol. 32 del E-Bac Ripoll 99.

⁹ El propio López-Calo retomaría estos argumentos en la monografía dedicada al Calixtino dentro de la colección dedicada a la Música en la Catedral de Santiago (López-Calo, 1994, pp. 83-89), y años más tarde, volvería sobre la cuestión en un *Simposium* sobre el Calixtino celebrado en León (López-Calo, 2011, pp. 76-78). Otros autores comparten en cambio la opinión de Anglès (Whitehill, 1944).

tos neumáticos, que no tendrían sentido en una copia fiel, ya que en esta época todavía mostraban detalles rítmicos concretos. Por razones de espacio no lo haré con todas las piezas, pues con un muestreo queda suficientemente demostrado que Arnaldo de Monte dispuso de un ejemplar distinto al compostelano para realizar su copia. Señalaré las variantes melódicas más significativas, pero no entraré en detalles sobre otros aspectos del E-Bac Ripoll 99, sino que me ceñiré únicamente a los folios en los que se transcribió la notación musical —y en concreto solo a las piezas notadas— que corresponde a los folios 31v-33v que recoge la misa solemne de Santiago rubricada en ambas fuentes de la misma manera: *VIII^o Kalendas Augusti missa sancti Jacobi a domino papa Calixto edita* (Ver Figs. 1 y 2). He escogido las tres primeras, el introito *Ihesus vocabit* de modo VIII^o, el gradual *Misit Herodes* de modo V^o y el *Alleluia Sanctissimie Jacobe* de modo VII^o donde, son tantas las diferencias en las agrupaciones y a veces tan distintos los neumas, que queda patente la copia a partir de otro ejemplar.¹⁰ El propio carácter de la notación de ambas fuentes hace que una de ellas —la de Ripoll— utilice los llamados puntos superpuestos, mientras que el *Jacobus* prefiere las formas ligadas derivadas de las primitivas notaciones francesas, en concreto a las formas semejantes a los manuscritos de la región de Nevers (Huglo, 1995, p. 196). La indicación de las variantes melódicas se señalará mediante negritas en la sílaba afectada, y a continuación se situarán las grafías que son distintas y los sonidos variantes. Dejaré de lado las especificidades del tipo *virga* aislada en Compostela, *punctum* en Ripoll, ya que se considera que detalles como este se deben a las características intrínsecas de esas familias notacionales. El ofertorio *Ascendens Ihesus* (E-Bac Ripoll 99, fol. 32v) contrafactum de *Stetit angelus* para la fiesta de San Miguel, presenta un melisma muy conocido que merece un estudio aparte, pues resulta una prueba casi definitiva de que una fuente no depende de la otra. Por ello realizaremos una transcripción aparte de la palabra *Boanerges*, que soporta esa gran vocalización.

¹⁰ Estas mismas piezas y la comunión *Ait Ihesus* se presentan en transcripción diplomática en López-Calo, 1963, pp. 182-185 [560-563], sin advertir las diferentes agrupaciones y variantes melódicas.

I. VARIANTES MELÓDICAS SIGNIFICATIVAS ENTRE RIPOLL Y JACOBUS

Introito *Ihesus vocabit* (Figs. 1 y 2)

Ia-cobum. Ripoll, scandicus *sol-la-do*; Compostela, pes *la-do*

Im-posuit. Ripoll, punctum licuescente *do*; Compostela, punctum *do*

Bo-a-nerges. Ripoll, pes subtripunctis resupinus *re-mi-do-si-la-do*; Compostela, el mismo neuma pero terminado en quilisma *la-si-do*

fi-lii. Ripoll, scandicus flexus *do-re-mi-re*; Compostela, punctum *do*

fi-li-i. Ripoll, punctum *do*, Compostela, pes+torculus *do-re mi-fa-re*.

La fórmula salmódica en Ripoll se centra en el primer hemistiquio mientras que en Compostela indica entonación y *differentia*.

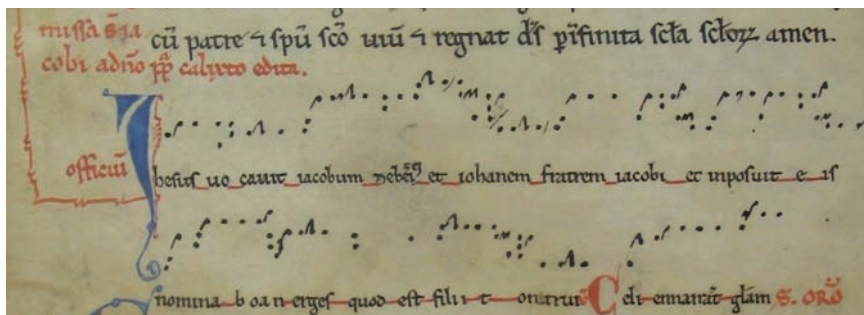


Fig. 1. E-Bac 99, fol. 31v © ACA

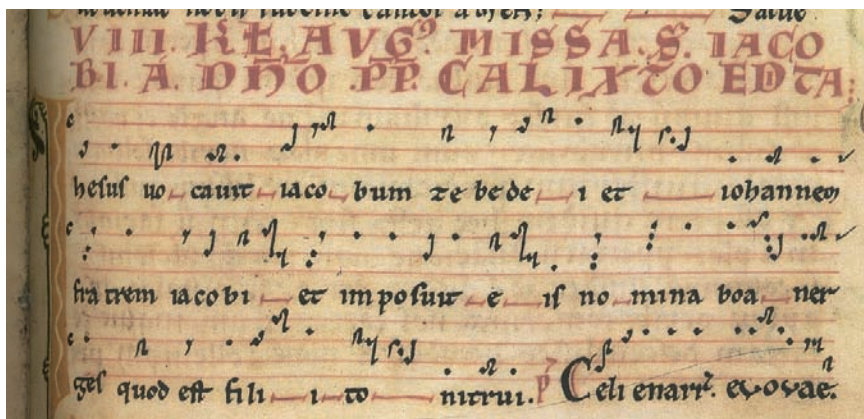


Fig. 2. E-SC Calix, fol. 118 © Archivo de la Catedral de Santiago

Gradual *Misit Herodes* (Figs. 3 y 4)

ec-cle-sia. Ripoll, punctum *do*. Compostela, gran melisma, *do-do-do-la-si-do-si-la-sol...*

eccle-si-a. Ripoll, gran melisma, *do-do-la-si-do-si-la-sol...* Compostela, torculus *fa-sol-fa*

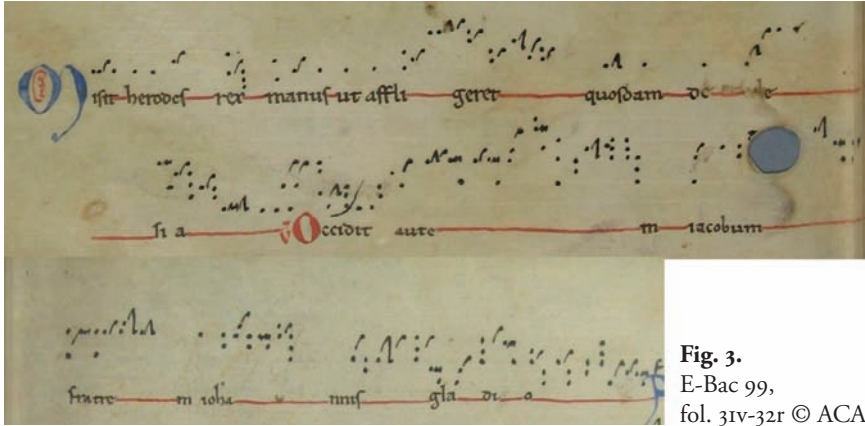


Fig. 3.
E-Bac 99,
fol. 31v-32r © ACA

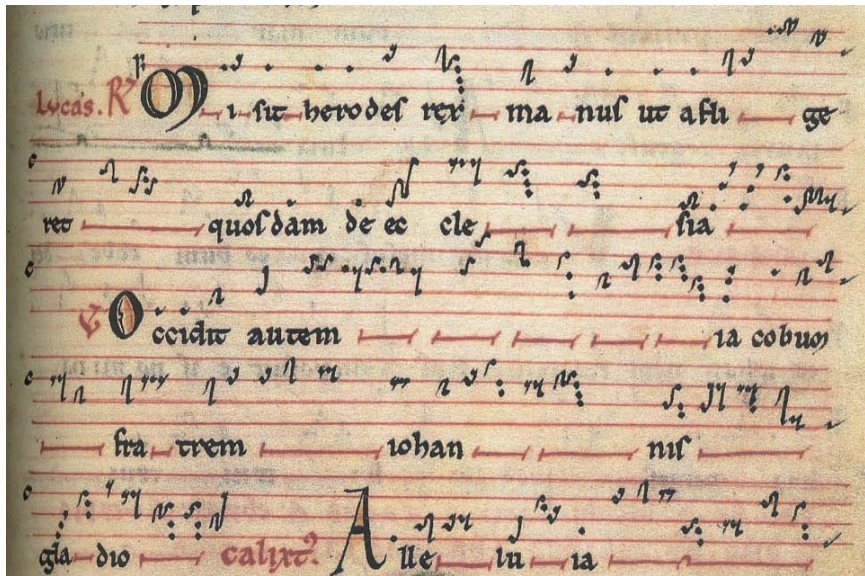


Fig. 4. E-SC Calix, fol. 119 © Archivo de la Catedral de Santiago

ecclesi-**a**. Ripoll, ubicación dudosa del texto y cadencia final *fa-la-sol-la-sol-fa*.
 Compostela, *fa-la-sol-la-sol-sol-fa*
 au-**tem**. Ripoll, torculus resupinus *do-re-do-re*; Compostela, pes+pes *do-re do-re*
 Ripoll, torculus resupinus *do-re-do-re*; Compostela, pes *do-re*
 Ripoll, scandicus + clivis + clivis quassa¹¹ *do-re-fa sol-fa fa-re*
 Compostela pes + pes + clivis *do-re fa-sol fa-re*
 Iaco-**bum**. Ripoll (al final del melisma) clivis quassa *do-la*
 Compostela, clivis quassa+clivis *do-la si-la*
fra-trem. Ripoll, porrectus + punctum *do-la-do-do*
 Compostela, clivis + tristropha, *do-la do-do-do*
fra-trem. Ripoll, scandicus flexus+torculus *do-re-mi-do do-re-do*
 Compostela, pes + clivis + pressus maior *do-re mi-do re-re-do*
Io-hannis. Ripoll, punctum *do*; Compostela, bivirga: *do-do*
Io-han-nis. Ripoll, (en el centro del melisma) torculus resupinus *la-do-la-do*
 Compostela, pes + clivis quassa+punctum *la-do do-la do*
 gladi-**o**. Ripoll completa el melisma; Compostela deja la fórmula cadencial a la mitad.¹²

Alleluia. *Sanctissime Jacobe* (Figs. 5 y 6)

Indicación de clave de *fa* en Ripoll. Compostela clave de *do* en 3ª
Al-leluia. Ripoll, punctum licuescente, *fa*; Compostela, punctum *fa*.
Al-le-luia. Ripoll, pes + pes + pressus maior, *sol-la fa-sol la-la-sol*;
 Compostela torculus + pes + clivis quassa *sol-la-fa sol-la la-sol*
Alle-lu-ia. Ripoll, scandicus subbipunctis resupinus: *fa-la-do-si-la-do*;
 Compostela, scandicus subbipunctis resupinus: *fa-la-do-si-la-si*
Allelu-ia. Ripoll, scandicus flexus *do-re-mi-do*; Compostela pes+clivis *do-re mi-do*
 Ripoll, clivis *la-sol*; Compostela, pressus maior *la-la-sol*
 Ripoll, scandicus quilismático subpunctis *sol-la-si-do si-la-sol*;
 Compostela, pes + pes subpunctis *sol-la si-do-si-la-sol*
a-po-stole. Ripoll, scandicus flexus + pes subpunctis + clivis *fa-sol-la-sol la-do-si-la*
si-sol;
 Compostela, pes + porrectus + climacus + clivis *fa-sol la-sol-la do-si-la si-sol*
la-co-be. Ripoll, scandicus quilismático flexus *re-mi-fa-mi*;

¹¹ *Clivis quassa*: clivis cuyo primer elemento es un *oriscus*, neuma típico de algunas notaciones francesas semejantes al tipo «lotaringio» recientemente así clasificado por Susan Rankin (cf. Bibliografía).

¹² Este es un detalle que demuestra que la copia de Ripoll no se pudo hacer directamente del *Jacobus* actual. Incluso aunque Arnaldo conociera la melodía, seguro que habría dejado el melisma tal y como habría sido escrito en la fuente de referencia.

Compostela, punctum + torculus *re mi-fa-mi* (articulación inicial)
 sedu-**le**. Ripoll (en medio del melisma), climacus resupinus *mi-re-do-re*;
 Compostela, climacus + bipunctum *mi-re-do re-re*
 sa-**lu**-te. Ripoll, torculus *sol-la-sol*; Compostela, pes + clivis quassa *sol-la-la-sol*
 de-**pre**-care. Ripoll, torculus resupinus+pressus maior *sol-la-fa-sol la-la-sol*;
 Compostela, torculus + pes + clivis quassa *sol-la-fa sol-la la-sol*

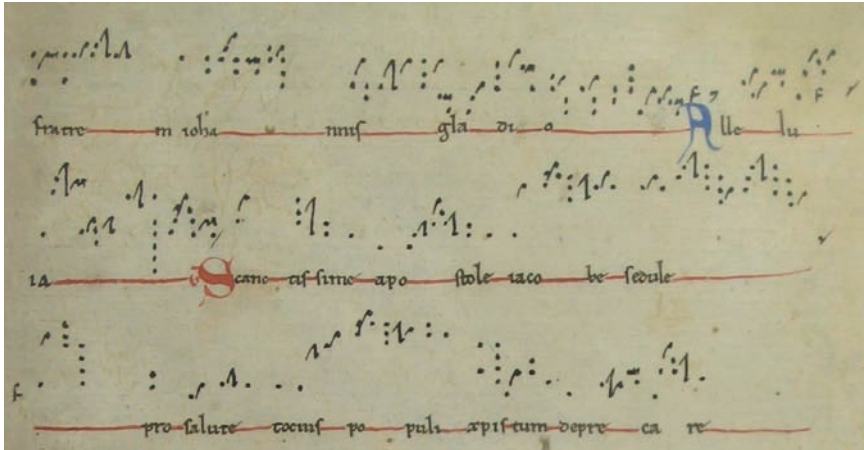


Fig. 5. E-Bac 99, fol. 32r © ACA

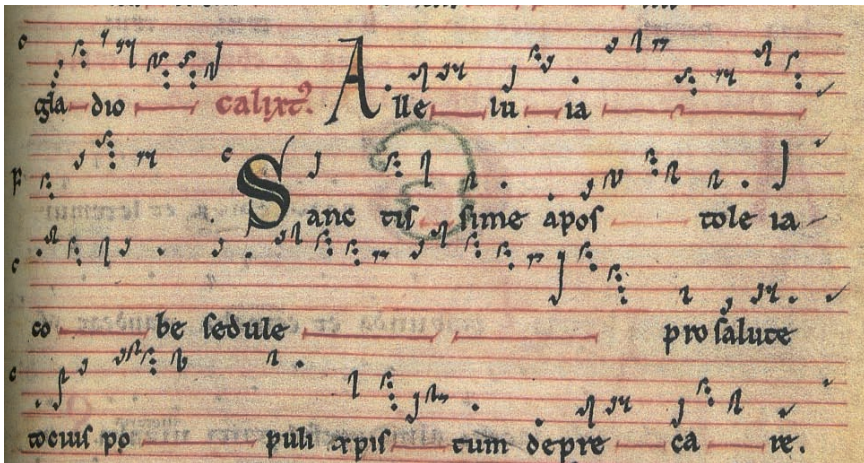


Fig. 6. E-SC Calix, fol. 119 © Archivo de la Catedral de Santiago

2. UN CASO PARTICULAR: EL MELISMA *BOANERGES*

A continuación comparamos el melisma sobre *Boanerges* en el ofertorio *Ascendens Ihesus*. (Figs. 7 y 8). Las diferencias, no solo en las agrupaciones de los elementos neumáticos sino en la propia melodía, hacen imposible la dependencia de Ripoll del *Jacobus*.

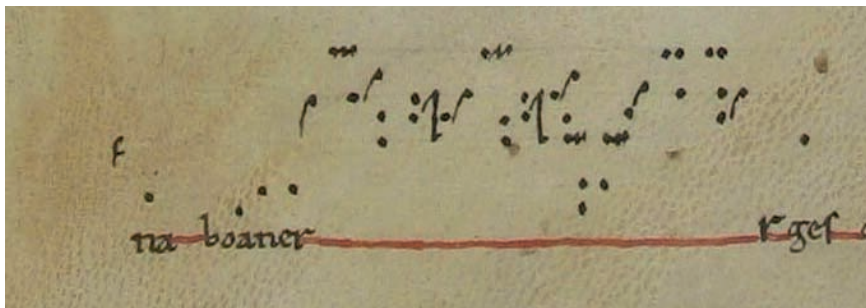


Fig. 7. E-Bac 99, fol. 32v © ACA

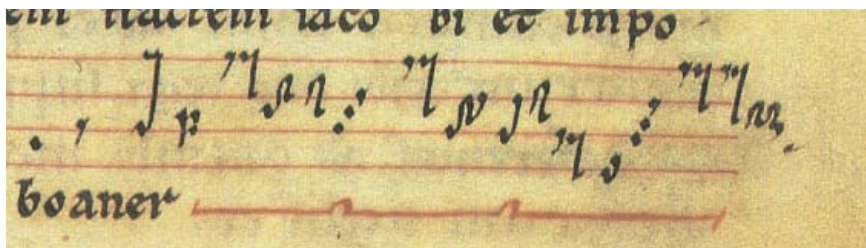


Fig. 8. E-SC Calix, fol. 121 © Archivo de la Catedral de Santiago

La comparación de este melisma en las dos fuentes (Figs. 9 y 10) muestra no solo la diferente melodía, sino también una agrupación neumática en la que se aprecia claramente la no dependencia de una con respecto a la otra. La fuente compostelana sigue casi al pie de la letra la versión más difundida en los manuscritos medievales —incluidas las grafías *in campo aperto*—, mientras que la de Ripoll presenta una suerte de agrupaciones propias que desvirtúan, a causa de su melodía, el ritmo original del melisma. Las agrupaciones de los neumas son importantísimas a la hora de ejecutar esta música con unos criterios rítmicos coherentes. La notación de puntos —Ripoll— es mucho más débil en su

planteamiento, aunque sigue teniendo su propia gramática y personalidad. Es interesante señalar cómo un neuma como el *scandicus flexus* presenta en Ripoll un solo elemento neumático mientras que en Compostela suele ser la suma de *pes* más *clivis*, como podemos ver más de una vez en las piezas analizadas, lo que muestra unas formas propias de esta grafía francesa.¹³ Igualmente, aparecen desplazamientos de neumas de una sílaba a otra, si bien es verdad que de lugares textualmente especiales (*fili* del introito *Ihesus vocabit*). La copia de Arnaldo de Monte conserva aún detalles de interpretación que han desaparecido de la copia compostelana, como licuescencias y neumas que comportan *quilisma*, que ciertamente se encontrarían en el modelo que siguió el copista de Ripoll. La pérdida de este neuma de conducción muestra un importante debilitamiento notacional. Ripoll copia además parte del primer hemistiquio del salmo del introito mientras que Compostela escribe la entonación y el *Seculorum*. Una diferencia que refuerza la ausencia de dependencia de una fuente con respecto a la otra y que viene a sumarse al resto de datos extraídos de la comparación melódica y paleográfica. A la vista de ellos, es posible concluir que la copia de Arnaldo se hizo de un ejemplar distinto del *Jacobus*.

Fig. 9
E-Bac 99
f. 32v

Bo- a- ner - - - - ges

Fig. 10
E-SC Calix
f. 121

Bo- a- ner - - - - ges

BIBLIOGRAFÍA

- Anglès, H., 1931: *El Codex Musical de las Huelgas*, 3 vols., Barcelona
 —, 1935: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona.
- Asensio, J. C., 2008: «Die Interpretation des Spätgregorianik im Licht der Semiologie», *Beiträge zur Gregorianik. Forschung und Praxis*, pp. 51-70. Traducción italiana 2015: L'interpretazione del Canto Gregoriano tardivo alla luce della Semiologia», *Vox Antiqua*, II, pp. 13-43.

¹³ Sobre las agrupaciones neumáticas en la notación del *Jacobus*, cf. Asensio, 2008 y 2015.

- Díaz y Díaz, M. C., 1988: *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela.
- Gómez Muntané, M., 2001a: «Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: del Códice Calixtino al Códice de Las Huelgas», en J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), *El Códice Calixtino y la música de su tiempo. Actas del Simposio, 1999*, pp. 163-180.
- , 2001b: *La música medieval en España*, Kassel.
- , 2009: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, México.
- Hämel, A., 1959: *Überlieferung und Bedeutung des Liber Sancti Jacobi und des Pseudo Turpin*, Munich.
- Huglo, M., 1995: «The Origin of the Monodic Chants in the *Codex Calixtinus*», *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, Cambridge, Mass., pp. 195-205.
- López-Calo, J., 1963: «La notación musical del Códice Calixtino y la del de Ripoll y el problema de su interdependencia», *Compostellanum*, 8, pp. 181-189 (557-565).
- , 1982: *La música medieval en Galicia*, La Coruña.
- , 1994: *La Música en la Catedral de Santiago*, vol. V, *La Edad Media*. La Coruña.
- , 2011: «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema», en J. C. Asensio (coord.), *El Códex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia. Simposium, Auditorio Ciudad de León, 2010*, Madrid, pp. 71-107.
- Paléographie Musicale, Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds latins (XIe siècle): Graduel de Saint-Yrieix.*, vol. 13, Introducción a la notación aquitana a cargo de Paolo Ferreti, Solesmes, 1925.
- Prado, G., 1944: *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, II y III: Música. Reproducción en fototipia seguida de la transcripción, Santiago de Compostela.
- Rankin, S., 2018: *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge, Mass.
- Ruiz, E., 2011: «El *Codex Calixtinus*: un modelo de “work in progress”», en J. C. Asensio (coord.), *El Códex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia. Simposium, Auditorio Ciudad de León, 2010*, pp. 38-70.
- Wagner, P., 1931: *Die Gesänge der Jakobsliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Freiburg.
- Whitehill, W. M., 1944: «El Libro de Santiago», *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*: III, Santiago.

OÍR LA ARQUITECTURA MEDIEVAL. SOBRE LA EXPERIENCIA SONORA EN LOS MONASTERIOS DE CÍSTER

Eduardo Carrero Santamaría
Universitat Autònoma de Barcelona

Non enim sensui praeferendus est sonus, sed sonus cum sensu ad incitamentum majoris affectus plerumque admittendus.

Aelredi, abatis Rievallis, *Speculum Charitatis*

Tomo el «oír la arquitectura» del título de este breve texto de un libro pionero en los estudios sobre percepción de la obra artística. Se trata de *La experiencia de la arquitectura*, publicado por Steen Eiler Ramussen en 1957, en su danés original. Tras detenerse en el ritmo, la textura, la luz o el color, el arquitecto evoca la tridimensionalidad acústica a través del recuerdo infantil de una obra de ingeniería, la bóveda de cañón de un túnel en la vieja Copenhague. A su amparo, resonaba el desfile de unos soldados o la circulación de carros; incluso los inquietos juegos de un niño podían reverberar allí estruendosamente (Ramussen, 2000: 189). En efecto, nuestra comprensión de la obra artística no compete exclusivamente a la vista, algo que ya había trabajado en un marco generalista Maurice Merleau-Ponty en 1945, detallando su compleja definición de una fenomenología del hecho perceptivo y los sentidos (Merleau-Ponty, 1975). Trasladado al espacio construido, este ensayo renació felizmente varias décadas después de su publicación, de la mano de tres arquitectos. En 1994, Steven Holl, Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez publicaron tres artículos hoy convertidos en clásicos en un monográfico de la revista *A+U*, que llevó por título *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. Revindicaron así la necesaria reflexión sobre las relaciones entre el cuerpo humano y el mundo edificado —el espacio, los sentidos y la percepción—, aplicadas ahora al diseño de sus edificios. Los tres arquitectos han continuado trabajando en esta dirección.

Centrándonos en el sentido del oído y en su papel para la comprensión del espacio, el edificio actúa como un contenedor que experimentamos físicamente, ofreciéndonos posibilidades de percepción que varían desde la voz al aire de un

teatro grecolatino a la medida caja acústica de un contemporáneo auditorio de música clásica (Blessner y Salter, 2006). Se trata de los principios de aquello que la acústica, la disciplina arquitectónica, la antropología o la psicología cognitiva habían adjetivado como arquitectura *aural*, es decir, el estudio de los edificios desde el sentido del oído y que podríamos traducir al español mediante el evocador enunciado de «arquitectura auditiva». Desde las humanidades —y muy especialmente desde las bautizadas como humanidades digitales—, el estudio del sonido y en particular de la música sobre el escenario físico para el que fue compuesta ha adquirido una entidad académica propia, bajo el paraguas de los estudios sobre «paisaje sonoro» (Ruiz, 2017). Aquí, nos interesará el matiz planteado para la Edad Media por Eduardo Aubert (2009), a través de unos más complejos «sistemas sónicos» —*sound system*—, en los que se integran estructuras, jerarquías y fronteras y que no se contraponen necesariamente a la idea de «paisaje sonoro». Cuando lo estudiemos en un monasterio lo haremos de forma genérica, sabiendo que se disgrega en distintos escenarios en los que existió un sistema sónico que integra desde la palabra y el canto en la iglesia, a la voz en el capítulo o el refectorio, las diferentes campanas y sus toques, la salmodia en las procesiones, el agua en la fuente del lavabo, los pasos por el claustro... Aquí, intentaremos hacer una aproximación crítica a un viejo tema de estudio, como es el de la acústica en las iglesias y, por extensión, los monasterios de Císter.

I. ACÚSTICA Y ARQUITECTURA MEDIEVAL

Todos los que trabajamos sobre Edad Media y, en particular, los que estudiamos su arquitectura nos hemos topado alguna vez con la consideración de sus edificios como excelsas cajas acústicas. Desde las perspectivas más subjetivas y menos meticulosas, tanto las cubiertas de bóvedas de piedra como las armaduras de madera encerraban un marco perfecto para la interpretación de música sacra, sin tener en cuenta la paridad entre la cronología de la arquitectura y de la música a cantar: un edificio del siglo XII por el hecho de ser histórico parece ser el marco perfecto para interpretar música del XVIII, que también lo es. En realidad, el sonido de depende qué música es un auténtico problema proyectado en el interior de una construcción antigua. Se trata de un absurdo propio de la política cultural contemporánea que, unido al conflicto con las megafonías, los técnicos de sonido han tenido que padecer no pocas veces, a pesar de contar con los medios electroacústicos para mitigarlo. En otras ocasiones, el sonido parece haber estado entre las intenciones de quienes construyeron un edificio o de los que lo ocuparon después. Es el caso

de Santa Sofía de Constantinopla, donde primero Nina Ergin y luego Bissera V. Pentcheva han estudiado la administración de su capacidad sonora, tanto en su etapa cristiana como en la musulmana. La tremenda reverberación de la cúpula magnificaba la proyección de la voz en su interior. Esa misma solución fue felizmente adaptada a las necesidades de la cantilena del Corán ya como gran mezquita de Estambul (Erin, 2008; Pentcheva, 2011; Pentcheva, 2017; Pentcheva y Abel, 2017).

Esta aparente dificultad de gestión del espacio sonoro en la arquitectura medieval —en tanto que supuestamente diseñada con intención acústica— va unida al estudio de instalaciones que demuestran tal voluntad de creación de un medio sónico apropiado, ya fuera original, ya tratando de modificarlo (Crunelle, 2001). Se trata de los llamados vasos acústicos, recipientes cerámicos encastrados en muros y bóvedas con sus bocas abiertas hacia la superficie mural y destinados a alterar la sonoridad de la arquitectura que los acoge. Según las interpretaciones al uso, su destino podría haber sido el de implementar el efecto sonoro de la voz pronunciada en su entorno inmediato —resonando a la manera de los vasos de bronce colgantes, descritos por Vitruvio para los teatros romanos— o, por el contrario, actuar como receptores y colchón sonoro en espacios marcados por una reverberación de varios segundos, que hacía muy difícil entender la palabra tanto declamada como cantada. En tal caso, llama poderosamente la atención que no estuvieran generalizados a todas las iglesias que sufren los mismos problemas sonoros. Por otra parte, si los estudios acústicos muestran soluciones disimétricas en función del edificio y del tipo de instalación que hacen dudar sobre su efectividad (Desarnaulds, 2002, pp. 111-162), ni la posición de los vasos ni las fuentes al respecto son taxativas sobre la primacía de un uso u otro, como demuestra la investigación más reciente (Carvalho, Valière y Palazzo-Bertholon, 2009; Palazzo-Bertholon, 2016).

Pero junto a la opinión de técnicos, historiadores o arquitectos, ¿qué opinan los intérpretes, voz que irónicamente no suele escucharse en foros como este? Benjamin Bagby, fundador del conjunto *Sequentia*, ha descrito su «frustrante experiencia» interpretando polifonía en una catedral gótica, cuando los miembros de su *ensemble* decían haberse sentido «perdidos, miniaturizados, desconectados e inútiles [...], incapaces de hacer resonar el espacio de forma apropiada» (Bagby, 2013). La misma traumática experiencia la sufrió Arvo Pärt en el estreno en la catedral de Colonia de una obra coral contemporánea —su *Kanon Pokajanen*—, cuando «todo el sonido se iba hacia arriba» (Restagno, 2017, pp. 117-118).

La contrariedad detectada por los músicos en su interpretación tiene el mismo origen que la incompreensión general del edificio en la actualidad, ya sea por

parte de los *mass-media*, como por cierto medio académico: no ser conscientes de la desnudez de su arquitectura y del paso del tiempo. Es imposible entender o hacer sonar la Notre-Dame de finales del siglo XII en un edificio vacío tras la desaparición de cierres de coro, sillerías, cortinajes o tapices (Wright, 1989, pp. 13-18; Carrero, 2012). La experiencia del cantor contemporáneo en una construcción de estas características pasa por hacer de un espacio enorme y desangelado otro pequeño y acogedor, en el que las alfombras cubrían el suelo, los tapices cerraban los intercolumnios, las sillerías de madera y los pétreos cierres de coro planteaban barreras que no sólo eran físicas, también delimitaban la expansión de la voz mediante auténticas pantallas acústicas que frenaban la reverberación. Así se representa el ejercicio del canto en la tradición iconográfica flamenca más tardía: pequeñas capillas y espacios semicerrados (Schmelzer, 2016). Como trataremos de explicar en los siguientes apartados, la experiencia sensorial del espacio histórico sólo se puede hacer a través de la conciencia de los estadios diacrónicos del edificio, del tiempo arquitectónico, artístico y, por supuesto, litúrgico.

2. LA ACÚSTICA Y EL CÍSTER

Tradicionalmente, los monasterios de la Orden de Císter han sido catalogados desde una exclusiva perspectiva edilicia. La singularidad de su arquitectura —que seguía de forma sistémica un modelo estructurado y codificado— hizo que los investigadores se plantearan una norma de análisis y, por descontado, un catálogo de formas, planos y disposiciones. Además, a los criterios rigoristas sobre el uso de las imágenes —que marcaron los planteamientos teóricos de los primeros años de la Orden— se les atribuyó una responsabilidad sobre la estética desornamentada del último románico y el primer gótico. Erradamente, la contemporánea crítica del arte apuntalaba un lugar común levantado sobre lo que sólo eran las características de un cambio del gusto que afectó a todos edificios en construcción de su tiempo y de una, a veces, vacua teorización sobre edificios vacíos y restaurados hasta la saciedad. Esta descaminada idea tuvo tal fortuna, que sus ramificaciones llegaron a afectar a cualquier expresión cultural relativa a la Orden. No sólo el arte debía ser simple y desornamentado, también la liturgia o la música estaban obligadas a participar del ascetismo estético convertido en característica de un estilo «cisterciense» (Carrero, 2017).

Así las cosas, el año de 1968 el parapsicólogo Hubert Lacher publicó su ensayo «Acoustique cistercienne et unité sonore», incluido en el tercer volumen de la *Encyclopédie des musiques sacrées* coordinada por Jacques Porter. Siguiendo su

enfoque, las iglesias cistercienses habrían sido proyectadas teniendo en cuenta un comportamiento acústico que favorecía escuchar los cantos sagrados. Su propuesta estaba en deuda con los autores que, desde los años cuarenta del siglo xx, atribuían a la reforma cisterciense un tipo particular de arquitectura que la diferenciaba de su entorno artístico contemporáneo, según comentábamos. Desde las interpretaciones más radicales sobre el Císter generador de desornamentada obra artística, Larcher atribuyó a Bernardo un programa arquitectónico propio, una voluntad constructiva marcada por un «principio de rectangularidad» que hizo aplicar al diseño general de sus monasterios, construidos en piedra para durar, con una planta idéntica, técnica uniforme, ejecución homogénea, marcados por una simplificación contrapuesta a los laberínticos benedictinos (Larcher, 1968:12-13). Trasladaba así a un canon geométrico el rigor ascético que se suponía a la Orden, cuyas iglesias además estaban «desprovistas de todo ornamento, pintura, escultura, colgaduras o muebles superfluos, sistemáticamente despojadas de todo pretexto para la distracción y en detrimento de la palabra» (Larcher, 1968, p. 10). Y de la palabra, al canto. Para justificar que hubo una voluntad cisterciense de creación de una arquitectura sonora que ha llegado a nuestros días, Larcher citaba el sermón de Bernardo en el que, para acceder al conocimiento de lo divino, el sentido del oído es considerado por encima de todos los demás: «en las cosas de la fe y el conocimiento de la verdad, el oído es superior a la vista» (Bernardo, 1987, p. 117; Larcher, 1968, pp. 14-15). Siguiendo a Larcher, en teoría, semejante programa se mantuvo hasta la muerte de Bernardo en 1153, que hizo caer en el olvido el interés por el oído en la arquitectura, traicionando sus principios arquitectónicos y conduciendo a sus sucesores a un alejamiento del modelo cisterciense primigenio (Larcher, 1968, pp. 11, 13, 34; Desarnaulds 2002, p. 19). Y así sigue considerándose hoy en día.

Hubert Lacher tomó como paradigma de su interpretación sonora del monasterio bernardo la iglesia de la abadía provenzal de Le Thoronet que, desde su admiración por los arquitectos del movimiento moderno, se había transformado en el arquetipo del «ser cisterciense» (Sternberg, 2013). Tras convertirse en la fuente de inspiración de Le Corbusier para el monasterio de La Tourette (1953-1960) y en la protagonista de la novela de Fernand Pouillon *Les pierres sauvages* (1964), la arquitectura de Le Thoronet adquiriría un estatus de norma. Fundada en 1136 y nieta de la mismísima abadía de Cîteaux, la rudeza de sus arquerías claustrales y la desnudez de su iglesia marcaron una visión de «lo cisterciense» en tanto que arquetipo. Desde el texto de Larcher, todos los autores que se han acercado al monasterio lo han hecho con la idea de refrendar una idea que sólo se basaba en la apreciación auditiva de la propia voz, es decir, la experimentación de la rever-

beración de la bóveda de cañón apuntado de su iglesia, que prolonga el sonido. En 1975, un estudio acústico firmado por los ingenieros Théophile Angélini, A. Daumas y François Santon, hizo que el misticismo alrededor de Le Thoronet se ampliara a las vecinas abadías de Sénanque y Silvacane, las llamadas «tres hermanas» de la Provenza. Toda la interpretación se basaba en su especial resonancia, tomando como base el ensayito de Larcher. En fechas más recientes, el planteamiento más crítico de Claude Vernhes (1999) o las mediciones de Ugo y Anna Magrini (2005) y de González, Esteve y Daumal (2012) —que respectivamente comparan la acústica de las tres hermanas con las de iglesias monásticas del norte de Italia y de Poblet y Santes Creus— no han contribuido a cuestionar la singularidad «cisterciense» de la excelencia acústica de Le Thoronet y, en menor medida, de Silvacane y Sénanque. Circunscrita a la Provenza, la perfección sonora de las iglesias de Císter se ha convertido en un lugar común, sin apoyo crítico más allá de la reverberación de sus bóvedas. Desde una perspectiva sonora, la insistencia en las supuestas y excepcionales cualidades de Le Thoronet la han llevado a convertirse en meta en la interpretación y docencia de la música antigua, con *Les racontres internationales du Thoronet* en marcha desde 1990, con la *Académie de Musique Ancienne du Thoronet* desde 2007 o con las *Résonances grégoriennes*, un festival de canto «gregoriano y cisterciense» —así, separado— cuya primera edición se ha celebrado a las puertas de publicarse este homenaje.

3. ¿UN SONIDO CISTERCIENSE?

La propuesta de una acústica cisterciense nace marcada por un sofisma. Su definición se ha hecho a partir de una arquitectura despojada de sillerías de coro, retablos, colgaduras, tapices o muros enfoscados, elementos que actuaban como colchón, como barrera sónica. Cuando las medidas acústicas se realizan en iglesias vacías y cuando el disfrute contemporáneo de la arquitectura desnuda no contempla que, originalmente, el espacio estuvo ocupado por mobiliario y ajuar que alteraron los parámetros acústicos, nuestra percepción estará desfigurada. También lo estará si tomamos como parámetros comparativos edificios contemporáneos proyectados con una intencionalidad sónica —verbigracia, una sala de conciertos—, que nos es desconocida en una iglesia medieval. Además, la acústica que buscamos en una iglesia ¿Es la necesaria para una orquesta, o para un coro de cien voces? ¿Y dónde localizamos a los intérpretes? Porque, en una iglesia de Císter, el canto es fácilmente localizable en la sillería de coro: ocupaba a la comunidad monástica en sus estalos, a veces a un pequeño conjunto de voces

educadas alrededor del facistol y al sacerdote y sus ministros desde el altar mayor. El estudio acústico debe hacerse sobre la realidad litúrgica del templo, que marca la realidad sonora: un coro de voces educadas en la práctica diaria, entre los que destaca un grupo de elegidos no demasiado grande. Además, espacialmente, en la Corona de Castilla y desde el siglo xvi, la comunidad pudo ocupar también una segunda sillería coral, sita en una plataforma elevada a los pies de la iglesia, ofreciendo por tanto una sonoridad diferente. En este mismo sentido, ¿para qué audiencia estudiamos tal acústica? ¿Para público sentado en bancos en una nave vacía, como los espectadores de los conciertos en Le Thoronet? ¿No debiéramos tener en cuenta los puntos de escucha históricos, ya fuera encerrados en el coro, oficiando en el presbiterio o como fieles asistiendo a los oficios desde el tramo más occidental de la iglesia y separados del acto religioso por una sucesión de pantallas sonoras —tapices, altares, cierres...—? Por último, se nos plantea el problema del repertorio. ¿Qué se cantaba en una iglesia de Císter? Canto llano, no hay duda, pero si desconocemos la técnica vocal y su práctica, también debemos hacer todas las concesiones imaginables a la polifonía como revelan prohibiciones, amonestaciones e, incluso, libros de coro (Carrero, 2018). Esto respecto a la música, si nos dirigimos ahora a la palabra, deberemos interpretar el espacio audible en función de la cantilena de las oraciones y las lecturas durante la liturgia (Corbin, 1961). La complejidad del hecho auditivo en la iglesia se intensifica entonces, sobrepasando con creces la idea del canto llano como experiencia única y, por supuesto, su exclusividad cisterciense.

Plantearnos un estudio de acústica histórica sin tener en cuenta todas estas cuestiones es sostener una impostura intelectual a la manera de Sokal, buscando en un edificio antiguo respuestas para requisitos contemporáneos. En nuestro cometido, la falta de una experiencia sensorial sobre una iglesia del Císter medieval vestida nos obliga al conocimiento documental. Aunque el vacío experiencial es más fuerte que la consciencia del hecho histórico, no haber experimentado una iglesia vestida no es excusa para obviar su documentada realidad. La falsa idea de una arquitectura desnuda, que a veces se quiere demostrar a partir de las referencias en los capítulos generales de la Orden, si en algún momento pudo afectar al uso de imágenes —nunca más allá de las primeras décadas de la singladura cisterciense—, no lo hizo en lo que aquí nos interesa: la situación del coro, su aislamiento mediante colgaduras y telas, el revoco de los muros, la instalación de altares, todos ellos elementos de entidad para la percepción acústica. Nuestra obligación es imaginarlos dentro de la lógica y el orden que presupone una ponderada restitución hipotética. En cualquier caso, los problemas acústicos que nos plantean autores como Crunelle (2001) para la arquitectura del Císter —difi-

cultades de comprensión de la palabra por una reverberación excesiva del sonido sobre las bóvedas—, no son cistercienses. En realidad, afectan a la generalidad de la arquitectura medieval.

En las insustituibles páginas que le dedicaron a la acústica histórica, Hope Bagenal y Alex Wood (1931, p. 221, n. 1 y pp. 363-364) indicaban que la reverberación de la voz de un sacerdote en un edificio descomunal, como San Pedro del Vaticano, haría imposible entenderle y, lo que es más interesante, le obligaría a utilizar una técnica vocal rítmica, que permitiera escuchar sus palabras sin que se superpusieran en un galimatías indescifrable. Algunos aspectos de la teorización sobre el sonido de autores cistercienses pudieran interpretarse en esta dirección. Veámos que, en uno de sus sermones, Bernardo ensalzó el oído por encima de los demás sentidos (Bernardo, 1987, p. 117). Si bien Larcher lo utilizó para justificar una acústica cisterciense, debemos situarlo en su medio real. El texto completo trata el conocido debate entre los sentidos físicos y los espirituales en los que, tradicionalmente, la vista tenía una preponderancia muy marcada sobre el resto —tanto, que la «visión» mística tiene de visual hasta su propia denominación—. En cualquier caso —y en contra de la glosa musical del texto—, la apreciación de Bernardo sobre el oído no tenía la intención de afinarlo para una escucha deleitosa de la música, si no para estar atento y apreciar como corresponde la *lectio divina*, la lectura de los textos sagrados. Así lo hace en el citado sermón y lo vuelve a desarrollar en su tratado sobre el *Cantar de los Cantares*, donde el oído es el primer estadio para llegar a la visión, en tanto que receptor de la palabra divina (Bernardo, 2014, pp. 413-415). Para Bernardo y sus contemporáneos, henchidos de tradición clásica agustiniana —canto religioso y alabanza a Dios son inseparables—, el acto de salmodiar o recitar un texto en cantilena no debe ser perezoso, somnoliento, desganado, débil, entrecortado o nasal¹, en oposición a las «devotas voces de viril resonancia», propias del Espíritu Santo: «sed virili, ut dignum est, et sonitu, et affectu voces sancti spiritus depromentes» (Bernardo de Claraval, 2014, p. 561).

Joseph Dyer (2000, pp. 174-175) ha relacionado estas palabras de Bernardo con el famoso pasaje dedicado al sentido del oído en el *Espejo de caridad* de Elredo de Rieval. Aquí se critica la disonancia de las voces semejantes a relinchos de caballo, su afeminación frente a un deseable vigor o su rebuscada y laberíntica

¹ «... non pigri, non somnolenti, non osciantes, non parcentes vocibus, non praecidentis verba dimidia, non integra transilientes, non fractis et remissis vocibus, muliebres quidam babla de nare sonantes».

complejidad (Elredo, 2001, p. 161).² En lo mismo insistieron los estatutos generales de la Orden, cuando hacia 1147 instaban a los monjes a cantar con voz viril, sin histrionismos lascivos ni femeninos, cultivando una moderación de fragante seriedad y devoción (Waddell, 1999, p. 489; Waddell, 2002, p. 557). O en el *Exordio Magno* de Conrado de Eberbach, cuando recuerda la opinión de Bernardo sobre la necesaria gravedad en el canto y los peligros de los tonos altos, propios de la soberbia del cantante (Conrado, 1997, p. 382). Cesáreo de Heisterbach relata un ejemplo en su *Dialogus Miraculorum* en el que describe a unos monjes cantando impíamente y elevando la voz —«voces tumultuosas in sublimi tollentibus»—, incitados por el diablo, distinguiendo entre la voz alta que agradaba a Dios y la que salmodiaba elevada y sin humildad. Críticas al virtuosismo coral, que se conectan con otros episodios en los que la destrucción del orden en el canto y la cantilena litúrgicos son objeto de las tentaciones del diablo. Que algunos hermanos perdieran el orden en una salmodia significaba el caos para todo el coro (Boynnton, 2020, pp. 96-99).

Esta atención a la claridad y vigor de la palabra que condicionaba el canto es expuesta en el tratadito sobre cómo cantar, atribuido a Bernardo, donde se insiste denodadamente en el orden, en el necesario y atento comienzo y final común de todas las voces desde la sillería: «Simul cantemus, simul pausemus, Semper auscultando» (Waddell, 1977). El silencio, la pausa en la salmodia monástica se convirtió en parte del ceremonial del siglo VIII en adelante, debido al aumento del número de monjes y a la necesaria comprensión de un canto que en más voces se hacía ingobernable. Así, imponer el silencio de la respiración en un texto bien pronunciado era absolutamente necesario y así fue heredado por los cistercienses desde la tradición benedictina y canonical (Hornby, 2007). Andrew Tallon recoge algunas fuentes tardías de Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame de París y una anécdota contemporánea de los monjes de Solesmes. En las tres experiencias se insiste en la necesidad de cantar «lenta y solemnemente», haciendo las pausas necesarias que evitaban una excesiva reverberación y hacían el texto inteligible (Tallon, 2015, pp. 136-138). Un texto en cantilena, entonado pero pronunciado puntualmente, con sus espacios e inflexiones tonales, se hace comprensible en un espacio abovedado, acolchado entre muebles y entelados y sea de la orden que sea, no necesariamente cisterciense. Parece por tanto que la salmodia, el canto, en definitiva, la palabra, se adecuaban a un espacio que no era una vasta superficie

² «Aliquando, quod pudet dicere, nunc in equinos hinnitus cogitur, aliquando virili vigore deposito in femineae vocis gracilitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutatione torquetur et retorquetur».

vacía, cubierta por bóvedas resonantes. La palabra se pronunciaba con el ritmo, la cadencia y los silencios que correspondían, amortiguada en una arquitectura parcialmente opaca, como era el binomio arquitectónico entre capilla mayor y coro vestidos. Los teóricos benedictinos y, después, los cistercienses parecen hacerse eco de ello en sus textos.

Centrándonos en Le Thoronet, la consideración de su acústica actual como histórica y su atribución a una voluntad cisterciense son dos disparates. En primer lugar, no tenemos la más remota idea de cómo pudo ser el interior de su iglesia. Nos faltan los muebles y el ajuar medievales. Tampoco sabemos cuál fue su aspecto tras sus seguras reformas modernas. Cuando a mediados del siglo XIX las autoridades decidieron su conservación y restauración, ya era un conjunto que había sufrido una larga decadencia desde que, en el siglo XVII, se documentara por primera vez el mal estado de sus edificios. Los monjes abandonaron la abadía en 1791 y, de 1848 en adelante, Próspero Mérimée en calidad de inspector de monumentos se ocupó de gestionar sus reparaciones. Desde 1873, el arquitecto y teórico Henri Révoil se encargó de su restauración integral (Colas, 1958; Esquieu, Eggert y Mansuy, 2006). Carecemos de testimonios gráficos anteriores a estas intervenciones, pero su contexto ideológico nos lleva pensar en restauraciones radicales, que debieron restituir la supuesta imagen medieval a un edificio alterado por el tiempo y el desuso. Si líneas atrás dábamos la palabra a Benjamin Bagby y Arvo Pärt en sus infructuosos esfuerzos de hacer sonar arquitectura gótica, para el concreto caso del Císter y, en particular, del paradigma de Le Thoronet, como director de los encuentros de música antigua que se desarrollan en el monasterio, Dominique Vellard fue perfectamente consciente de que la acústica de su iglesia no era la misma que la medieval. Según sus declaraciones a *Le Monde*, tenía en cuenta que faltaban la sillería de coro de madera con los monjes en sus estalos, reconociendo que «Il peut y avoir une grande différence d'acoustique selon que l'église est pleine ou vide. Vide, la résonance peut atteindre dix secondes, et c'est la raison pour laquelle nous avons un jour renoncé à un enregistrement dans l'église» (Machart, 2006).

No pudo haber una acústica de Císter, en tanto en cuanto no hubo una arquitectura de Císter propia: cubiertas de cañón, crucerías o madera, una o tres naves, soportes simples y complejos, cabeceras en hemiciclo o rectilíneas, con o sin girola... Todas las variables son posibles en un edificio de la Orden y el sonido del canto llano. Si, como defiende Claude Vernhes, las bóvedas de cañón apuntado son las más adecuadas para el canto llano, ya que devuelven los sonidos emitidos entre la nave y el coro (Vernhes, 1999), ¿por qué dejaron de construirse?, ¿por qué se optó por las crucerías que, en la abadía de Casamari, también se consideran

idóneas para el gregoriano (Vitale, Pisani, Onali, y Astolfi 2005)? A la inversa, es decir, utilizando la música como principio, en una iglesia como la de Le Thornet, marcada por una brutal resonancia y en la que el canto llano podía tener una lógica sonora, la pierde por completo cuando se pasa a la polifonía.

En las iglesias cistercienses carecemos de sistemas de alteración del efecto sonoro generalizados, integrados, meditados, lógicos y formando parte de un plan general, con la intención de dotar al edificio de unas características acústicas concretas. En el Císter ibérico, la variedad y la falta de lógica de los orificios que supuestamente habrían albergado vasos acústicos de Las Huelgas, La Oliva, Oia, Huerta o Matallana son una muestra de la incoherencia del tema. En el caso concreto de la iglesia de Poblet, la concentración de vasos acústicos identificada en el brazo sur del transepto (Boto, 2012) carece de toda lógica funcional: ¿qué sonido debían implementar o corregir en una zona apartada del discurso litúrgico? Si queremos buscar una acústica propia, hagámoslo en las iglesias de la reforma de Grandmont, que sí fueron diseñadas siguiendo un modelo invariable: una sola nave de dimensiones modestas cubierta con bóveda de cañón, iluminación mediante tres exclusivas ventanas en el presbiterio y una cuarta a los pies y aparente ausencia de un lugar reservado a fieles o visitantes. Habría que investigar su mobiliario, para localizar la posición de sillerías y cierres de coro, pero sus características comunes debieran permitirnos recuperar una sonoridad particular, nunca sabremos si premeditada.

4. ESCUCHANDO EL MONASTERIO

La experiencia sonora de un monasterio es compleja. Los *Ecclesiastica Officia* cistercienses (c. 1150) tienen una lectura auditiva: organizan la liturgia, la actividad en el capítulo, las lecturas del refectorio. Regulan los avisos sonoros, insisten en el preceptivo silencio en lugares como el dormitorio; censuran los parloteos en el coro y disponen las procesiones. Todas ellas son actividades sonoras. A la vez, desde las normativas más tempranas, una bien asentada tradición monástica se encargó de legislar la necesidad de silencio. En los *Officia* ya se habla de la lengua de signos que recogían las previas costumbres benedictinas y que se recomendaba usar en el claustro, el refectorio y la enfermería, en paralelo al consabido silencio litúrgico en el coro o durante las ceremonias de la sala capitular (Choisselet y Vernet, 1989: 212, 306 y 328; Barakat, 1975 y Bruce, 2001). En consecuencia, la perfectamente ordenada célula habitacional cisterciense contempló un par de habitaciones dedicadas a la comunicación oral: el locutorio de los monjes en la

galería este del claustro y el locutorio del cillero, en la oeste, amén de algún espacio cercano a la cocina, en la galería opuesta a la iglesia.

Equidistante al silencio hubo un ruido circunstancial, el de los ámbitos de trabajo y la vida cotidiana: los pasos, los susurros, el canto de las aves o, haciendo de la necesidad virtud, el del templete del lavabo y el ruido del agua corriendo por su fuente. Otro sonido necesario era el de las campanas, dispuestas estratégicamente en las zonas altas del conjunto, o la tabla para percutir, colgada en los muros de la panda este. Llamaban a las horas, avisaban de la reunión en el capítulo o de la comida en el refectorio, comunicaban un deceso u otro acontecimiento y, también, se dirigían a los fieles de las vecinas pueblas desde altos campanarios que contradecían las directrices iniciales de la Orden.

Nos detendremos ahora para tratar lo audible o el voluntario silencio del sonido litúrgico. Los oficios religiosos conllevan diálogo entre el oficiante y la comunidad que le acompaña. Dentro de la liturgia coral, hay que distinguir la celebración eucarística y la sucesión de la liturgia de las horas, desde tercia a completas o de maitines a vísperas. A la complejidad de la sucesión de actividad en el coro, se añade que —fuera del canon de la misa— cada día, en cada festividad, el sonido de la liturgia cambia, alterando oraciones y cantos. También variaban los modos de interpretarla. Desde las palabras, los silencios y los murmullos del oficiante en la misa, a las intervenciones cantadas de la comunidad. El oficiante podía usar la cantilena, al igual que los lectores, mientras al coro se le presupone la obligación del canto. Desde fechas tempranas, los ordinarios incluyen la necesaria distinción en el empleo de la palabra —*verba canendi / verba dicendi*— y sus posibles modos —*cantare, dicere, psallere*—, con indicaciones que matizan el verbo desde lo casi inaudible —*secreto*—, al grito: «in altum, nullo sono, clamantis», etcétera (Aubert, 2013, pp. 91-117). Por otra parte, el número de asistentes debía alterar el sonido. De este modo, la misa matinal que se celebraba en un altar a primera hora, convocando a aquellos a los que sus obligaciones cotidianas impedían asistir a la misa mayor, variaba sensiblemente de la gran celebración eucarística y, entre estas, de las reservadas sólo a los monjes, a las que estaban obligados a asistir los conversos desde su coro en la zona occidental de la nave.

A las muchas posibilidades de la misa comunitaria y la liturgia de las horas, se añaden las obligatorias misas privadas, es decir, la celebración particular que cada monje ordenado debía hacer en uno de los altares dispuestos en iglesia, claustro y capillas perimetrales, habitualmente acompañado por un ministro, durante intervalos variables entre las horas corales (Carrero, 2006, pp. 532-533). Aunque a veces se indique que estas misas privadas se hicieran en silencio, su concelebración desde distintos puntos de la iglesia debía tener un impacto acústico como

todavía hoy puede comprobarse a través de comunidades benedictinas conservadoras, como las francesas de Le Barroux o Fontgombault, que han recuperado los antiguos modos celebrativos.

Este versátil sonido de la liturgia no sólo afectaba a la iglesia. Cada monasterio cisterciense estaba integrado por, al menos, tres puntos litúrgicamente autónomos: la iglesia abacial, la de la enfermería y la destinada a los visitantes (Carrero, 2006). En la enfermería, la palabra recitada y cantada difería entre los oficios dedicados a los residentes —que iban en paralelo a los que se tenían en la iglesia mayor— y los que se celebraban cuando fallecía un miembro de la comunidad, que implicaban a todo el monasterio que iba en procesión a buscar al difunto para portarlo después a la iglesia (Carrero, 2014; Shore, 2014, pp. 44 y 47-48). Restituir la actividad —y en paralelo— el sonido de la capilla de visitantes resulta más complicado, pudiendo variar de si ejercía una labor parroquial para las gentes del entorno inmediato. A esta generalidad de espacios, debemos añadir los particulares en arquitecturas edificadas para instituciones concretas, como la capilla de san Jorge en Poblet o la atomización de espacios sacros menores en Las Huelgas de Burgos, que obedecieron a razones propias de cada monasterio y tuvieron un funcionamiento privativo.

El estudio del sonido de la liturgia debería ser inseparable de su análisis en movimiento, a través de las procesiones. Por un lado, hay un sonido en circulación que afecta a los recorridos litúrgicos por la iglesia y por el claustro, con sus estaciones correspondientes y en donde se proclamaban oraciones y se entonaban cantos. Por otro, otras circulaciones igualmente sonoras comunicaban la topografía sagrada del monasterio en procesiones a la enfermería, la capilla de forasteros o puntos focales de las liturgias particulares de cada institución, a las que nos referíamos hace un momento (Carrero, 2006, pp. 542-556).

Por último, hay dos espacios cuyo sonido celebrativo debemos destacar y que, además, mantenían una conexión y continuidad litúrgica con los oficios en la iglesia. Se trata de la sala capitular y el refectorio. En el capítulo, la palabra se proyectaba a partir de las lecturas y liturgia penitencial. Relativamente, su acústica se beneficia de la arquitectura de espacios centralizados (Joanne, 2011; González, Esteve y Daumal, 2012; González, 2015; Pedrero, Marandet, Iglesias y Prida, 2019), aunque si la sala capitular de seis o nueve tramos de bóveda sobre dos o cuatro soportes fue un modelo bien difundido entre el Císter, también las hubo cubiertas por un tramo de bóveda único o prolongadas con un ábside (Guillon, 1998). Por otra parte, las variables acústicas de una sala capitular cisterciense son las mismas que las de sus homólogas benedictinas, premonstratenses, catedralicias o las más tardías en las órdenes de frailes. En todas se perseguía escuchar la palabra, cuya resonancia se controla en abovedamientos más bajos y reducidos que los de una

iglesia y que, por lo tanto, hacen manejable la reverberación de la voz. Aquí debemos añadir que quizás sea la sala que menos haya cambiado su vestimenta, con la sillería de madera en su muro perimetral y, presumamos, sus muros cubiertos por cálidos tejidos durante el invierno.

En el refectorio, la obligatoria lectura durante las comidas añadía a la liturgia un premeditado programa que prolongaba el mensaje teológico expresado durante la celebración en la iglesia mediante textos piadosos leídos en alta voz en el comedor (Webber, 2010). A tal fin, todos los refectorios contaron con un púlpito desde el que realizar las lecturas, empotrado a media altura de uno de sus muros. Llama poderosamente la atención que no hayamos conservado tornavoces o elementos sónicos semejantes que los dotaran de una intencionalidad acústica con el fin de solventar sus problemas sonoros. Así, no existe comparación auditiva posible entre el refectorio del monasterio de Piedra —con su ensordecedora bóveda de cañón—, el de Santa María de Huerta —con sus majestuosos cuatro tramos de crucerías—, y el de Las Huelgas burgalesas y su armadura de madera original. Añadamos a esto el problema de las actualizaciones sobre edificios antiguos. Necesariamente, debió haber un cambio de registro auditivo cuando la comunidad de Veruela cubrió su refectorio de finales del XII con bóvedas en el siglo XVI.

5. REVERBERANDO. TIEMPO, LUGAR, INDIVIDUO...

No puedo estar más de acuerdo con Steve Holl cuando, en 2011, señalaba que «el reflejo vivo de eco y del rebote de ese eco en una catedral de piedra acrecienta nuestra conciencia de la inmensidad, de la geometría y del material de su espacio». Holl afirma que la percepción del sonido vinculado a la arquitectura trasciende lo sensorial, que no sólo reside en la acción de escuchar en un contexto arquitectónico determinado. En esta apreciación también influyen las asociaciones perceptivas de un medio que contribuyen a crear un «espacio psicológico» privado, que es imposible recrear con medios electrónicos (Holl, 2011, p. 33). A la lista de condicionantes que contribuyen a hacer que el espacio psicológico no sea general y sí personal e intransferible, me atrevería a añadir el momento del día, el estado de ánimo, la costumbre o la novedad, incluso la compañía. La percepción es experiencia y, por lo tanto, es única. La reproducción del sonido en un espacio con la mayor fidelidad histórica que podamos no nos va a devolver su percepción en la época. Dudo incluso de que nos permita aproximarnos al hecho auditivo. El oído, como los restantes sentidos, es subjetivo, de tal manera que nuestros parámetros de medición acústica son necesariamente generalistas, frente

a una infinidad de posibles variaciones que convierten la recreación de un paisaje sonoro teórico en una acústica utópica. La utopía de poder reproducir un medio ambiente en el que se crucen todos los sentidos hasta reproducir una percepción «total». Una de las propuestas más hermosas realizadas hasta la fecha es el *Virtual Paul's Cross Project*, que ha llevado a la reconstrucción del exterior de San Pablo de Londres en un momento determinado de su historia basándose en un hecho acústico, como fue un sermón pronunciado por John Donne el 5 de noviembre de 1622. Desaparecida la catedral en el incendio de 1666, se ha reconstruido su estado a comienzos del siglo XVII, utilizando todas las fuentes históricas posibles. A la vez, se creó una maqueta virtual del exterior norte de la cabecera, donde se alzaba el púlpito desde el que el poeta se dirigió a los londinenses. A través de la web del proyecto, podemos escucharle situados en el público, entre voces y murmullos, oyendo las llamadas al orden, a un pedro ladrar, las gaviotas del cercano Támesis... Un auténtico placer sensorial para la imaginación de un historiador.³

Pero, insistamos, la percepción es particular y no general. Nadie percibe de igual manera y, por tanto, pretendemos hacer tabla rasa y objetivar, enmarcar y catalogar un sentimiento. En nuestra obsesión por acercarnos a lo experiencial, a la apreciación sensorial múltiple y holística y, de ahí, a la emoción, pasamos también a la historia ficción. No podremos rescatar los olores históricos, porque nuestro fino olfato contemporáneo quedaría desbordado por nuestro propio olor corporal, el de los afeites que trataron de ocultarlo o el de las sucias calles. Para la historia cultural, la fenomenología de la percepción ha ido algo más allá, saltando hacia la historia de las emociones. No en vano, desde hace unos años sufrimos una avalancha de estudios y ensayos dedicados a lo sensorial en conexión con lo emocional en distintos periodos históricos. Desde una época como la nuestra, marcada por el bombardeo visual y auditivo, rescatar la emoción de visualizar una imagen o escuchar el sonido del canto por un receptor que no conocía bien su propio rostro y para el que música que no fuera fanfarria sólo sonaba en la iglesia es pura entelequia. Seamos realistas, fuera de un marco documental, en el que alguien letrado pueda describir su impresión o intente dar una idea de lo que sintió una muchedumbre, la experiencia histórica de los sentidos y las emociones no puede ir más allá de un simple marco especulativo. Teorizamos sobre algo que nos es imposible experimentar como seres humanos de otro tiempo.

La esterilidad de estudios que buscan una atmósfera propia en su arquitectura la certifican trabajos como los dedicados a análisis ambientales en un claustro

³ <<https://vpcp.chass.ncsu.edu/>> [consulta 29.12.2019].

tildado de «cisterciense» como algo distintivo cuando, en realidad, podría ser de cualquier otra orden (De La Foye y Joanne, 1998). La interesante teorización sobre «atmósferas» y percepción del espacio religioso, que se propone desde algunas ingenierías, carece de un apoyo documental e historiográfico sólido. En el caso del Císter, viene además marcada desde su inicio por los lugares comunes de la historiografía más tradicional, como considerarla una arquitectura para la meditación, la sacralidad, la espiritualidad... (Joanne, 2003). En el caso del sonido, la controversia no está en plantearnos si el edificio tiene o no una buena acústica, el asunto es si existió una real voluntad en que la tuviera. En un tornavoz sí hay intención y en varios ejemplos de vasos acústicos, aunque —como se deduce de la documentación al respecto—, no se tuviera muy claro qué efectos iban a tener una vez instalados. Más interesantes son las planchas, muros y cámaras que, colocados bajo la superficie de la sillería coral o en algunos de sus cierres se utilizaron para alterar el sonido, aunque los casos conocidos sean escasos y, por supuesto, no afecten a toda la arquitectura medieval (Bagenal y Wood, 1931, p. 345).

No sé si a las comunidades monásticas que encargaron las obras les importó demasiado la acústica o es un precepto que ha impuesto nuestra sociedad ordenada. En las iglesias de Císter no existe ninguna intencionalidad en un diseño sonoro o en la instalación de elementos acústicos. Más bien pudiera hablarse de principios de improvisación según llegaban nuevas necesidades, como demuestra la variable posición de los órganos una vez se generalizaron en sus iglesias. Los monjes no cantan para nadie, es decir, no tienen una audiencia que, como si fuera un coro contemporáneo, fuera a escuchar su interpretación. Por lo tanto, la iglesia no debía configurarse con una buena acústica en su diseño, más allá del espacio que relacionaba el altar mayor y el coro, que hiciera comprensible la palabra tanto dictada como entonada. Tan vacuo es el estudio que atribuye a razones acústicas la aparición de cerámica empotrada en los muros del edificio sin tener en cuenta la liturgia y el rito, como el análisis de la sonoridad de edificios vacíos, a través de las auralizaciones que fuere. En su lugar, la vía de análisis sensorial debería ir hacia la experiencia desde una perspectiva contemporánea que permita una especulativa historia de las sensaciones, dada la imposibilidad de establecer unos parámetros medios de cuál podía ser la formación intelectual, el grado de madurez, la experiencia vital, la capacidad auditiva o el nivel de percepción visual de un monje medieval. No hay lugar a dudas de que el documentado estudio histórico-artístico y el acústico deben complementarse.

En 2016, un grupo de historiadores del arte, musicólogos, arquitectos e ingenieros de sonido nos embarcamos en un emocionante proyecto de humanidades digitales, patrocinado por una entidad privada, dedicado a la acústica

y la percepción del espacio en tres monasterios cistercienses de la Corona de Aragón. Nuestra intención era restituir su sonido histórico a través de nuevos medios y desde una interdisciplinariedad real, recopilando la información sobre los diferentes momentos constructivos de cada edificio, teniendo en cuenta el desarrollo temporal de la liturgia y su música, la situación del rito en su momento, estipulando qué, cuándo, dónde y cómo se canta. Sobre todo, nos interesaba situar cada cosa en su lugar, a través de maquetas virtuales de los edificios que nos proponíamos estudiar, en las que debía situarse su análisis acústico. Era una historia del arte más práctica y menos especulativa y una ingeniería documentada. Pretendíamos reconstruir escenarios y momentos cronológicos, de la plena Edad Media a las grandes transformaciones barrocas y cómo un nuevo retablo, un trascoro pétreo, la instalación de unos tapices o una gran capilla funeraria renacentista sonaban, necesariamente, diferentes. También, la sonoridad de un oficio de difuntos y su circulación desde que un hermano fallecía en la enfermería, se le depositaba en su capilla, la comunidad iba a buscarle en procesión y le trasladaba hasta la iglesia abacial atravesando el paso y la galería este del claustro, con sus consiguientes estaciones y rezos, con el canto en movimiento. Cartografiar la sonoridad del monasterio a partir de la liturgia y la vida cotidiana en todos sus posibles registros perceptivos, ya fuera estática en la iglesia, en movimiento durante las procesiones claustrales o a través de la palabra en el capítulo y el refectorio. Así, planeábamos restituir la apreciación acústica del monje que está sentado en el coro, del sacerdote y sus ministros oficiando en el altar mayor o en una capilla y del fiel que asistía a los oficios desde los pies de la iglesia, con la sillería, las colgaduras y el trascoro separándole de la fuente emisora del sonido. Toda las posibilidades forman parte de la posible condición de espectador, la *spectatorship*, que ha sido indagada para el teatro del siglo xvi (McGavin y Walker, 2016, pp. 1-42), pero que nosotros aplicábamos a la arquitectura religiosa medieval.

Lamentablemente, el proyecto encalló en un desconcertante desencuentro económico con la institución financiadora. Ahora, después de la restitución sonora del espacio realizada en proyectos tan especiales como el que ha llevado a Bissera V. Pentcheva y el conjunto Capella Romana a imaginar el sonido de Santa Sofía de Constantinopla,⁴ me doy cuenta de lo innovadora y emocionante que era —y sigue siendo— nuestra propuesta para el Císter. En fin, estas

⁴ <<https://ccrma.stanford.edu/groups/iconsofsound/hagiasophiaaesthetics/>> y <<https://hagia.sophia.stanford.edu/>> [consulta 10.01.2020].

reflexiones dedicadas a Maricarmen Gómez fueron el planteamiento teórico de aquel troncado proyecto, y ahora son el punto de partida de nuevas investigaciones.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Angélini, T., Daumas, A., y Santon, F., 1975: «L'acoustique des trois abbayes cisterciennes de Provence», *Revue d'acoustique*, 34, pp. 207-215.
- Aubert, E. H., 2009: «Locating the sound of the medieval voice: an analytical framework», en Bleach, L., Närä, K., Prosser, S. y Scarpini, P. (eds.), *In search of the medieval voice: expressions of identity in the Middle Ages*, eds., Newcastle upon Tyne, pp. 19-33.
- , 2013: «When the Roman Liturgy became Frankish – Sound, Performance and Sublation in the Eighth and Ninth Centuries», *Études grégoriennes*, 40, pp. 57-160.
- Bagby, B., 2013: «What is a “Gothic” acoustic?», <https://www.sequentia.org/writings/gothic_acoustic.html>.
- Bagenal, H. y Wood, A., 1931: *Planning for Good Acoustics*, Londres.
- Barakat, R., 1975: *The Cistercian Sign Language: A Study in Non-Verbal Communication*, Kalamazoo.
- Bernardo de Claraval, 1987: *Sermones varios, Obras completas VI*, Madrid.
- , 2014: *Sermones sobre el Cantar de los Cantares, Obras completas V*, Madrid.
- Blessner, B. y Salter, L.-R., 2006: *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge-Londres.
- Bonde, S. y Maines, C., 2015: «Performing Silence and Regulating Sound: The Monastic Soundscape of Saint-Jean-des-Vignes», en Boynton, S. y Reilly, D. J. (eds.), *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Turhout.
- Boto, G., 2012: «L'Espagne: premières approches», en Palazzo-Bertholon, B. y Valière, J.-C. (dirs.), *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*, París, pp. 141-146.
- Boynton, S., 2020: «“The Devil made me do it”: Demonic Intervention in the Medieval Monastic Liturgy», en Rubin, M. (ed.), *European Religious Cultures. Essays offered to Christopher Brooke on the occasion of his eightieth birthday*, Londres, pp. 87-104.
- Bruce, S. G., 2001: «The Origins of Cistercian Sign Language», *Cîteaux: Commentarii cistercienses*, 52, pp. 193-209.

- Campano Calvo, J. L., Campano Aguirre, J. L. y Campano Aguirre, E., 2016: «Coros altos y bajos en las iglesias de los monasterios de la Orden de Cister», en Conde, A. Fialho y Gouveia, A. Camões (dirs.), *Do espírito do lugar. Música, estética, silêncio, espaço, luz*, Évora, pp. 102-114 <<https://books.openedition.org/cidehus/2087>>.
- Carrero Santamaría, E., 2006: «Arte y liturgia en los monasterios de la Orden de Cister. La ordenación de un “ambiente estructurado”», en *Actas del III Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. I, Orense, pp. 503-565.
- , 2012: «Comulgar con ruedas de molino. Arquitectura y liturgia medievales o los itinerarios de un desencuentro», *Medievalia*, 15, pp. 61-66.
- , 2014: «Epigrafía y liturgia estacional entre el locutorio y el pasaje a la enfermería de la abadía de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos», *Territorio, Sociedad y Poder*, 9, pp. 117-132.
- , 2017: «Constructos historiográficos entorno a 1200. Del cimborrio de la catedral de Zamora a la arquitectura del Cister», en Poza, M. y Olivares, D. (coords.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: Confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid, pp. 537-562.
- , 2018: «La Orden de Cister y la vida monacal en el monasterio de Piedra durante la Edad Media y la Edad Moderna», en González, H. y Prieto, D. (eds.), *Ex Petra Lux. Reencuentro con la historia*, Zaragoza, pp. 71-81.
- Carvalho, P., Valière, J.-C. y Palazzo-Bertholon, B., 2009: «Les vases acoustiques dans les églises médiévales: analyse des sources et études de cas», en *Actes du VIIe colloque bienal de Pomiers-en-Forez*, Pomiers-en-Forez, pp. 19-43.
- Choisselet D. y Vernet, P., 1989: *Les «Ecclesiastica Officia» cisterciens du XIIIe siècle. Texte Latin selon les manuscrits édités de Trente 1711, Ljubljana 31 et Dijon 114. Version française, annexe liturgique, notes, index et tables*, Reiningue: Documentation cistercienne.
- Colas, P., 1958: «L'abbaye du Thoronet. Restaurations et mises en valeur», *Les monuments historiques de la France*, 1, pp. 32-41.
- Conrado de Eberbach, 1997: *Exordium Magnum Cisterciense*, ed. B. Griesser, Turnhout.
- Corbin, S., 1961: «La cantilation des rituels chrétiens», *Revue de Musicologie*, 47, pp. 3-36.
- Crunelle, M. 2001: «Is There an Acoustical Tradition in Western Architecture?», en *Proceedings of the WSES International Conference on Acoustics and Music: Theory and Applications 2001 (AMTA 2001)*, Skiathos, pp. 1021-1026 <<http://www.wseas.us/e-library/conferences/skiathos2001/papers/102.pdf>>

- De la Foye, A. y Joanne, P., 1998: «Air-flow simulations in a place dedicated to meditation. The Cistercian Cloister», en *Environmentally Friendly Cities. Proceedings of the PLEA'98, Passive and Low Energy Architecture. Lisbon, Portugal, June 1998*, Londres, pp. 191-194.
- Dyer, J., 2000: «The voice in the Middle Ages», en Potter, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, pp. 165-177.
- Elredo de Rieval, 2001: *El espejo de la caridad*, Burgos.
- Ergin, N., 2008: «The Soundscape of Sixteenth-Century Istanbul Mosques: Architecture and Qu'ran Recital», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67, pp. 204-221.
- Esquieu, Y., Eggert, V. y Mansuy, J., 2006: *Le Thoronet, une abbaye cistercienne*, Actes Sud.
- Gillon, P., 1998: «Un exemple de la communion du pratique et du sacré: la salle du chapitre en Occident», en *Histoire Médiévale et Archéologie*, 9, *Pratique et sacré dans les espaces monastiques au Moyen Âge et à l'époque moderne. Actes du colloque de Liessies-Maubeuge 26, 27 et 28 septembre 1997. Addendum*, pp. 9-97.
- González, G., Roig, J. M., Daumal, F. y Esteve, J., 2013: «Estudio acústico de las primeras edificaciones cistercienses de Santes Creus y Poblet. Resultados experimentales», en *Congreso Español de Acústica, Encuentro Ibérico de Acústica, EAA European Symposium on Environmental Acoustics and Noise Mapping. Tecniacústica 2013: 44º Congreso español de acústica, EAA European symposium on environmental acoustics and noise mapping: Valladolid, 1-4 octubre, 2014*, Valladolid, pp. 707-715.
- González, G. Esteve, J. y Daumal F., 2012: «La voz de dos monasterios a examen: Santes Creus y Santa Maria de Poblet», en *VIII Congreso Iberoamericano de Acústica VII Congreso Ibérico de Acústica 43º Congreso Español de Acústica – European Symposium on Environmental Acoustics* <<http://www.sea-acustica.es/fileadmin/Evora12/72.pdf>>
- González Baixauli, G., 2015: «Salas capitulares. Auditorios medievales», en *46º Congreso español de acústica. Congreso ibérico de acústica. European Simposium on virtual Acoustics and Ambisonics* <<http://www.sea-acustica.es/fileadmin/Valencia15/ASL-0%20001.pdf>>
- Holl, S., 2011: *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, reed. 2018.
- Hornby, E., 2007: «Preliminary Thoughts About Silence in Early Western Chant», en Losseff, N. y Doctor, J. (eds.), *Silence, Music, Silent Music*, Hampshire-Burlington, pp. 141-154.

- Joanne, P., 2003: *L'espace sensible du monastère cistercien aux origines: essai de caractérisation des ambiances architecturales*, tesis doctoral, École polytechnique de l'Université de Nantes <https://cressound.grenoble.archi.fr/fichier_pdf/librairie_ambiance/espace_sensible_du_monastere_cistercien.pdf>
- , 2011: «Une rétrospective de la fabrique de l'ambiance: reconstitution sonore pour la salle du chapitre de l'abbaye de Clairvaux», en Augoyard, J.-F. (dir.), *Faire une ambiance / Creating an atmosphere. Actes du colloque international, Grenoble, 10-12 sept. 2008*, Bernin, pp. 287-292.
- Larcher, H., 1968. «Acoustique cistercienne et unité sonore», en Porte, J. (ed.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, 4 vols., Paris, 1968-1970, vol. III, pp. 470, reed. como libro Méolans-Revel, 2003.
- Machard, R., 2006: «Le Thoronet, un miracle sonore», *Le Monde* <https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/07/22/le-thoronet-un-miracle-sonore_797758_3246.html>.
- Magrini, U. y Magrini, A., 2005: «Measurements of Acoustical Properties in Cistercian Abbeys», *Building Acoustics*, 12-4, pp. 255-264.
- McGravin, J. J. y Walker, G., 2016: *Imagining Spectatorship from the Mysteries to the Shakespearean Stage*, Oxford.
- Merleau-Ponty, M., 1975: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona.
- Palazzo-Bertholon B., 2016: «La spatialisation des pots acoustiques dans l'espace liturgique et la matérialisation du son», en Palazzo, E. (dir.), *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, pp. 407-428.
- Pedrero, A., Marandet, L., Iglesias, L. y Prida, D. de la, 2019: «La reconstrucción virtual del sonido primitivo del monasterio de Piedra: análisis y modelización del estado actual», en González, H. y Prieto, D. (eds.), *Monasterio de Piedra un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, Zaragoza, pp. 317-334.
- Pentcheva, B. V., 2011: «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta*, 50/2, pp. 93-III.
- , 2017: *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Pennsylvania State University Press.
- Pentcheva, B. V. y Abel, J. S., 2017: «Icons of Sound: Auralizing the Lost Voice of Hagia Sophia,» *Speculum*, 92/S1, *The Digital Middle Ages*, pp. 336-360, en línea: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/693439>>
- Ramussen, S. E., 2000: *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Barcelona.
- Restagno, E., Brauneiss, L., Kareda, S. y Pärt, A., 2017: *Conversaciones con Arvo Pärt*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Ruiz Jiménez, J., 2017: «Cathedral Soundscapes: Some New Perspectives», en Knighton, T. (ed.), *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Leiden-Boston, pp. 242-281.
- Schmelzer, B., 2016: «Singers in a church: implications of voice, sound and movement in post-iconoclastic interiors by Van Steenwijck, Grimmer and Neeffs», en Baisier, C. (ed.), *Divine Interiors. Experience churches in the age of Rubens*, Amberes, pp. 38-55.
- Shore, P., 2014: «Sanctuaries, Gateways: The Sonic Spaces of Curative and Palliative Music in Medieval Cloister and Infirmary», *Ars Medica*, 10, pp. 41-63.
- Sternberg, M., 2013: *Cistercian Architecture and Medieval Society*, Leiden-Boston.
- Tallon, A., 2015: «L'espace acoustique de l'abbatiale de Saint-Germain-des-Prés», en Recht, R. y Zink, M. (eds.), *Saint-Germain-des-Prés. Mille ans d'une abbaye à Paris*, Paris, pp. 135-148.
- Vernhes, C., 1999: «Analyse théorique de l'acoustique des églises des "trois soeurs" de Provence», *Cîteaux. Commentarii cisterciensis*, 50-1/2, pp. 45-66.
- Vitale, R., Pisani, R., Onali, P. y Astolfi, A., 2005: «Why Does the Acoustic Space of Churches Exalt Gregorian Chant? A First Step Towards Acoustic Characterization by Means of the Modulation Transfer Function» <<http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2005.195>>
- Waddell, C., 1977: «A plea for the *Institutio Sancti Bernardi Quomodo Cantare et Psallere Debeamus*», en Pennington, M. B. (ed.), *Saint Bernard of Clairvaux: Studies Commemorating the Eighth Centenary of his Canonization*, Kalamazoo, pp. 180-207.
- (ed.), 1999: *Narrative and Legislative Texts from Early Cîteaux*, Brecht: Cîteaux.
- (ed.), 2002: *Twelfth-Century Statutes from the Cistercian General Chapter*, Brecht.
- Webber, T., 2010: «Reading in the Refectory: Monastic Practice in England, c. 1100-c.1300», *London University's Annual John Coffin Memorial Paleography Lecture*, edición propia <https://www.academia.edu/9489001/Reading_in_the_Refectory_Monastic_Practice_in_England_c._1000-c.1300>
- Wright, C., 1989: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge.

**PROFETISA, SABIA Y REINA:
LAS METAMORFOSIS DE LA SIBILA EN BIZANCIO***

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

En su peregrinación a Monte Athos en 1698, el erudito Juan Comneno Molyvdos (1657-1718) describe con gran admiración la impresionante decoración pictórica del refectorio del monasterio de Gran Laura, realizada bajo la dirección de Teófanos de Creta entre 1535 y 1541 (Tsigaridas, 2016, pp. 46-48). No resulta una casualidad que de los más de trescientos temas que componen dicho programa iconográfico, el erudito greco-otomano se detuviese especialmente en la colosal imagen que decora la pared norte del crucero del edificio, un monumental y colorido Árbol de Jesé, para decir:

Η τράπεζα των πατέρων θαυμαστή και ωραία, με ιστορίαν τεχνικήν. Εις αυτήν είναι ιστορημένη η ρίζα του Ιεσσαί τόσον εύμορφα όπου δεν ευρίσκεται άλλη παρόμοια ταύτης. Είναι ζωγραφισμένοι και οι αρχαίοι φιλόσοφοι μετά της Σίβυλλας...

(El refectorio de los monjes es maravilloso y hermoso, con arte figurativo. En él el Árbol de Jesé está tan bien compuesto que no hay otro igual. Los antiguos filósofos después de la Sibila también están pintados) (trad. autor) (Κομνηνός, 1701, p. 106; Ταβλάκης, 1998, p. 68-69, 89).

De hecho, se trata de uno de los más hermosos Árboles de Jesé de la tradición bizantina y post-bizantina, la cual se caracteriza, desde la segunda mitad del siglo XIII, por incorporar a esta *virga*, flor o raíz genealógica de Cristo, la imagen de los δώδεκα διδάσκαλοι, los doce filósofos o sabios de la Antigüedad (Yannias, 1971, pp. 164-169; Taylor, 1980-1981; Velmans, 2005; Γουλούλης, 2007; Zoumboulaki, 2015). Entre ellos, tal y como nos recuerda Juan Comneno Molyvdos

* El presente trabajo es fruto del Proyecto de Investigación: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388)*. *Artistas, objetos y modelos – MAGISTRI MEDITERRANEI* (MICINN-HAR2015-63883-P).

destacaba la figura de la Sibila, pues ésta, como es bien sabido, había sido la primera «sabia» pagana en anunciar la venida del Mesías.

Desde la primera vez que contemplé la imagen de la Sibila de Gran Laura, acompañada del epígrafe —ΣΙΒΥΛΛΑ— que no deja lugar a dudas sobre su identificación, me llamó la atención la peculiaridad de su regio y lujoso atuendo (Fig. 1). A diferencia de la imagen más extendida en Occidente, en la que la profetisa aparece con túnica, manto y la cabeza cubierta, a modo de una vestal antigua o de una representación mariana, en el refectorio atonita la Sibila ciñe corona y endosa un suntuoso *loros* cruzado propio de la vestimenta de una emperatriz bizantina. Desde entonces, como estudioso de la iconografía medieval de la Sibila en el contexto de los proyectos dirigidos por Maricarmen Gómez Muntané en los últimos años, me pregunté hasta qué punto era posible relacionar o no esta peculiar imagen bizantina con la larga tradición iconográfica de la Sibila en Occidente, habida cuenta que en Bizancio no ha existido ni una tradición litúrgica de interpretación del Canto de la Sibila ni una temprana figuración de la misma en ciclos monumentales.

I. PROFETISA

Aunque la historiografía bizantina ha querido justificar la representación del Árbol de Jesé —Η Πίζα του Ιεσσαί— y la inclusión en él de la Sibila entre los sabios de la Antigüedad como propios de la tradición iconográfica greco-oriental (Velmans, 2005; Γουλούλης, 2007, pp. 457-460), una serie de indicios apuntan en otra dirección. En primer lugar, tal y como han demostrado las publicaciones de Maricarmen Gómez Muntané, la figura pagana de la Sibila supo ganarse desde la Antigüedad tardía latina un puesto relevante entre los profetas de Cristo, de manera que su fortuna cristalizó, de forma muy relevante, en la Edad Media latina (Gómez Muntané, 1996-1997). De hecho, su «reconversión» cristiana como profetisa de las dos parusías del Mesías —Primera Venida y Apocalipsis— se produjo entre los siglos III y V, de mano de autores latinos como Lactancio, san Agustín o Quodvultdeus. Cabe recordar que el sermón *Contra Iudaeos* del obispo cartagines Quodvultdeus (421-439) —en el que los gentiles Virgilio y la Sibila se incluyen junto a los profetas del Antiguo Testamento, como anunciadores de la venida del Mesías—, se introdujo desde fechas tempranas en el rito latino, al menos desde el siglo VIII, como lectura de la liturgia romana del ciclo de la Navidad (Castro, 2015, p. 53). Posteriormente, desde el siglo X, se constata el éxito, en Europa Occidental, de la recitación retórica o interpretación musical del



Fig. 1. La Sibila entre los doce sabios de la Antigüedad (Árbol de Jesé). Teófanos de Creta, pinturas murales del refectorio (τράπεζα) del monasterio de Gran Laura, Monte Atos (Grecia), pared norte del crucero, ca. 1535-1541.

Canto de la Sibila (*Judicii signum*) en catedrales y monasterios, bien como parte del citado sermón de Quodvultdeus, bien como punto final del drama litúrgico *Ordo Prophetarum* desde sus primeras versiones en el siglo XI (Gómez Muntané, 1996-1997; Castro, 1997, pp. 275-301). De ahí la eclosión monumental del tema de la Sibila Eritrea como parte de un ciclo de profetas entre los siglos XI y XIII, en relación directa con la difusión de estas prácticas litúrgicas latinas, en lugares tan distantes como Sant'Angelo in Formis, Belén, Santiago de Compostela, Laón, Notre-Dame d'Auxerre o Sessa Aurunca (Castiñeiras, 2014; Castiñeiras, 2015).

Si bien es verdad que en Bizancio hubo también un lugar para la Sibila en la literatura profética y apocalíptica (McGinn, 1998, p. 613), el impacto de su imagen en la iconografía bizantina es más bien tardío —nunca anterior a finales del siglo XIII—, y, a mi entender, dependiente del éxito que ésta había tenido en la tradición occidental. El tema aparece por primera vez en los ciclos serbios de los nártex de las iglesias de San Aquiles de Arilje (1296) y de la Virgen Ljeviska de Prizren (1308-1313) dentro la representación pictórica del Árbol de Jesé (Taylor, 1981-82, p. 128; Velmans, 2005, p. 126, fig. 8; Lidov-Zivkovic, 2017, p. 44). En Arilje la figura de la Sibila aparece, como en la tradición latina, entre los profetas del Antiguo Testamento, mientras que unos años después, en Prizren, está ya integrada dentro de la serie de filósofos antiguos, junto a Platón y Plutarco. Aunque autores como Tania Velmans, Stavros Gouloulis y, más recientemente, Pippa Salonijs, han insistido también en un genuino origen bizantino del tema del Árbol de Jesé, las obras de arte llegadas hasta nosotros parecen indicar lo contrario. Para Pippa Salonijs, el esquemático y abocetado Árbol de Jesé incluido en la última hoja de un manuscrito iluminado del Libro de los Reyes (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. gr. 333) constituiría el ejemplo más antiguo de la tradición bizantina, pues la autora lo data entre 1050-1075 (Salonijs, 2014, pp. 220-221, fig. 10.5), si bien otros estudiosos como André Grabar o Tania Velmans fechan el códice en el siglo XII, e incluso J. Lassus afirma que, en realidad, se trata de un folio añadido posteriormente (Lassus, 1973, p. 74; Velmans, 2005, p. 125, nota 3). De hecho, el esquema en Bizancio no parece haber cristalizado hasta el siglo XIII, y más tardía es aún la inclusión de la Sibila dentro la figuración del Árbol de Jesé, tal y como hemos visto al citar los ejemplos serbios —Arilje y Prizren— de alrededor de 1300.

Por el contrario, existe un rica y variada tradición de figuración del Árbol de Jesé en la iconografía latina, cuyo punto de partida estaría en el códice Vysehrad, un manuscrito bohemio datado en 1086 y conservado en la Biblioteca Universitaria de Praga (Ms. XIV A. 13, f. 4v) (Watson, 1934, pp. 83-34, lám. I). Como es bien sabido, el tema se representó hasta la saciedad en el siglo XII, con importantes y sofisticados ejemplos en los que se incorpora entre los profetas la figura de la Si-

bila, como en los casos de las puertas de bronce de San Zeno de Verona (*ca.* 1138), el perdido mosaico de la contrafachada de la basílica de la Natividad en Belén (1167-1169), el *De laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro —realizado en la abadía de Anchin (Douai, Bibliothèque Municipale, Ms. 340, f. 11r)—, el Salterio de Ingeborg (*c.* 1200) (Chantilly, Musée Condé, Ms. 9, fol. 62r) y, muy probablemente el parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago (1168-1188), donde se puede identificar una doble representación del tema sibilino, pues en la cumbre del «árbol» se aúnan la Sibila Eritrea y la Sibila Tiburtina para flanquear la figura de la Virgen María (Castiñeiras, 2015, pp. 205-206). Aunque el perdido mosaico de la contrafachada de Belén fue utilizado por algunos autores como un argumento para defender una temprana representación del tema del Árbol de Jesé con la Sibila en la tradición oriental (Velmans, 2005; Salonijs, 2014, pp. 222-223), un estudio pormenorizado del texto que acompañaba a la profetisa pagana —el segundo verso del *Iudicii Signum*— indica, sin lugar a dudas, su directa inspiración en ciclos occidentales. De hecho, en la época cruzada, en la basílica de Belén se entonaba, siguiendo el rito latino, durante la vigila de Navidad, el Canto de la Sibila, como en tantas iglesias de Occidente (Castiñeiras, 2014; Castiñeiras, 2015, pp. 196-197).

Es cierto que las primeras figuraciones monumentales del Árbol de Jesé en el arte bizantino parecen estar relacionadas, en primera instancia, con una lectura dinástica del tema, en el que la genealogía de Cristo se asociaba a la de la familia reinante. Así sucede, por ejemplo, en las pinturas de la fachada sur de la iglesia monástica de Panagia Mavriotissa (Kastoria, Grecia) (1261-1262) así como el perdido mosaico del claustro del monasterio de Theotokos Peribleptos en Constantinopla (1272-1282),¹ ambos realizados bajo el gobierno del emperador Miguel VIII Paleólogo (Kalopissi-Verti, 2012, p. 41-42). Algo similar sucede, en el contexto serbio, con las representaciones promovidas por la dinastía Nemanjic en Sopocani, Arilje, Prizren, Studenica y Decani, en la que es frecuente encontrar a miembros de la familia real en la figuración del Árbol de Jesé en paralelo a la línea de los ancestros de Cristo (Taylor, 1981-1982, p. 165).

En realidad, los ejemplos bizantinos, serbios y armenios del siglo XIII (Velmans, 2005, pp. 129-131, figs. 4-6), pueden ser perfectamente entendidos como un ejemplo de la permeabilidad oriental a temas de fuerte implantación latina

¹ La existencia de este Árbol de Jesé, que enseñaba el linaje de la Virgen María, se conoce gracias a la descripción realizada por el caballero español Ruy González de Clavijo en su visita a Constantinopla en 1403 como parte del itinerario de la embajada castellana a la corte de Tamerlán, Cirac Estopañán, 1961, pp. 376-377.

en el contexto de los estrechos contactos establecidos entonces entre Occidente y el Oriente Mediterráneo tras el saqueo de Constantinopla en 1204 y las posteriores alianzas diplomáticas establecidas entre los distintos estados latinos y ortodoxos. De hecho, cabe recordar que Miguel VIII Paleólogo (1261-1282) desarrolló una política diplomática de acercamiento al Papado, que dio lugar a una efímera Unión de la Iglesias en el II Concilio de Lyon de 1274, que se deja entrever también en alguno de las obras y temas artísticos promovidos durante su gobierno. Del mismo modo, la casa real serbia de los Nemanjic, sobre todo bajo el rey Esteban Uros I (1243-1276) y su esposa Helena de Anjou (c. 1224-1314), y sus hijos Esteban Dragutin —rey de Serbia (1276-1282) y Syrmia (1282-1315)— y Uros II Milutín (1282-1321), estableció no sólo lazos dinásticos con los latinos sino también una fluida relación con la Iglesia Romana, de manera que tanto Helena como Esteban Dragutin promovieron el establecimiento de misiones franciscanas y dominicas en la región, cuyo objetivo era la lucha contra la herejía bogomila. Al fin y al cabo, aunque tardío, en un manual canónico para el ejercicio de la pintura bizantina, la célebre *Hermeneia* de Dionisio de Furna (1730-1734), se indica cómo la Sibila puede acompañarse del texto —«Del Cielo vendrá el Dios eterno, quien juzgará toda la carne y todo el universo»—, que no es sino una paráfrasis de la primera estrofa del *Canto de la Sibila* Eritrea (Dionysius of Fourna, 1981, p. 31).

2. SABIA

El peculiar Árbol de Jesé historiado que aparece en los ejemplos serbios, en los que se combina la línea genealógica de los ancestros de Cristo, con los profetas del Antiguo Testamento y los sabios de la Antigüedad, así como una serie de escenas proféticas que iban desde la Unción de David a la Profecía de la Crucifixión constituía el tema perfecto para hacer patente la Encarnación de Cristo, resaltar el papel de María en la historia de la salvación, y proponer así *Η Πίζα του Ιεσσαί* como imagen dogmática y anti-herética contra los bogomilos, una comunidad especialmente implantada en los Balcanes que negaba, entre otras cosas, la «encarnación» y «crucifixión» de Cristo y los libros de los profetas. En esta clave de afirmación antiherética habría que leer, por ejemplo, según Taylor, el Árbol de Jesé de Arilje, entre cuyas ramas aparece, no por casualidad, como en los ciclos latinos, la Sibila entre los profetas del Antiguo Testamento que anunciaron el nacimiento, la crucifixión y la resurrección del Mesías (Taylor, 1981-1982, pp. 160-162).

Muy probablemente el arquetipo de este nuevo modelo de Árbol de Jesé historiado hay que buscarlo en el desarrollo de la escolástica, en la estancia de la corte

papal en Orvieto bajo el pontificado de Urbano IV (1261-1264) y en la especulación teológica de las Órdenes Mendicantes. Según Taylor, el tema habría cuajado como imagen dogmática de Encarnación de Cristo en la lucha antiherética contra los *patarini* (cátaros) de Orvieto y de ahí se habría extendido hacia Europa Oriental (Taylor, 1981-1982, pp. 150-154). De hecho, no es una casualidad que el ejemplo más espectacular del tema en esta primera época se encuentre en la fachada occidental del *Duomo* de Orvieto (1305-1308), posiblemente como reflejo del arquetipo perdido.

No obstante, el fenómeno que más llama la atención tanto en Orvieto como en los más de veinticinco ejemplos censados en la pintura mural bizantina y post-bizantina entre los siglos XIII y XVII —repartidos entre Serbia, Grecia, Moldavia, Rumanía y Bulgaria—, es la inclusión, en la mayoría de ellos, de la serie de los doce filósofos o sabios de la Antigüedad (Taylor, 1981-1982; Milanovic, 1989). Éstos, enarbolando sus cartelas, pueden situarse bien en la base del árbol, en una fila como en Gran Laura o en dos registros como en Orvieto; bien a ambos lados de raíz de Jesé, como en Prizren (Kosovo) o en los casos moldavos y búlgaros, tal y como se ve en las espectaculares representaciones de Voronet (1547) y Baskovo (1643). Si bien su identidad puede variar, en la mayoría de los casos, se trata de Platón, Aristóteles, Plutarco, Pitágoras, Homero, Tucídides, Sófocles, Solón, Sócrates, Eurípides y Galeno, a los que también pueden añadirse otros como Diógenes, Aristófanes, Sócrates, Cleantes, Quilón, etc. En muchos de estas series se incorpora también a la Sibila, como se observa en Orvieto, Prizren, Gran Laura, Moldovita, Sucevita, Cetățuia, Voronet, Backovo y Arbanasi. Sin embargo, en estos ciclos su figura se ha transformado. No se trata, como en los antiguos ejemplos occidentales, de la profetisa de la gentilidad que se agrega, junto a Virgilio, a la procesión de los profetas, siguiendo el sermón de Quodvultdeus o el drama litúrgico *Ordo Prophetarum*. En estos ciclos bizantinos estamos más bien ante una verdadera sabia de la Antigüedad, a la altura de los grandes filósofos paganos. De hecho, en ellos la Sibila ha abandonado la valencia litúrgica que la había caracterizado hasta entonces para pasar a enfatizar tres ideas de carácter histórico-teológico: la sabiduría griega de la Antigüedad, la universalidad de la Revelación y el paralelismo entre paganos, judíos y cristianos (Castiñeiras, 2017 a y b).

Se trata así de un tema que conecta con la tradición greco-cristiana de la Antigüedad Tardía que afirmaba que antes de la llegada del cristianismo los sabios paganos habían producido múltiples testimonios del culto al único Dios, así como preanunciado la venida de Cristo. Al Pseudo-Atanasio se le atribuye un *Commentarius de templo Athenarum*, datado en el siglo V, en el que se cuenta como Apolo habría fundado en Atenas un altar «al dios desconocido», habría hecho reunir en él a siete filósofos para revelarles un oráculo sobre el dios trino, la Encarnación de

Cristo y la Virgen María, sobre el cual cada uno de ellos emite una explicación (Delatte, 1923; Di Marco, 2006, p. 227). Las ideas de este escrito se desarrollaron en la obra, *Teosofía* (Θεοσοφία), atribuida a Severo de Sozopolis hacia los años 503/503, que se componía de siete libros titulados, *Sobre la verdadera fe* (Περὶ τῆς ὀρθῆς πίστεως), a los que se añadían un apéndice de otros cuatro, cuyo objetivo era demostrar que los oráculos de los dioses griegos —pertenecientes a los sabios helenos y egipcios—, los oráculos sibilinos y las profecías caldeas estaban de acuerdo con las Sagradas Escrituras (Beatrice 1995; Mango 1995). Aunque perdida, el contenido de la obra fue muy conocido gracias a epítome realizado en el siglo VIII por un compilador anónimo bizantino en la llamada Teosofía de Tübingen, en el que se declara que la Sibila está completamente de acuerdo con los santos profetas y que la razón de estos libros era demostrar el carácter único y trinitario de Dios en directa relación con la interpretación de las Sagradas Escrituras (Beatrice 1995, p. 404). Siguiendo esa misma tradición, en colecciones posteriores de oráculos, conocidos como *Thesauri minores*, se identifica el templo con el Partenón —convertido ya en la iglesia de la santa Theotokos—, como el lugar donde se habría encontrado una inscripción que anunciaba la Encarnación de Cristo y punto de encuentro de los siete filósofos paganos. Éstos, en unas versiones, son Apolonio, Solón, Tucídides, Plutarco, Aristóteles, Platón y Quilón; en otras, Plutarco, Ares, Diógenes, Cleantes, Platón, Aristóteles y Homero. Todos ellos elaboran, siguiendo el relato original, las denominadas *Profecías de los Siete Sabios*, dedicadas a anunciar a Encarnación de Cristo (Mango, 1995; Di Marco, 2006, p. 229).

Resulta obvio que tanto en Orvieto como en los ciclos bizantinos la figuración de los sabios helenos deriva de las tradiciones eruditas recogidas en la Teosofía de Tübingen (s. VIII) y en las *Profecías de los Siete Sabios*, pues en ellos encontramos referencias a todos ellos. No obstante, sigo pensando que el proceso de la construcción de esta nueva iconografía fue sutil y complicado, ya que, en primera instancia, se partió de la tradición latina del Árbol de Jesé con los profetas del Antiguo Testamento y la Sibila —como todavía se ve en el temprano ejemplo de Arilje (1296)—, para después incorporar, posiblemente ya en el arquetipo perdido de la década de 1260-1270, la serie de los sabios helenos, en una voluntad «escolástica», de tintes unionistas, de rehabilitar la filosofía de la Antigüedad al credo cristiano. De hecho, en publicaciones anteriores he comentado ampliamente la importancia de la representación en Orvieto de la figura de la Sibila junto a la de Platón, el cual aparece acompañado del motivo del sarcófago abierto de acuerdo con la tradición bizantina de las Profecías de los Siete Sabios (Knipp, 2002, pp. 390-391; Castiñeiras, 2017a, pp. 315-317, fig. 3; Castiñeiras, 2017b). Esa misma asociación la encontramos en otros ciclos posteriores en Moldavia, como se ve en los casos

de Moldovita (1537), Voronet (1547) (Fig. 2) y Sucevita (c. 1600), en la que Platón enarbola la cartela con el texto de su profecía, mientras que sobre su cabeza se sitúa el sarcófago abierto con el esqueleto y un sol.



Fig. 2. La reina Sibila (izquierda) y el filósofo Platón (derecha) en la serie de los doce sabios de la Antigüedad (Árbol de Jesé). Pinturas murales de la fachada sur de la iglesia del monasterio de San Jorge de Voronet (Rumanía), año 1547.

No por casualidad, ambos motivos, el sarcófago abierto con esqueleto y el sol, se encuentran en la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino (pt II-II, q.2, a. 7), redactada entre 1265 y 1274 como respuesta a la pregunta de si, para salvarse, es necesario creer «explícitamente» en el misterio de Cristo:

Muchos gentiles tuvieron revelación de Cristo, como consta por las cosas que predijeron sobre él. Asimismo, la Sibila, según el testimonio de San Agustín, predijo algo sobre Cristo. La historia de los romanos nos refiere también que, en tiempo de Constantino Augusto y de Irene, su madre, se encontró un sepulcro sobre el que yacía un hombre que tenía en el pecho una lámina de oro con esta inscripción: «Cristo nacerá de una virgen y creo en Él. ¡Oh Sol!, en tiempo de Constantino y de Irene me verás de nuevo». // Si ha habido quienes se hayan salvado sin recibir ninguna revelación, no lo han sido sin la fe en el Mediador. Pues aunque no tuvieran fe explícita, la tuvieron implícita en la divina providencia, creyendo que Dios es liberador de los hombres según su beneplácito y conforme» (Tomás de Aquino 1990, p. 69).

A este respecto, merece la pena señalar un aspecto que M. D. Taylor no refiere en su estudio: Tomás de Aquino fue nombrado en 1261 lector del convento de San Domenico de Orvieto, donde pasó cuatro años al servicio de Urbano IV y en cuya iglesia se conserva todavía la cátedra desde donde daba sus lecciones. La inclusión de la Sibila y del motivo de la tumba en la *Summa Theologica* pudieran, por lo tanto, estar directamente relacionados con la composición en Orvieto del arquetipo de Árbol de Jesé que se difundió después en el mundo ortodoxo. Aunque Taylor le daba la paternidad al cardenal Hugues de Saint-Cher, no habría, pues, que descartar la participación de Tomás de Aquino en la creación de esa nueva iconografía. Por otra parte, el motivo del sarcófago con el esqueleto tiene, sin duda, su origen en Bizancio, y denota un conocimiento por parte de Tomás de Aquino de los textos de la tradición teosófica. Su fuente estaba en la Crónica de Teófanos (c. 813), donde se decía que en el año 780-781, en las Murallas de Anastasio, en Tracia, se había encontrado en tiempos de Constantino VI e Irene (780-797) un sarcófago con un gran esqueleto dentro, con la inscripción: «Cristo nace de una Virgen. En Él creo. En el tiempo de los emperadores Constantino e Irene, ¡oh Sol!, de nuevo me verás». Cabe recordar, que Jérôme Maurand, en su visita a Santa Sofía de Constantinopla en 1544, dice haber visto allí una placa de oro, encastrada en un muro, con esa misma inscripción en latín: «Christus nascitur ex virgine in eum credo tempori Constantini et Irenes imperatoribus (*sic*), o sol, iterum me videbis» (Mango, 1963).

Cabe señalar que en Orvieto la Sibila acentúa su aspecto antiquizante, al vestir túnica y manto, y cubrir su cabeza, como si fuese uno más de los sabios

de la Antigüedad. Su modelo está claramente en la monumental figura de la Sibila Eritrea de la fachada occidental de la catedral de Siena, realizada entre 1284 y 1296 por Giovanni Pisano, en la que ésta aparecía igualmente acompañada de Platón (Castiñeiras 2017b). En el texto de sus cartelas se lee respectivamente: EDUCA/BITUR DE(US)/ ET HOMO («Será educado como Dios y hombre») (Sibila Eritrea); EX MA/TR(IS) UB(ERE) PUE/LLA(AE) IM(M)ACU/LATISSIM(A)E/ VI(R)GINIS D/(E)BES ADE(SS)E/ DE SOLU(M)/ F(RU)CT(US) («Debes revelarte solamente como el fruto generado del seno de una madre doncella, Virgen Inmaculada») (Platón) (Carciogna, 2007, pp. 90-92). De esta manera, el programa iconográfico sienense, compuesto por una serie integrada por María, los Profetas y los Sabios de la Antigüedad, constituía toda una exaltación del papel de la Virgen en la historia de la Salvación, en la que se incorporaban claramente elementos propios del debate escolástico y del substrato «antiquizante» de la Italia del Duecento, en los que está claro que se tuvo acceso a la tradición textual teosófica bizantina. Ello explicaría, en mi opinión, la novedosa inclusión de la figura de la Sibila Eritrea junto a filósofos paganos como Platón o Aristóteles, convertidos ahora en profetas de Cristo, tal y como ocurría en el arquetipo perdido del Arbol de Jesé de Orvieto que Giovanni Pisano tuvo que conocer.

3. REINA

No obstante, cuando el tema de la Sibila se incorpora a la iconografía bizantina —a la que era totalmente ajeno hasta entonces—, la figura sufre una importante transformación en la que se opta por darle un carácter más regio que la acerca a la figura de una emperatriz bizantina. Se produce así un proceso de contaminación iconográfica en el que posiblemente estemos ante una hibridación entre pagana Sibila y la bíblica Reina de Saba, pero sin adquirir los rasgos negroides que caracterizan a ésta. Ello no nos debe sorprender, puesto que desde el siglo XII en la tradición occidental una de las sibilas, la Sibila Tiburtina, había sido identificada como la Reina de Saba, como «sabia Sibila» en relación con la leyenda del madero de la cruz —*Le Bois de la Croix*— en Jerusalén (Castiñeiras, 2015, pp. 204-205; Castiñeiras, 2017 a, pp. 306-307, 318-320). Así, con corona y loros, aparece, por primera vez representada la Sibila en el ciclo de Prizren ((1308-1313), en compañía de otros sabios de la Antigüedad. Del mismo modo, aparece en el refectorio de la Gran Laura (Monte Atos) (Fig. 1), en los ciclos moldavos (Fig. 2) y en la bóveda del refec-

torio de Backovo (Fig. 3) (1643), donde bajo el epígrafe Η COΦΗ CIBY(Λ)ΛΑ (la sabia Sibila), desenrolla una cartela con la inscripción: ο δε υιός αυτού ο Χριστός μέλλει γεννηθήναι εκ παρθένου Μαρίας, και πιστεύω εις αυτόν («Su



Fig. 3. La Sibila en la serie de los doce sabios de la Antigüedad (Árbol de Jesé). Pinturas murales de la bóveda del antiguo refectorio (τράπεζα) del monasterio de Backovo (Bulgaria), 1643. Foto: autor.

hijo, Cristo, ha de nacer de la Virgen María y yo tengo fe en él») (Dvjcev, 1971; Penkova, 1991-1992; Zoumboulaki, 2015, p. 452).

Este proceso de contaminación o asimilación iconográfica es especialmente fructífero en los ciclos del siglo XVI, pues en ellos se incorpora al Árbol de Jesé la escena profética de la Reina de Saba en su visita a Salomón (I Re 10, 1) (cfr. Taylor, 1981-1982, p. 134, figs. 19-22). En los casos de Gran Laura (Grecia) y Voronet (Rumanía), su figura está simbólicamente colocada en el tercer registro superior, a la izquierda del tronco, mirando en diagonal a la escena de la Crucifixión, que se sitúa del otro lado en segundo registro. La obvia similitud entre las figuras de la Reina de Saba y la Sibila estriba en el propio proceso de creación de la obra por parte de los pintores, puesto que en el período post-bizantino era muy habitual el uso de *anthibola* o modelos en el seno de los talleres para traspasar al muro las composiciones. De esta manera, el mismo «esquema» habría sido utilizado para representar a ambas figuras femeninas en un mismo conjunto. Ello es lo que parece sugerir una página de papel (32 × 23 cm), con dibujos a tinta, conservada en el Museo Benaki de Atenas (núm. 33168). Se trata de los apuntes tomados por un artista post-bizantino en el siglo XVII a partir de un ciclo monumental anterior con el Árbol de Jesé (Vassilaki, 2015, cat. núm. 42, p. 89). En él se representan en una cara, los rostros de los profetas, mientras que en la otra están los sabios de la Antigüedad. En el caso de estos últimos, se trata de la Sibila, Platón y Solón, a los que se ha añadido, en la parte inferior, el atributo por antonomasia de Platón —un sarcófago (ο τάφος) abierto con un esqueleto y bajo el Sol— (Fig. 4). No obstante, en este caso, me interesa resaltar el porte regio de la Sibila, la cual, no por casualidad se acompaña del epígrafe —ΣΙΒΥΛΛΑ ΒΑΣΙΛΗΣΑ, «Reina Sibila»—, en un posible afán por resaltar la ambivalencia y doble juego de la imagen, un híbrido entre la sabia pagana y la reina bíblica. En este caso la figura sostiene con su mano derecha una flor, el atributo por antonomasia de la dialéctica de la Reina de Saba en la iconografía de las catedrales góticas, tal y como se ve en Ourense, Ciudad Rodrigo o Saint-Germain-l'Auxerrois (cfr. Moralejo, 2004, pp. 33-34, figs. 16, 18, 23-25). Con ello, se haría explícito, una vez más, las deudas que la imagen regia de la Sibila en el Oriente mediterráneo tiene con la iconografía de la Reina de Saba.

De hecho, en el caso del ejemplo del refectorio de Gran Laura, la figura enarbolaba una cartela que dice: *Και σταυρωθήσεται υπό Εβραίων απίστων/ και μακάριοι οι ακούον/τες αυτόν. Οὐαί / δὲ οἱ μὴ ακούοντες* («Y Él será crucificado por los infieles judíos y benditos los que lo escuchen. ¡Y ay de los que no lo escuchen!»). Esta referencia explícita a la crucifixión conecta con la famosa Leyenda del madero de la Cruz (*Le Bois de la Croix*), recogida en la *Leyenda*



Fig. 4. La reina Sibila en una hoja con bocetos de un artista post-bizantino del siglo XVII (Atenas, Museo Benaki, núm. 33168) © Museo Benaki.

Dorada (cap. LXVIII), en la que se dice a su llegada a Jerusalén la Reina de Saba había reconocido en una viga colocada por Salomón como paso de un regato la madera sobre la que habría de morir el Salvador que pondrá fin al reino de los Judíos (Μυλωνά-Παπάγγελος, 2006, p. 253). No por casualidad, el mismo texto de la cartela de Gran Laura, con pequeñas variaciones lingüísticas, aparece en un códice de finales del siglo XVI, procedente del monasterio de la Cruz en Jerusalén, en el que se recogen una serie de prescripciones iconográficas para representar el grupo de los sabios de la Antigüedad con sus respectivas profecías (Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Ortodoxo de Jerusalén, Staurov 85, fol. 165) (Wassersstein, 1973, p. 383). De hecho, en la iglesia del monasterio de la Cruz en Jerusalén quedan trazas de un ciclo de los filósofos de la Antigüedad, en el que seguramente la Sibila, reina y sabia, adoptaba el porte de la reina de Saba, pues dicho lugar está relacionado el árbol del cual fue hecha la cruz para la crucifixión de Jesús (cfr. Murphy-O'Connor, 2008, p. 164-166).

En conclusión, la Sibila en Bizancio gozó de una larga y fructífera vida en el ámbito de los textos teosóficos y la iconografía del Árbol de Jesé. Su imagen, inicialmente incorporada a la iconografía bizantina a partir de los repertorios latinos pasó, entre los siglos XIII y XVII, por diversos disfraces propios de la migración de un tema: profetisa, como en la tradición occidental; sabia, en una genuina reivindicación de la sabiduría de los antepasados helenos; y reina, en una curiosa y sugestiva hibridación iconográfica con la Reina de Saba o «reina Sibila», a la que igualmente se le atribuían profecías en relación con la Crucifixión de Cristo.

BIBLIOGRAFÍA

- Beatrice, P. F., 1995: «Pagan Wisdom and Christian Theology According to the Tübingen Theosophy», *Journal of Early Christian Studies* 3, 4, pp. 403-418.
- Caciorgna, M., 2007: «*Corpus Titulorum Senensium*. Le iscrizioni della facciata del Duomo di Siena», en Lorenzoni, M. (ed.), *La facciata del duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, Milán, pp. 77-95.
- Castiñeiras, M., 2014: «*VOX DOMINI*: el órgano medieval del Museo del *Studium Biblicum Franciscanum* de Jerusalén y la perdida Sibila de la iglesia de la Natividad de Belén», *Ad Limina*, 5, pp. 63-82.
- , 2015: «El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XII): Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela», en Gómez, M. y Carrero, E. (eds.), *La Sibila: Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, pp. 169-206.

- Castiñeiras, M., 2017a: «La apoteosis de la(s) Sibila(s): de Giovanni Pisano a Miguel Ángel», en Gómez, M. (ed.), *El Juicio final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, pp. 303-334.
- , 2017b: «La sabiduría de los paganos: la representación de la Sibila y Platón en el arte bizantino y post-bizantino», *Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística*, 27, pp. 2-16.
- Castro, E., 1997: *El drama litúrgico*, Madrid.
- , 2015: «Quodvultdeus: el sermón *Contra Iudaeos* y los Oráculos sibilinos», en Gómez, M. y Carrero, E. (eds.), *La Sibila: Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, pp. 37-84.
- Cirac Estopañán, S., 1961: «Tres monasterios de Constantinople visitados por Españoles en el año 1403», *Revue des études byzantines*, 19, pp. 358-381.
- Delatte, A., 1923: «Le déclin de la Légende des VII Sages et les Prophéties théosophiques», *Musée Belge*, 27, pp. 97-III.
- Di Branco, M., 2006: *La città dei filosofi. Storia di Atene da Marco Aurelio a Giustiniano*, Florencia.
- Dionysius of Fournna, 1981: *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fournna*, ed. P. Hetherington, Londres.
- Dujcev, I., 1971: «Die Begleitinschriften der Abbildungen heidnischer Denker und Schriftsteller in Backovo und Arbanasi», *Medievo Bizantino-Slavo, III*, Roma, pp. 641-649.
- Gómez Muntané, M., 1996-1997: *El Canto de la Sibila. I. León y Castilla. II. Cataluña y Baleares*, Madrid.
- Γουλούλης, Σ. 2007: *Ρίζα Ιεσσαί. Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος (1305-1805 αι.). Γένεση, ερμηνεία και εξέλιξη ενός δυναστικού μύθου*, Τε살όνικα.
- Kalopissi-Verti, S., 2012: «Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins», en Joubert, F. y Caillet, J-P. (eds.), *Orient et Occident méditerranéennes au XIII^e siècle. Les programmes picturaux, Actes du Colloque tenu à l'École Française à Athènes en avril 2009*, Paris. pp. 41-64.
- Knipp, D., 2002: «Medieval Visual Images of Plato», en Gersh, S. y Hoenen, M. J. F. M. (eds.), *The Platonic Tradition in the Middle Ages: a Doxographic Approach*, Berlín, pp. 388-414.
- Κομνηνός, Ι., 1701: *Προσκνητάριον του Αγίου Όρους του Αθωνος*, Snagov, 1701 (reed. Καρυές Αγίου Όρους, 1984).
- Lassus, J., 1973: *L'illustration du Livre des Rois*, Paris.

- Lidov, A. y Zivkovic, M., 2017: «Within the Development Framework of Byzantine Artistic Trends», en Otasevic, D. (ed.), *Serbian Artistic Heritage in Kosovo and Metohija. Identity, Significance, Vulnerability*, Belgrado, pp. 43-45.
- Mango, C., 1963: «A Forged Inscription of the Year 781», *Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines*, 8, pp. 201-207.
- , 1995: «The Conversion of the Parthenon into a Church: The Tübingen Theosophy», *Δελτίον ΧΑΕ* 18, pp. 201-203.
- McGinn, B., 1998: «Oracular Transformations: the 'Sibylla Tiburtina' in the Middle Ages (with particular reference to the Newberry Library Version)», en Chirassi Colombo, I. y Seppilli, T. (eds.), *Sibille e linguaggi oracolari: mito, storia, tradizione*, Pisa, pp. 603-635.
- Milanovic, V., 1989: «The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries: A Contribution on the Research of the Theme», *Zograf*, 20, pp. 48-60.
- Moralejo, S., 2004: *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago.
- Μυλωνά, Γ., Παπάγγελος Ι., 2006: «Παραστάσεις φιλοσόφων στις αγιορειτικές τοιχογραφίες», en *Άγιον Όρος και Προχριστιανική Αρχαιότητα*, Τε살όνικα, pp. 250-264.
- Murphy-O'Connor, J., 2008: *The Holy Land. An Oxford Archeological Guide from the Earliest Times to 1700*, Oxford.
- Penkova, B., 1991-1992: «Mural Paintings in the Refectory of Backovo Monastery and the Tradition of Mount Athos», *Cyrrillomethodianum*, XV-XVI, pp. 51-83.
- Salonius, P., 2014: «*Arbor Jesse Lignum Vitae*: The Tree of Jesse, the Tree of Life, and the Mendicants in Late Medieval Orvieto», en Salonius, P. y Worm, A. (eds.), *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnhout, pp. 213-241.
- Ταβλάκης, Ι., 1998: *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις τράπεζες μονών του Αγίου Όρους*, Ιοάνινα.
- Taylor, M. D. 1980-1981: «A Historiated Tree of Jesse», *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, pp. 125-176.
- Tomás de Aquino, 1990: *Suma de Teología III*, ed. L. Lago et al., Madrid.
- Tsigaridas, E.N., 2016: *Theophanes the Cretan*, Τε살όνικα.
- Vassilaki, M., 2015: *Working Drawings of Icon Painters after the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at Benaki Museum*, Atenas, The Benaki Museum.
- Velmans, T., 2005: «L'Arbre de Jessé en Orient chrétien», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, pp. 125-140.

- Wasserstein, A., 1973: «Byzantine Iconographical Prescriptions in a Jerusalem Manuscript», *Byzantinische Zeitschrift*, 66 (1973), pp. 383-386.
- Watson, A., 1934: *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Londres.
- Yiannias, J. J. 1971: *The Wall Painting in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: A Study in Eastern Orthodox Refectory Art*, University of Pittsburgh (PhD in Microfilm, Ann Arbor, Michigan).
- Zoumboulaki, S., 2015: *L'Arbre de Jessé et la représentation des philosophes grecs et autres sages païens dans la peinture murale byzantine et post-byzantine*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne (Tesis doctoral inédita).

EL JUICIO FINAL EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA

Eva Castro Caridad

Universidad de Santiago de Compostela

El canto de la sibila, del cual Maricarmen Gómez Muntané es una de las grandes especialistas mundiales, tiene como motivo literario central el Juicio final. Ese día que tendrá lugar al final de los tiempos, cuando Cristo venga por segunda vez para juzgar a vivos y muertos, es una de las creencias de la fe cristiana. Es más, es una de las afirmaciones contenidas en el símbolo del dogma o *Credo*, tanto en la versión niceno-constantinopolitana (s. iv dC), como en la de los apóstoles (s. v dC).¹ La profesión de fe fija las creencias de todo bautizado y así, con respecto a la segunda venida de Cristo, dado que la primera fue su nacimiento de María, se dice en el símbolo niceno-constantinopolitano, *et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis*, y en el de los Apóstoles, *inde venturus est iudicare vivos et mortuos*. Esta creencia se sustenta en pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, donde hay frecuentes referencia a Dios como juez y a la existencia de un juicio universal (Piñero 2010: 135-198 y

¹ La necesidad de fijar los pilares del dogma cristiano surgió ante la proliferación de ideas heréticas (Kelly, 1980). La primera expresión fue la declaración del Concilio de Nicea, a. 325, reformulada en el Concilio de Constantinopla, a. 381. El símbolo niceno-constantinopolitano, escrito en griego, se recitó en la liturgia de Antioquía en el siglo v y desde el año 511 en Constantinopla. De allí pasó a la liturgia latina hispana, gracias al III Concilio de Toledo, a. 589, donde en presencia de, entre otros obispos, Leandro de Sevilla, hermano mayor de Isidoro, el reino visigodo se convirtió al catolicismo y se estableció que todos los domingos, antes de la oración del *Pater noster*, se rezara el *Símbolo niceno-constantinopolitano* (con las variantes hispanas: primera persona del plural de la versión griega y la adición de *Filioque*, según la cual el Espíritu Santo procedía del Padre y del Hijo). Poco a poco se extendió por Occidente, de tal modo que en el año 1014 se rezó en la celebración de la misa en Roma e, incluso, fue el elemento que justificó en el año 1054 el cisma de las Iglesias de Oriente y Occidente. El Símbolo de los Apóstoles fue una fórmula bautismal romana, basada en la autoridad de Ambrosio de Milán (c. 340 – Milán, 397), *In symbolum Apostolorum tractatus*, PL 17, cols. 509-546, y de Rufino (c. 345 – Sicilia, 410), *Commentarius in symbolum Apostolorum*, PL 21, cols. 335-386. La tradición medieval sostuvo que la oración había sido acordada por los Apóstoles el día de Pentecostés. Esta versión también fue conocida por la Iglesia Hispana; vid. infra n. 9 sobre Isidoro de Sevilla, *De eccles.* I, 24.

265-281).² Resulta de interés analizar las referencias que de este aspecto del dogma realizan los Padres de la Iglesia, porque así será más fácil establecer conexiones con los textos poéticos que circularon a lo largo de toda la Edad Media (Castro, 2017). En esta ocasión, el objeto de estudio serán las referencias al juicio final realizadas por Isidoro de Sevilla (c. 560-636).

En la época de Isidoro el tema del Juicio final no se abordaba en ningún tipo de tratado específico, puesto que todavía no se había sistematizado el pensamiento escatológico de la Iglesia en relación con la cuestión *De nouissimis*, es decir, sobre las últimas cosas.³ Solo algún tiempo después, se elaboró el primer tratado sobre este asunto teológico gracias a Julián de Toledo, titulado *Prognosticum futuri saeculi* (c. 688). Esta obra se compone de tres libros (*De origine humanae mortis, Quomodo se animae defunctorum habeant ante resurrectionem corporum y De ipsa resurrectione*). El tema del Juicio final se aborda precisamente al comienzo del libro 3 (cap. 1-13),⁴ donde Julián emplea tanto citas bíblicas como referencias patristicas. Desgraciadamente se ha perdido otro tratado del arzobispo toledano titulado *Libellus de diuinis iudiciis* que hubiera podido servirnos para completar

² Las referencias veterotestamentarias se sustentan, por ejemplo, en las profecías de Isaías 66, 16 (*quia in igne Dominus dijudicabit et in gladio suo ad omnem carnem*); de Joel 3, 2 quien anuncia que el juicio final tendrá lugar en el valle de Josafat, nombre que significa «juicio» (*Et ducam eas in uallem Iosaphat et disceptabo cum eis ibi super populo meo*); otras referencias se encuentran en 2 Par 20,26; Jr 30,3; Sof 3,8; Zac 14; Ez 37 y Dn, 12. Entre los testimonios neotestamentarios están Mt 24-25, Mc 13, Lc 17 y 21, Rom 2, 5-11 y Ap 20, 7-15.

³ Pueden consultarse a este respecto los trabajos de Toner (1909), Galot (1987) y Rico Paves (2002). Conviene distinguir entre la Escatología general y la Escatología individual. Con relación a la primera se establecen los siguientes argumentos: Fin del mundo (precedido de la *Gran tribulación* y aparición del Anticristo); Resurrección de la carne (gracias a la *Parusia* o segunda venida de Jesucristo); Juicio universal y Consumación de todas las cosas. La Escatología individual toma como elementos de reflexión: la muerte; el juicio individual de cada alma y resultado del juicio individual (recompensa/felicidad eterna; purgatorio/estado intermedio o castigo eterno).

⁴ Julián de Toledo, *Progn.* (Hillgarth, 1976, pp. 83-90): Cap. 1. *Quod tempus et diem iudicii nul- lum hominum nouerit*; Cap. 2. *Vtrum specialis locus esse credatur ubi iudicium a Domino agitabitur*; Cap. 3. *Quod nullus nouerit hominum per quot dies futurum illud iudicium extendatur*; Cap. 4. *De terrore aduentus Christi et quod in ea forma qua iudicatus est in ipsa ad iudicium ueniet et iudicium agitabit*; Cap. 5. *Quod praeunte cruce sua Christus ad iudicium ueniet et quod eadem crux angelorum humeris, Christo de coelis descendente, portabitur*; Cap. 6. *De terrore et horrore uisionis diaboli cum sublatus fuerit ut ad iudicium adducatur*; Cap. 7. *Quod Christus ad iudicium ueniens mitis iustis et terribilis apparebit iniustis*; Cap. 8. *Quod Christum in carne ad iudicium uenientem et iusti et iniusti car- neis oculis sint uisuri*; Cap. 9. *Quo modo non Pater ser tantum Filius ad faciendum iudicium uenturus esse credatur*; Cap. 10. *Quod non pertineat ad hanc uitam cum Christus ad uiuos et mortuos iudicandos de coelo descenderit*; Cap. 11. *De sedibus iudicantium*; Cap. 12. *De his qui cum Domino ad iudicandum sessuri sunt*; Cap. 13. *Quod in praenominatis a Christo duodecim sedibus non tantum duodecim apostoli sessuri credendi sunt sed omnis perfectorum numerus qui in duodenario numero partietur*.

el pensamiento de Julián sobre el Juicio final.⁵ Pues bien, antes del tratado de Julián el asunto del Juicio final podía ser motivo literario como ponen de manifiesto poemas como el *Judicii signum* sibilino, transmitido por san Agustín, o incluso otras piezas, hoy perdidas, como de las que da cuenta el propio Isidoro al relacionar las obras del obispo africano Verecundo (m. c. 552), una de cuyas composiciones fue el poema dactílico *De iudicio*.⁶ Asimismo, el Juicio final podía ser un asunto de reflexión tanto en los comentarios exegéticos bíblicos, como en los tratados sobre la fe cristiana. Entre ellos se podría citar el *Enchiridion* (caps. 54 y ss), *De cura pro mortuis gerenda* o los últimos libros de *Ciuitas Dei* (libro 21 y ss.) de san Agustín, así como los tratados posteriores sobre los que Agustín ejerció influjo como fueron las obras de Gregorio Magno *Moralia in Job* (578-595) y el libro IV de *Dialogi de uita et miraculis patrum italicorum et de aeternitate animarum* (c. 593).⁷

Por lo que respecta a Isidoro de Sevilla hay que indicar que con frecuencia hace referencia al Juicio final a lo largo de toda su producción literaria. En mu-

⁵ Para hacerse una idea aproximada de lo que pudo ser este tratado, se conserva el capítulo titulado *De diuinis iudiciis* en las *Sententiae* de Tajón de Zaragoza, c.a 600-683, (lib. 4, cap. 2; Migne, *Patrologia latina*, 80, col. 912-914), que aborda la cuestión de que el hombre no es capaz de comprender los designios de Dios, ya que en esta vida terrenal, en ocasiones, lo que parece un bien es en realidad un mal y viceversa. La reflexión está inspirada en *Moralia in Job* de Gregorio Magno (lib. 5, 1, 1; lib. 18, 4, 13; lib. 29, 30, 57; lib. 9, 15, 22; lib. 9, 14, 21; lib. 28, 4, 13). Tajón aborda asuntos relacionados con la escatología cristiana en los últimos capítulos del libro 5 de sus *Sententiae* (cap. 25-33), en los que analiza las señales del final del mundo; así cap. 25-27: Conversión de judíos y aparición del Anticristo; cap. 28: Segunda venida de Cristo; cap. 29: Resurrección de los muertos; cap. 30: Juicio divino (Cristo es juez de vivos y muertos, será suave con los justos y terrible con los injustos; habrá conmoción universal en mar, tierra y cielo; el castigo será por el fuego en un día terrible y, finalmente, los elegidos serán separados de los réprobos y se alegrarán con su recompensa), y capítulos 31-33: Castigo a los réprobos.

⁶ Isid., *De uiris illustribus*, cap. 7: *Verecundus, Africanus episcopus, studiis liberalium litterarum disertus, edidit carmine dactilico duos módicos breuesque libellos, quorum primun de Resurrectione et Iudicio scripsit, alterum uero de Poenitentia, in quo lamentabili carmine propria delicat deplorat.*

⁷ García de Cortázar (2012, pp. 139 y ss.); Henne (2011, pp. 119 y ss.); Adrien (1979-1985); Rico Pavés (1998) y de Vogüé (1978, pp. 49-51, 116 y ss., 149 y ss.). En ambas obras Gregorio hace referencia con frecuencia al Juicio final, pero además introduce otras novedades: por una parte, la existencia de un juicio particular de cada alma tras la muerte y, por otra, la existencia del purgatorio, donde se expiarían las faltas menores antes del Juicio universal (*Moral.* 13, 53; *Dialog.* 4, *passim*). Sin duda, estos trabajos gregorianos eran conocidos en Hispania, dada la circunstancia, por ejemplo, de que los *Moralia* habían sido dedicados a Leandro de Sevilla, hermano de Isidoro. Sobre la referencia de Tajón de Zaragoza, según la cual, en su viaje a Roma entre los años 646 y 650, copió obras de Gregorio que aún no eran conocidas en España, es posible, como señala Varela (2018, n. 28), que en realidad se trate de la segunda parte de las *Homiliae in Hiezechielem* e, incluso, la tercera y cuarta parte de los *Moralia*.

chos casos, el Juicio final es una verdad absoluta, que no es motivo de debate, como sucede por ejemplo en diversos pasajes de *Etymologiae*, *Allegoriae quaedam sacrae scripturae*, *Prooemia*, *Mysticorum expositiones*, *De natura rerum* y *De Differentiis liber*.⁸ Pero en otros, se convierte en asunto de reflexión por parte del obispo hispalense, como sucede en *De ecclesiasticis officiis*, *De fide catholica*, *Synonyma* y, especialmente, en *Sententiae*.

En relación con el *De ecclesiasticis officiis* (610-615), un tratado sobre la organización del clero dedicado a su hermano Fulgencio, la referencia más importante se encuentra en libro II, cap. 24, *De regula fidei*, donde se transcribe el Símbolo de los apóstoles y en consecuencia la segunda venida de Cristo para juzgar a vivos y muertos: ... *et cum eadem ipsa carne glorificata ascendisse in coelum, in qua et ad iudicium uiuorum et mortuorum expectatur uenturus*.⁹ Este es un testimonio importante, ya que pone de manifiesto la coexistencia de las dos versiones del dogma cristiano en este período de la Hispania visigótica; es decir, la versión larga o niceo-constantinopolitana, rezada en todos los domingos antes del *Pater noster*, y la versión breve o símbolo de los apóstoles, que era la fórmula bautismal.

El tratado *De fide catholica* hace referencia en varias ocasiones al Juicio final (lib.I, cap. 36, 4: los judíos harán duelo cuando vean a Cristo reinando en gloria; lib. 2, cap. 5, 3: El Señor enviará a Elías antes del día el Juicio final; lib. 2, cap. 15, 8-9: es necesario renunciar al pecado para llegar al día del Juicio final sin cargas), pero la más completa se encuentra al final del libro I, cap. 61: «Ha de venir a

⁸ A modo de ejemplo se proporcionan las siguientes referencias en *Etymol.*, lib. VIII, cap. V, contra la herejía de los agnoitas, porque consideran que Cristo no conoce el futuro y no creen que supiera cuándo será el día final y la última hora, por lo que Isidoro cita a Isaías 63,4: *Dies iudicii in corde meo*; *ibid.* lib. VIII, cap. 11 (*usque ad tempus iudicii*); *Allegoriae ex Nouo Testamento (si inuentus fuerit in die iudicii)*; *Prooemia (De Ezechiele: deorsum igne iudicii; De Daniele: siue de die iudicii; De Malachia: diem quoque iudicii iustorumque praemia)*; *Mysticorum expositiones, In Genesim*, cap. 2 (*sexta, quae nunc agitur, usquequo Mundus finiatur, donec Excelsus ueniat ad iudicium*); *ibid.* cap. 5 (*ante illam ultimam poenam iudicii*); *ibid.* cap. 6 (*Transactis enim sex millibus annis, facto etiam iudicio et renouatis caelo et terra, transferentur sancti in uitam perpetuae immortalitatis*); cap. 12 (*post finem saeculi futurum diem iudicii*); cap. 15 (*quod erat similitudo futuri iudicii*); *Mysticorum expositiones, In Exodum*, cap. 18 (*in iudicio uero, tanquam in terrore nocturno, quia tunc erit magna tribulatio saeculi tanquam ignis et lucebit iustis et ardebit iniustis*); *De rerum natura*, cap. 46 (*Terrae autem motum pertinet ad iudicium*); *Different.* lib. II, cap. 30 (*et pari iudicio damnabuntur in ignem aeternum*); *ibid.* lib. II, cap. 32 (*alios in suis moribus prauis iusto iudicio derelinquit*).

⁹ Isid., *De eccles.* 1, 24: *Haec est autem post Symbolum apostolorum certissima fides, quam doctores nostri tradiderunt. Vt profiteamur...* En este mismo tratado, pero en el libro I, cap. 39, *De ieiunio septimi mensis*, al hablar del ayuno que se ha de realizar en el mes de septiembre, hace una referencia al día del juicio final: *Ideoque et ieiunium habetur in hoc mense, quia ostenditur in defectione solis et noctis augmento uita nostra deficere, adueniente norte, quae mors iudicio Dei et resurrectione reparatur.*

juzgar». Como se ha señalado en otras ocasiones (Castro-Peña, 2010, pp. 31-33), el libro 1 del *De fide* es un tratado de cristología y en él se incluye la reflexión sobre la segunda venida de Cristo, como juez, al final de los tiempos, inspirada en Cipriano, *Ad iudaeos* 2, 28. El anuncio de esta segunda venida está sustentado por Isidoro mediante las citas de los profetas Ezequiel (21, 26) e Isaías (42, 13). El obispo hispalense compara las dos venidas y afirma que en la segunda Cristo vendrá como juez fuerte y hablará con voz potente. La diferencia entre las dos venidas la justifica Isidoro mediante Salmos 49, 3, en donde además se afirma que «el fuego arderá ante Él». Este fuego será el que sirva para probar las acciones de pecadores y justos, lo que se subraya con dos citas más de los Salmos (65, 12 y 49, 4-5). A continuación, se añade Isaías (30, 30 y 51, 9) para señalar que Cristo es el brazo de Dios que vendrá a juzgar en medio de llamas y del terror de la tempestad. Esta segunda venida, según Miqueas (6, 1), se produce para separar a los buenos de los malos. El testimonio de Zacarías (12, 10) es usado por Isidoro para sustentar la afirmación de que harán duelo, cuando vean al que habían crucificado juzgándoles y reinando en majestad; lo que queda corroborado con Job (19, 25). A continuación, Isidoro recoge las dos teorías sobre dónde tendrá lugar el Juicio final, es decir, en el valle de Josafat (Joel 3, 12) o en el mismo lugar donde Cristo sufrió su pasión (Isaías 10, 23 y Salmos 73, 12).

La tercera obra en la que Isidoro hace hincapié en el Juicio Final es la conocida como *Synonyma* (Elfassi, 2006), que fue la tercera en difusión tras *Etimologías* y *Sententiae*, de acuerdo con el elevado número de manuscritos conservados. La composición, que conoció dos ediciones isidorianas y contó con dos prólogos (el primero de ellos pseudoisidoriano), no es fácilmente clasificable dentro de un género literario específico, lo que explica los numerosos subtítulos que recibió.¹⁰ La obra, en la que a partir de la fórmula gramatical de los sinónimos se incorpora una profunda reflexión moral, está compuesta por dos libros: el primero de los cuales es un diálogo de carácter lírico entre el hombre y la razón, y el segundo un soliloquio de la razón que adquiere el carácter de un verdadero tratado moral. Las referencias al Juicio final se encuentran sobre todo en el libro 1, donde en ocasiones adquieren una manifestación literaria de carácter dramático, que no se encuentra en ninguna otra obra isidoriana. Muchas de las reflexiones están en estrecha conexión con el libro veterotestamentario de Job. Así, frente a la justicia humana venal (*Synon.* 1, 7-8), solo el juicio divino será justo (*Synon.* 1, 34: *iusto*

¹⁰ Entre otros, *Formula uite honeste; De uirtutibus, uitiiis et moribus; Liber soliloquiorum uidelichte de contemptu mundi; De miseria humanae conditionis* o *De lamentatione anime peccatricis* (Elfassi, 2006).

iudicio iudicaris; Synon. 1, 59: Deus iuste me affligit, iusto iudicio rependitur factis meis congrua uicissitudo); las aflicciones de la vida presente son una prueba de Dios para llegar purificados al día del juicio (*Synon. 1, 28: Si hic flagellis atterimur, purgati in iudicio inueniemur. Semper Deus hic uulnerat quos ad salutem perpetuam praeparat; Synon. 2, 11: Quod si adhunc carnis molestas sentis ... propone tibi futurum iudicium, propone tibi futura tormenta, propone tibi futura supplicia, propone tibi infernorum perpetuos ignes, propone tibi gehennae poenas horribiles*). La descripción más sobrecogedora se encuentra en los capítulos en los que la razón insta al hombre a arrepentirse de sus pecados; por ejemplo, al hablar del pecado de fornicación se dice: *futura Dei iudicia super te formida terreat te gehennae metus, terreat te futuri iudicii sententia, reuocet te poenarum terror culpa* (*Synon. 1, 47*). Pero los capítulos que reproducen el *dies irae* bíblico (*Sofonías 1, 15*), son *Synon. 1, 62-64: Metuo diem iudicii, metuo diem tenebrum, diem nebulosum, diem amarum, diem durum ... tormenta tamen gehennae formido ex culpa* (*ibid. 1, 62*); *Succurre mihi, Deus meus, antequam ... me tartara rapiant, antequam me flamma comburat, antequam me tenebrae inuoluant. Subueni prius quam ... gehennae ignibus deuorer, priusquam sine termino crucier, reus enim timore iudicii tui terreo, pauore peccati iram tuam formido* (*ibid. 1, 63*); *Quid faciam dum uenerit tremendi formido iudicii? ... Dies illa a luce in tenebras permutetur, profunda caligo confundat, aeterna illam caecitas obruat, amittat temporis statum, omni memoria extinguatur, nullis digna saeculis memorretur*.

Ahora bien, la descripción sistemática del Juicio final por parte de Isidoro se encuentra en las *Sententiae*, que, como se ha indicado más arriba, fue la segunda en difusión entre *Etymologiae* y *Synonyma* durante el Medievo. Este trabajo de datación incierta, si bien Cazier (1998, p. XIX) considera que es la culminación de la obra isidoriana, carece de prólogo y está organizado en tres libros; se trata de un manual práctico sobre teología que contiene la explicación del dogma (libro I) y de la moral católica, tanto teórica como práctica (libros II y III). Las colecciones de sentencias ya existían antes de Isidoro (Cazier, 1998, pp. XIII y ss.), pero simplemente como meras acumulaciones de elementos individuales; sin embargo, Isidoro aportó dos importantes novedades como son la peculiar elaboración de cada asunto, ya que a los datos de sus fuentes añade los de su propia reflexión personal y la organización temática de las sentencias recopiladas. Tanto es así que las *Sententiae* isidorianas pueden considerarse el precedente de la literatura sentenciosa medieval, pero, sobre todo, el primer ejemplo de una *Summa Theologica*. Es más, según Codoñer (2014, pp. 38, 45.), la novedad isidoriana procede de la propia concepción que el autor expresa acerca de la «sentencia»; es decir, una fórmula que transmite diversos argumentos en defensa de la fe, mediante el sistema

propio de la dialéctica que actúa por silogismos, de tal modo que cada sentencia expresa una verdad dogmática, irrefutable e indemostrable.

El libro I está formado por 31 capítulos, que se han considerado como un comentario ampliado al *Símbolo de los apóstoles* (Cazier, 1998, p. XXI), tal vez debido a que el capítulo 22, titulado *De symbolo et oratione*, se refiere a él. Pero a nuestro entender, los 6 últimos capítulos de ese libro son el primer esbozo sistematizado del pensamiento escatológico cristiano, que una generación después, gracias a Julián de Toledo, se convertirá en modelo de exposición de *las últimas cosas* (*De nouissimis*) y que es el modelo sobre el que Tajón de Zaragoza construyó sus *Sententiae*.¹¹ Los seis capítulos isidorianos son *De Antichristo et eius signis* (cap. 26); *De resurrectione* (cap. 27); *De iudicio* (cap. 28)¹²; *De gehena* (cap. 29); *De poenis impiorum* (cap. 30) y *De gloria sanctorum* (cap. 31); es decir, abordan aspectos propios de la reflexión escatológica patristica, cuya fuente principal es *Moralia in Job* de Gregorio Magno (Cazier, 1998, p. LIV). Por lo que se refiere al capítulo *De iudicio*, este se organiza en diversas secciones que dan cuenta de la explicación teológica propuesta por Isidoro:

Cap. 28, 1: *Iudicii diem nouit Christus*. El día del juicio solo lo conoce Dios y Cristo no quiso decirlo a los apóstoles (Mc, 13, 32), como ya había anunciado que lo haría a través de Isaías (63, 4: *Dies ultionis in corde meo*). Esta reflexión es la misma que empleó Julián de Toledo en *Pronosticum*, lib. 3, cap. 1, inspirándose directamente en el texto isidoriano (Hillgarth, 1976, p. 82).¹³

Cap. 28, 2: *De domo Domini, sicut scriptum est, incipit iudicium* (1 Pe 4, 17). Los elegidos son juzgados en esta vida por medio de adversidades; los impíos habrán de ser juzgados más tarde para ser castigados. Esta reflexión constituye en realidad uno de los elementos nucleares de los *Moralia* de Gregorio Magno y que Isidoro ya había expuesto en *Synonymia* 1, 28.

Cap. 28, 3: *Ad districti examen iudicis, nec iustitia iusti segura est*. Ni la justicia impartida por el justo es segura; solo la de Dios. Se argumenta con la cita de Job 9, 22 (*Et innocentem et impium ipse comsumit*), que es explicada por Isidoro,

¹¹ Codoñer (2014, pp. 27-30) ya apuntó el contenido escatológico de estos capítulos isidorianos. Sobre la obra de Tajón, vid. supra n. 5.

¹² Sigo la numeración correcta y no la que, por error, se da en la edición de Cazier (1998, pp. LIV-LV; 82-85).

¹³ El tema de que solo Dios conoce cuándo acontecerá el fin de los tiempos es un argumento que suele alternarse con la referencia de 2 Pedro 3, 10 y Marcos 13, 35: *Adueniet autem dies domini sicut fur*, como sucede, por ejemplo, en Beda, *De temporum ratione* 70 (Jones, 1977, pp. 539-540).

siguiendo muy de cerca a Gregorio Magno, *Moralia in Job* 9, 26, 40, y que remite a *Synonymia* 1, 7-8.

Cap. 28, 4: *Consumitur innox et impius simul fine carnis, non poena damnationis*. Se trata de una máxima general que se explica a continuación.

Cap. 28, 5: *Doctus pariter et indoctus moriuntur* (Ecl 2,16; cf. Ecl, 6, 6; Ecl, 6, 8). El justo y el impío experimentarán el fin de la carne (la muerte), pero no así la recompensa eterna, como ya señaló Gregorio Magno en *Dialog* 4, 29.

Cap. 28, 6: *Gemina punitur sententia impius*. El impío experimenta un doble castigo, primero aquí en la tierra y más tarde al final de los tiempos, idea recurrente en Gregorio Magno, *Moralia*.

Cap. 28, 7: *Geminum est diuinum iudicium* (1 Cor 11, 31-32): uno por el cual son juzgados los hombres ahora y en el futuro, y otro por el que son juzgados aquí para no ser juzgados en el futuro. Es decir, unos cumplen su castigo temporal para purgar sus culpas y otros comienzan aquí su castigo que se cumplirá en el futuro. Idea recurrente en Gregorio Magno, tanto en *Moralia* como en *Dialogi* 4, 48-51.

Cap. 28, 8: *In iudicio reprobis humanitatem Christi* (cf. Mt 25, 31-46). En el juicio los réprobos comprobarán la humanidad de Cristo, pero no la verán y no podrán alegrarse.

Cap. 28, 9: *Pro diuersitate conscientiarum* (cf. Greg. *Mor* 32, 7, 9). En el juicio Cristo será amable con los elegidos y temible para los réprobos (cf. Taionis, *Sententiae* 5, 30 y Julián, *Prognost* 3, 7).

Cap. 28, 10-11: *Duae sunt differentiae uel ordines hominum in iudicio* (cf. Greg. *Mor* 26, 27, 50-51; *Dialogi* 4, 34). Las dos clases son la de los elegidos y la de los réprobos. Cada una de ellas se organiza a su vez en dos clases. Los elegidos se dividen en los que juzgan acompañando a Dios y los que son juzgados; ambos reinarán con Cristo. Los réprobos se dividen en los que han sido malvados dentro y fuera de la Iglesia.

En conclusión, Isidoro de Sevilla hizo referencia con frecuencia al dogma cristiano del Juicio Final en muchas de sus obras. En la mayoría de ellas, el Juicio Final se acepta como verdad irrefutable, sin ser sometida a debate. No obstante, en alguna ocasión Isidoro fue más allá y no solo se detuvo en la reflexión de este aspecto del símbolo, sino que hizo un primer intento de sistematización de los contenidos. Como se ha señalado, antes de Isidoro no existía ningún tratado teológico sobre *De nouissimis* o últimas realidades; es cierto que Agustín en ciertos pasajes de *Enchiridion*, *De cura pro mortuis gerenda* y *Ciuitas Dei*, como Gregorio Magno en *Moralia in Job* (578-595) y el libro IV de *Dialogi de uita et*

miraculis patrum italicorum et de aeternitate animarum habían abordado este asunto, pero no de manera sistemática. Isidoro, además de dar cuenta de las dos versiones del *Credo*, por ejemplo, en *De ecclesiasticis officiis*, o de la explicación doctrinal del Juicio Final, por ejemplo, en *De fide*, fue el autor que por primera vez dispuso de manera organizada en sus *Sententiae* aspectos relativos al final de los tiempos y en concreto sobre el Juicio Final. Su labor fue modelo para las *Sententiae* de Tajón de Zaragoza (600-623), pero sobre todo para Julián de Toledo (642-690), autor de *Prognosticorum futuri saeculi libri tres*, primer tratado escatológico cristiano. Por último, conviene destacar que Isidoro en *Synonyma* no solo recoge una verdad del dogma, sino que dio cabida a expresiones de profundo patetismo, próximas a los poemas líricos latino sobre el Juicio Final, que él posiblemente conoció.

BIBLIOGRAFIA

- Adrien, M., 1979-1985: *Gregorii Magni Moralia in Iob*, Corpus Christianorum, Turnhout.
- Castro Caridad, E., 2017: «Tradición literaria latina medieval y los signos del Juicio Final», en Gómez, M. (ed.), *El Juicio Final. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, pp. 57-95.
- Castro Caridad, E. y Peña Fernández, F., 2012: *Isidoro de Sevilla. Sobre la fe católica contra los judíos*, Sevilla.
- Codoñer Merino, C., 2014: «La ‘sententia’ y las ‘Sententiae’ de Isidoro de Sevilla», en Codoñer Merino, E. y Alberto, P. H. (eds.), *Wisigothica. After Díaz y Díaz*, Florencia, pp. 3-48.
- Cazier, P., 1998: *Isidorus Hispalensis. Sententiae*, Turnhout.
- Elfassi, J., 2006: «Les *Synonyma* d’Isidore de Séville. Un manuel de grammaire ou de morale? La réception médiévale de l’ouvre», *Revue d’études augustinienes et patristiques* 52, pp. 167-198.
- , 2009: *Isidorus Hispalensis: Synonyma*. Turnhout.
- Galot, J., 1987: *Juez de vivos y muertos*, Madrid.
- García de Cortázar, J. A., 2012: *Historia religiosa del Occidente medieval (Años 313-1464)*, Madrid.
- Henne, P., 2011: *Gregorio Magno*, Madrid (ed. original, 2007).
- Hillgarth, J. N., 1976: *Sancti Iuliani Toletanae sedis episcopi opera*, Turnhout.
- Jones, C. W., 1977: *Beda venerabilis opera, pars VI. Opera didascálica* 2, Turnhout.

- Kelly, J. N. D., 1980: *Primitivos credos cristianos*, Salamanca (original inglés 1972³; reimpr. 1976).
- Piñero, A. y Gómez Segura, E., 2010: *El Juicio Final*, Madrid.
- Rico Pavés, J., 1998: *Gregorio Magno. Libros morales I (I/IV)*, Madrid.
- , 2002, *Escatología cristiana: para comprender qué hay tras la muerte. Introducción teológica*, Murcia.
- Toner, P., 1909: «Eschatology», en *The Catholic Encyclopedia*, Nueva York. <<http://www.newadvent.org/cathen/05528b.htm>> [consulta 08.01.2020].
- Varela Rodríguez, J., 2018: «Las *Sententiae* de Tajón de Zaragoza. Sus modelos literarios y su aproximación a la teología de Gregorio Magno», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 30. <<https://journals.openedition.org/e-spania/28247#ftn23>> [consulta 08.12.2019]
- Viñayo González, A., 2001: *Isidoro de Sevilla. Sinónimos*, León.
- Vogüé, A. de, 1978-1980: *Grégoire le Grand. Dialogues*, 3 vols., París.

RAMOS DE PAREJA, PENSAMIENTO MUSICAL Y REFORMA EN LA SALAMANCA DEL SIGLO XV*

Santiago Galán Gómez

El 3 de agosto de 1479 el claustro de la universidad de Salamanca acordó permitir a los catedráticos y profesores substitutos «proueydos» cancelar las clases o enviar suplente, a causa del brote de peste que azotaba la ciudad, suspensión que se hizo definitiva «para todas las lecturas e sustituciones del dicho estudio de qual quier facultad» desde el día 14 del mismo mes. La situación no hizo sino empeorar en los meses siguientes, y para noviembre ya se contabilizaban entre las víctimas de la pestilencia hasta cinco catedráticos, entre ellos el de canto, Martín de Cantalapiedra (Amasuno, 1990, p. 83). Vacante la plaza, una vez remitió la epidemia se proveyó la cátedra de Música y fue asignada al compositor Alonso de Córdoba, quien figura como titular ya el 28 de febrero de 1480 (García Fraile, 1991, p. 71) y es el primer maestro de Música en Salamanca del que se conocen obras musicales (Gómez Muntané, 2001, p. 79).¹

Pocas semanas después, el 16 de abril, fallecía desterrado en Alba de Tormes el catedrático de Teología del estudio salmantino Pedro Martínez de Osma, condenado en mayo de 1479 por los errores doctrinales de algunos de sus escritos. El maestro de Osma había dedicado su extensa carrera académica a redactar multitud de textos y comentarios filosóficos, entre los que tuvo tiempo de incluir un tratado musical en 1465, en los años en los que coincidió en la universidad salmantina con el músico y teórico baezano Bartolomé Ramos de Pareja (Galán Gómez, 2019, p. 285 y ss.). Ramos y Martínez de Osma debatieron cuestiones musicales antes de que, ya en los años setenta, el primero emigrase a Italia donde en 1482 publicó en Bolonia su *Musica practica*, el primer tratado musical impreso de autor español. El teólogo Martínez de Osma y el músico Ramos de Pareja

* Es un placer y un honor dedicar este texto a Maricarmen Gómez, quien en su día con gran acierto me sugirió los escritos de Domingo Marcos Durán como tema de investigación, orientando por una senda provechosa mis primeros estudios sobre la teoría musical del renacimiento español.

¹ Se conocen dos piezas de este músico, ambas en el *Cancionero Musical de Palacio* y a tres voces, una canción y una versión del refrán del Canto de la Sibila con un texto amoroso a modo de glosa en las dos voces inferiores (Gómez Muntané, 1996, pp. 23-24).

cultivaron, en el tercer cuarto de este siglo xv, el pensamiento reformista en Salamanca que, en lo que respecta a la música, nos va a ocupar aquí.

El catedrático Alonso de Córdoba no dejó testimonio de su labor docente en forma de tratado musical, como no lo había hecho —que se sepa— ninguno de sus antecesores en el estudio salmantino. La enseñanza musical en Salamanca contaba con cátedra propia desde 1254 —caso único entre todas las universidades europeas— y debió sin duda tener un componente eminentemente práctico, para el que no se precisaban textos que hayan perdurado hasta hoy: los profesores y substitutos en Salamanca se denominan «cantores» en los libros de claustro, se dice de ellos que «cantaban» la cátedra, y queda documentado que las clases se impartían en la amplia Capilla de Santa Catalina de la Catedral, conocida como «capilla del canto» (Gómez Muntané, 1990, p. 77 y ss.; García Fraile, 1991, p. 89; Galán Gómez, 2019, p. 275).

Ramos de Pareja enseñó música en Salamanca en la década de 1460, aunque al no superar el nivel de bachiller debió impartir clases dentro del modelo de las cátedras cursatorias, esto es, como profesor suplente —elegido por el alumnado— que ejercía la tarea que debiera estar a cargo de un licenciado o doctor (Beltrán de Heredia, 1970, pp. 221-228). Para obtener el grado de licenciado, se debía impartir al menos cinco años de clases como bachiller, plazo que no debió completar Ramos. Además, el aspirante necesitaba el patrocinio de uno de los doctores, y un desembolso económico solo al alcance de estudiantes pudientes, o de quienes disfrutaban de ayudas corporativas como sucedía con los alumnos procedentes del Colegio de San Bartolomé (Carabias, 2012, p. 34). Nada de esto debió cumplirse en el caso de Ramos.

Lo que es seguro es su carácter reformista y polémico, patente en su tratado boloñés, que planteaba propuestas de revisión de los fundamentos de la ciencia musical (solmisación, afinaciones, cromatismo) con el resultado de iracundas porfías internacionales durante décadas. Ramos cultivó este espíritu en sus años en Salamanca, debatiendo con Pedro de Osma o con los músicos Tristán de Silva y Johannes Urrede, en el bullicioso contexto intelectual que propiciará el posterior tratado boloñés de Ramos, y el anterior texto de 1465 del Maestro osmense, ahora recuperado (Martínez de Osma, 2021, fol. 264v). En el marco de las reformas del pensamiento en Salamanca eran necesarios los contrastes de argumentos (Fernández Gallardo, 2002, p. 79), en forma de disputas orales eventualmente redactadas por escrito. El propio Ramos escribió un tratado en romance en sus años en Salamanca (Ramos de Pareja, 1901, p. 42), que pudiera ser el «pequeño tratado» hoy perdido que regaló a su alumno Giovanni Spataro en 1484 y al que alude también Pietro Aaron en su *Lucidario* de 1545 (Blackburn, 1991, p. 1010).

Spataro usó ese texto décadas después en discusiones epistolares, exponiendo nociones ausentes en el *Musica practica* de su preceptor.

Según Spataro, la confección de este último texto había comenzado diez años antes de su publicación, estando pues Ramos todavía en Salamanca hacia 1470. El dilatado proceso de redacción hasta su publicación se debió no solo a los complicados años en que Ramos decidió trasladarse a Italia, sino al propio carácter del autor, pues afirma Spataro que su maestro no cesaba de retocar el texto, restando más que añadiendo información, hasta que solo por los ruegos de sus amigos se decidió a imprimir un tercio de lo que había proyectado (Spataro, 1491, fol. 14). A pesar de este aparente perfeccionismo, el mediocre resultado en la presentación final del volumen delata una apresurada publicación, forzada por circunstancias desconocidas de las que resultaron dos ediciones consecutivas en menos de un mes —la primera del 12 de mayo, la segunda el 5 de junio—. La situación de Ramos en Bolonia aquel 1482 debía ser incierta, pues en enero hacía llegar al duque de Ferrara, Hércules I de Este, una colección de piezas por medio del noble boloñés Floriano Malvezzi, sin duda con la intención de atraer los favores del regente ferrarense (Mischiati, 1966, p. 86). No tuvo éxito la gestión, y Ramos acabó marchándose de Bolonia, falleciendo pocos años más tarde en Roma, según testimonia Spataro. Parece que además se llevó consigo las partes restantes de su tratado, ya impresas, que no llegó a publicar, como se deduce de la correspondencia de su alumno (Blackburn, 1991, p. 463). Giovanni del Lago, en carta de 1520, confirma que Ramos llevó a Roma varias copias de su *Musica practica* que se vendieron en poco espacio de tiempo.²

Así, Ramos realizó el periplo característico de los compositores del momento, en busca de patronazgo por las principales ciudades italianas, muestra de su condición de compositor y no solo profesor, aunque en su caso, como en el de tantos otros (Spataro o Pietro Aaron, sin ir más lejos) casi toda su música se haya perdido, lo que ha distorsionado la imagen que se tiene hoy de sus figuras. Ramos ha pasado a la posteridad como polémico teórico, pero también fue compositor sin el éxito que otros colegas, como Johannes Tinctoris, tuvieron en encontrar patrón, ni institucional en Bolonia, ni señorial en Ferrara o Roma. La falta de patronazgo condicionó la actividad del baezano y privó a la posteridad de su música. No corresponde pensar en los compositores del siglo xv como artistas en un

² «Un cantore vostro amico vi ha detto che sono anni assai che dal predetto Bartholomeo ne furno portate alquante [copias de su tratado] qui in Roma, e che le furno vendute in spatio di poco tempo, si che non era ordine di trovarne pur una alle librarie, et che vi duole infino nel cuore di non havermi potuto servire, etc.» (Blackburn, 1991, p. 763).

sentido moderno, cuando ante todo eran empleados de su patrón, y como tales la falta de buena disposición y carácter les podía suponer un serio obstáculo a la hora de obtener ocupación. A Ramos le pudo suceder como a Josquin Desprez en 1502, cuando su mal carácter frustró su contratación también en Ferrara frente a Heinrich Isaac, aun siendo considerado mejor compositor (Lockwood, 1984, p. 204). También pudo influir en la suerte de Ramos su procedencia: Antonio de Nebrija, otro ilustre intelectual que, procedente del estudio salmantino, estudió en Bolonia entre 1463 y 1470, denunció sin ambigüedades la actitud despectiva de los intelectuales italianos frente a los «bárbaros y salvajes» españoles y extranjeros en general (Di Camillo, 1976, p. 292).

REFORMA Y HUMANISMO MUSICAL TEMPRANO EN SALAMANCA

Ramos se propuso completar un tratado que estudiase la música tanto práctica como teórica, útil para el principiante y para el músico formado, como indica en el prólogo (Ramos de Pareja, 1901, p. 3). Este ánimo de formar toda especie de estudiantes había motivado la redacción en castellano de su anterior tratado hoy perdido, pues en Salamanca era común la lengua vernácula en el contexto universitario: Juan Alfonso de Benavente, en su *Ars et doctrina studendi et docendi* de 1453, recomendaba el uso de la *lingua laica* además del latín *ut melius intelligant audientes* para combinar la teoría con la práctica (Alonso, 1972, p. 97):

Et debet lector miscere practicam cum theorica, in utraque lingua, quia est quod lecturam iuristarum multum fructuosam facit, miscere aliquam practicam cum theorica et in utraque lingua, scilicet, in lingua laica et lingua latina.

Pero la unión ideal de teoría y práctica tenía en el pensamiento de Ramos un límite, pues en la práctica habitual de la música, ciertos usos se diferencian y llegan a contradecir las nociones teóricas, especialmente las heredadas de los antiguos maestros. En Salamanca era esta la opinión también de Pedro Martínez de Osma, quien en su tratado musical de 1465 diferenciaba la figura del «armónico» —el practicante del canto, libre de usar entonaciones simples para los intervalos— del «matemático» conocedor de las proporciones complejas del sistema pitagórico, respetables pero inútiles en la práctica real (Galán Gómez, 2017, p. 132). Esta posición de Ramos y Martínez de Osma será común en el pensamiento musical del siguiente siglo, cuando la expresa más claramente si cabe Giovanni Spataro al referirse a la *musica activa* o *l'ordine pratico et usitato* para

defender las nuevas afinaciones simples de su maestro Ramos, frente al sistema *theoretice* pitagórico, que no servía en la práctica musical real de sus días (Blackburn, 1991, p. 68). El concepto de «armónico» de Martínez de Osma anticipa además el de «armonía» común en el siglo XVI, desde los escritos de Pietro Aaron de 1516, correspondiente epistolar además de Spataro, quien insistía en el aspecto central de *l'armonica facultà*. Este concepto de armonía, derivado directamente de la práctica musical que justifica la nueva composición simultánea (vertical, por así decirlo) de la polifonía, que venía a superar la composición sucesiva propia de los siglos anteriores (Blackburn, 1987, p. 219, *passim*), lo expresa Ramos al inicio de su tratado: *harmoniam concordium vocum esse commixtionem*. La armonía se diferenciaba además de la noción de «música», que no es sino la razón y estudio de esa misma concordancia de voces (Ramos de Pareja, 1901, p. 3). Esta es la modernidad del concepto armónico de Ramos, común luego en el siglo XVI, pero que tiene sus raíces a mediados del siglo anterior en las controversias —orales y escritas— salmantinas con Martínez de Osma.

En su tratado de 1465, el maestro de Osma defendía el juicio del oído del armónico como el más adecuado para valorar las consonancias apropiadas en la práctica musical, pues se puede ser «bien diestro en las causas de la música, y saber poco del cantar», y al contrario (Galán Gómez, 2017, p. 132). Así, sentencia:

Concluyendo a nuestro propósito dezimos que en el canto no es tanto de creer en el entendimiento como el seso del oír, al qual deve ser dada entera fe cerca de toda consonancia o melodía. Este sólo es juez verdadero, el qual verdaderamente puede dezir qual boz concorda o discorda con otra (Martínez de Osma, 2021, fol. 264).

La autoridad que presenta en este asunto el osmense es Ptolomeo, tal como la transmitió Boecio en el quinto libro de su *De institutione musica* (Martínez de Osma, 2021, fol. 254v). La importancia dada a los sentidos corporales (el «senso») caracteriza el pensamiento de este siglo en Castilla: Alonso de Cartagena (1384-1456) consideraba imprescindible la participación de los sentidos corporales como primer estado en el proceso cognitivo (Di Camillo, 1976, p. 138). Para Pedro de Osma, «el conocimiento de todas las bozes pertenesçe al sentido corporal del oír», y «de las cosas sensibles ser más cierto el sentido corporal que no el entendimiento» (Martínez de Osma, 2020, fol. 263). Ramos, de la misma manera, se dirige en su tratado principalmente a los músicos «prácticos», que no precisan de la especulación matemática para realizar su arte. Spataro amplió luego este razonamiento y afirmó que las reglas tradicionales del contrapunto y de otros principios musicales solo sirven para iniciarse en el arte de la composición, pero

el compositor verdadero va más allá, y si es necesario —guiado *per instinctu naturale et per certa gratia et modo, el quale quasi non se po insignare*— supera las reglas creando sonoridades fuera de las normas, pero de resultado *piu grato al senzo de lo auditio* y por ello aceptables en la práctica real (Blackburn, 1991, pp. 145, 459). No obstante, al igual que su maestro Ramos, Spataro no admitía que la «fantasía» de los cantantes llevase a un desorden y desconcierto (Ramos, 1901, p. 71). Para Spataro, el compositor auténtico *nace* compositor, como el poeta, y su arte consiste en la virtud de, entre diversas posibilidades, saber escoger la mejor.³

En su tratado, Ramos había prometido abordar los problemas de la composición a varias voces en un futuro volumen que, si fue completado, hoy no se conserva (Ramos, 1901, p. 64). También el tratado de contrapunto de Spataro se ha perdido, pero en sus cartas expone nociones originales que atrajeron críticas, de las que se defendió aludiendo a los conocimientos recibidos de Ramos de Pareja. Entre otros aspectos, Spataro defendió el uso de las terceras y sextas puras que los cantantes afinan por oído, tal como lo habían defendido Pedro de Osma y en especial Ramos, pues son las usadas en la práctica real. La primacía de la percepción sensorial defendida por Pedro de Osma y heredada de Ramos llevó a Spataro no solo a rechazar las afinaciones pitagóricas sino, por primera vez, a ensayar una suerte de discusión «psicológica» de la audición, al considerar la percepción de los intervalos por sensación aplicando esta perspectiva, cara a los autores del Renacimiento, al caso del tritono (Palisca, 1985, p. 234; Blackburn, 1991, p. 672).

Las atrevidas propuestas de reforma de Ramos, escandalosas y problemáticas si pretendía optar a un puesto docente en una institución como el estudio boloñés, son fruto de esa intención de dar testimonio y ayudar a la práctica real. Así se explica su defensa de las afinaciones mencionadas, estrechamente relacionada con su aceptación de la posibilidad de ampliar el gamut tradicional con todos los semitonos o alteraciones derivadas del sistema de conjuntas tan importante en la práctica hispana de su tiempo (Galán Gómez, 2016, p. 199). También era pragmática su propuesta de un nuevo sistema de sílabas de solmisación, no solo para substituir el tradicional de Guido sino para, de modo más trascendental a largo plazo, usar un sistema de sílabas para toda la octava en vez de las seis tradi-

³ «Le regole scripte [del contrapunto] possono bene insignare li primi rudimenti del contrapuncto, ma non farano el bono compositore, impero che li compositori boni nascono così come nascono li poeti. Pertanto quasi piu ci bisogna lo aiuto del celo che la regula scripta, et questo ogni giorno e apparente, perche li docti compositori (per instinctu naturale et per certa gratia et modo, el quale quasi non se po insignare) aliquando in li soi contrapuncti et concerti aducono termini, li quali da alcuna regula et precepto de contrapuncto non sono demonstrati» (Blackburn, 1991, p. 362).

cionales. Para su defensa presentó en su apoyo propuestas anteriores de sistemas de sílabas alternativas, como las siete de Odo de Cluny, o las derivadas del himno *Trinum et unum* (Ramos, 1901, pp. 19, 24; Mengozzi, 2010, p. 44).⁴ La reforma de Ramos en este asunto comparte espíritu, dentro de una corriente temprana de humanismo musical, con la propuesta previa de Johannes Ciconia en su *Nova musica*, hacia 1410, escrito en Padua —ciudad universitaria, como Salamanca— donde propuso una *renovatio* del sistema tradicional de educación musical, criticando, como hará Ramos, el sistema de solmisación y, como él, defendiendo el uso del monocordio como guía infalible del canto, y la prevalencia de las notas de la octava frente a los hexacordos. También concuerda con la crítica del sistema de solmisación escrita por el cartujo —formado en la escuela humanista de Vittorino da Feltre, en Mantua— Johannes Gallicus, escrita hacia 1464 para defender el método original de canto eclesiástico —el *ritus canendi vetustissimus*— frente a las complicaciones de la solmisación (Hugues, 1996, pp. 69-70). Es cierto que Ramos, que en este asunto cita a Gallicus en su defensa, presenta la mano de Guido con las sílabas, pero de manera ostensible inscribe en la palma los versos del propio Guido en sus *Regulae ritmice*, que avalan la primacía del sistema de siete letras para aprender a cantar: «Hemos probado que lo mejor es notar solo con siete letras / nada hay más fácil que éstas para aprender el canto / si se usan con frecuencia al menos tres meses».⁵ En su crítica, Ramos usa de modo novedoso el término hexacordo —secularmente usado para el intervalo de sexta— como sustituto del tradicional *deductio*, trasladando el peso conceptual desde el movimiento de las voces en cada deducción, al conjunto de seis notas discretas. Pero este uso ya figuraba en el texto de 1465 de Pedro de Osma, en Salamanca, donde Ramos recibió esta nueva concepción del hexacordo (Martínez de Osma, 2021, fol. 257v). Esta novedad en el tratado de Ramos fue pronto aprovechada por Franchino Gafurio, quien asimiló el nuevo sentido de hexacordo al respetado concepto de tetracordio de la antigüedad, insuflando nueva autoridad al sistema de solmisación tradicional, que siguieron respaldando teóricos del siglo XVI como Aaron, Cochlaeus o Vanneo, y en especial Gioseffo Zarlino (Mengozzi, 2010, pp. 207, 227).

⁴ Estas sílabas son *tri-pro-de-nos-te-ad-do*, aunque Ramos escribe *ut, pro, de, nos, te, ad*. Wolf (1901) rectificó las sílabas iniciales en su edición siguiendo a Lange (1900).

⁵ «Solis notare litteris optime probavimus, quibus ad addiscendum cantus nihil est facilius, si frequentatae fuerint saltem tribus mensibus» (Ramos, 1901, p. 13). También Gallicus alude a estos mismos versos en defensa del sistema de siete letras frente a las sílabas de solmisación.

Ramos reflejaba en definitiva los usos reales en su tiempo de la solmisación, que años después confirma su alumno Spataro: en carta a Giovanni del Lago de 1529 el boloñés afirma que las sílabas y mutaciones no son realmente imprescindibles para los cantantes del *mensurato canto* —esto es, polifonía— pues cantan *subintelecte* a su comodidad, sin preocuparse del nombre de las notas, sino de las distancias en tonos y semitonos entre las mismas:

Et ciascuno cantore (in questa musica mensurata) denomina li soni et le sonore distantie secondo el suo comodo, et poco curano de la diversa denominatione de li soni, ma solo atenedo che li spatii de li toni et de li semitonii cadano pronuntiati in li lochi soi debiti et regolati (Blackburn, 1991, p. 403).

La necesidad de atender a los tonos y semitonos y no a las complejidades de sílabas y mutaciones a la hora de cantar era exactamente lo que defendía Johannes Gallicus en su *Ritus canendi*:

Haec illi nostrae subiunxerim figurae, carissimi, vobis ostendere volens paucis illis praemissis quod per illam solam attendendo tonos ac semitonia discere modulari Deo valeatis breviter ac facilliter, absque tot verborum ambagibus, totve nihili quae vos ita fatigare solent illis litterarum et non vocum mutationibus (Hughes, 1996, p. 384).

En su tratado, Gallicus denunciaba que las sílabas, tal como se usaban en su tiempo, no eran más que *verbositatibus*, términos ambiguos, equivalentes a las «verbosidades» de los profesores salmantinos que criticaba Pedro de Osma esos mismos años. Este rechazo de la verborrea escolástica la vivió Ramos en Salamanca, donde pudo presenciar las disputas teológicas entre Pedro de Osma y sus oponentes, lo que años más tarde debió influir en su posicionamiento a favor de Gallicus, casi el único autor que no es criticado en el *Musica practica* (Ramos, 1901, p. 44).

La modernidad de nuestro autor va todavía más lejos: anticipando posiciones propias del humanismo musical del siglo XVI, aborda en su tratado las ideas del *ethos* musical de los antiguos griegos, relacionando las musas, los modos del canto eclesiástico, los planetas, las notas del sistema griego, los efectos de los modos en el ánimo humano y los humores corporales (Ramos, 1901, p. 56 y ss.). Ramos sistematiza y simboliza estas relaciones en un pionero esquema gráfico que, años después, Franchino Gafurio plagió sin reconocer autoría en su *Practica musicae* de 1496 (Haar, 1974, p. 20). Esta particular aproximación a la *musica mundana* y el *ethos* de los modos, asociado a la acción de las musas como instigadoras del «furor poético», mágico, será desarrollada enseguida por el florentino Marsilio

Ficino en su *De vita libri tres* de 1489, impulsando la difusión de un neoplatonismo que, como una onda expansiva de potencia creciente, acabará inspirando la aparición de las academias platónicas.⁶ La más célebre será la Camerata Fiorentina fundada por el conde Giovanni de' Bardi, que alumbrará los novedosos estilos de canto recitativo que propiciarían el nacimiento de la ópera (Voss, 2019, pp. 482-85). La fuente del pensamiento de Ramos en este asunto, que le sitúa entre los precursores de esta influyente corriente neoplatónica, son Boecio, Cicerón y Marciano Capella, pero también el propio pensamiento hispano, donde ya Fernand Estevan caracterizaba el afecto de los modos en su tratado de 1410. En Salamanca, estas ideas mantendrán su influjo tras la partida de Ramos en los escritos de Domingo Marcos Durán, hasta que Francisco de Salinas, en su tratado de 1577, publicará el primer ataque serio contra la idea de la armonía de las esferas (Palisca, 1985, p. 185; García Pérez, 2013, p. 61; Galán Gómez, 2016, pp. 45-46).

La obra reformista de Ramos fue producto de una actitud personal reactiva y contestataria. Su más que presumible escasa posición social en el contexto universitario salmantino, le llevó a plasmar en sus propuestas radicales —tanto por el contenido como por su lenguaje— una actitud característica de estos primeros tiempos de la modernidad en Castilla, la «desazón» de aquellos que se sienten «mal colocados» socialmente, según la expresión de José Antonio Maravall (1976, p. 105), y expresan su protesta por ello. Aplicado al pensamiento musical, esta actitud conllevaba el cuestionamiento de la autoridad respetada hasta entonces por tradición —Ramos cita autoridades solo para criticarlas— tanto como la propuesta de nuevas ideas que rebatían los fundamentos mismos heredados durante siglos, no de manera gratuita, sino para proponer nuevas nociones que superasen y mejorasen las antiguas, pues estas están ya fuera de su tiempo. Esa es la actitud crítica de Ramos —que recogió y cultivó su discípulo Spataro— producto del naciente individualismo propio de sus años, actitud pareja a la que se expresa en otros campos del arte y la literatura, que también desencadenan disputas «científicas» modernas, en las que abundan las invectivas personales en vez de los ataques a sistemas de ideas completos propios de los tiempos medievales (Martín, 2005, pp. 56-60).

La reforma del pensamiento musical gestada en Salamanca desde mediados del siglo xv se inscribe pues en una corriente general que, amén de sus afinidades internacionales, en el plano local incluye el humanismo cívico de Alonso de Cartagena, el clasicismo renacentista de Alfonso de Madrigal, el Tostado, el

⁶ Es posible la coincidencia de Ramos y Ficino en una supuesta estancia del español en Florencia, postulada en su día por Seay (1956). El propio Spataro afirmó que Ramos consultó un manuscrito en esta ciudad, pero es un asunto no obstante todavía por acreditar (Blackburn, 2001, p. 316).

humanismo participativo y pedagógico del propio Pedro de Osma y sus ediciones de Aristóteles, la obra de Ramos de Pareja y luego la restitución filológica de los textos bíblicos de Antonio de Nebrija (Galán Gómez, 2019, pp. 289-295), autores todos que de una u otra manera sufrieron las consecuencias del enfrentamiento a la autoridad del *statu quo* de su tiempo. Esta *renovatio* de la ciencia musical se centró, en definitiva, en lograr el equilibrio entre el conocimiento teórico de los fundamentos musicales y la realidad de la práctica misma. El tratado de Martínez de Osma de los años sesenta se centró precozmente en diferenciar los modos gregorianos de los heredados por la teoría de los antiguos griegos, asunto que en esos años sólo comenzó a discutir Johannes Gallicus en Mantua, pero igual que en Salamanca, sin la ayuda del conocimiento directo de las fuentes griegas que en el siglo XVI llevarán a la dilucidación explícita del asunto en un tratado impreso, el de Francisco de Salinas (Otaola, 1997, p. 220; Galán Gómez, 2017, p. 130). A la vez el osmense dedicó, como hemos referido, amplia atención a la importancia del sentido del oído en las decisiones del cantante, discutiendo estos temas con Ramos de Pareja en Salamanca antes de que este viajase a Italia y pasase a formar parte de la élite intelectual internacional que dio cuerpo a la reforma de la teoría musical por la que fructificó en el siglo siguiente la visión integradora de pensamiento y práctica musical. Esta se verá perfectamente materializada en el erudito tratado humanista de Francisco de Salinas de 1577, y bien sintetizada en su título: *Los siete libros de música, en los que la verdad de su doctrina, por lo que respecta a la armonía como al ritmo, se presenta y demuestra por el sentido y la razón.*⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Rodríguez, B., 1972: «*Ars et doctrina studendi et docendi*», *Salmanticensis*, 19/1, pp. 5-105.
- Amasuno Sarraga, Marcelino V., 1990: *La escuela de medicina del estudio salmantino (Siglos XIII-XV)*, Salamanca.
- Beltrán de Heredia, V., 1970: *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, vol. I, Salamanca.
- Blackburn, B. J., 1987: «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, 40/2, pp. 210-284.

⁷ *De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur.*

- , 2001: «Music theory and musical thinking after 1450», en R. Strohm (ed.), *Music as concept and practice in the late Middle Ages*, Oxford, pp. 301-345.
- Blackburn, B. J., Lowinsky, E. E., y Miller, C. A. (eds.), 1991: *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford.
- Carabias Torres, A. M., 2012: «Colegios Mayores y Letrados: 1406-1516», en C. Flórez Miguel, M. Hernández Marcos, y R. Albares Albares (eds.), *La primera Escuela de Salamanca (1406-1516)*, Salamanca, pp. 15-34.
- Di Camillo, O., 1976: *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia.
- Esperabé de Arteaga, E., 1914: *Historia pragmática é interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca.
- Fernández Gallardo, L., 2002: *Alonso de Cartagena, 1385-1456: Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid.
- Galán Gómez, S., 2016: *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: La Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo*, Madrid.
- , 2017: «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, pp. 113-135.
- , 2019: «Teólogos y músicos: Pedro de Osma, Ramos de Pareja y la génesis medieval de la Escuela de Salamanca de pensamiento musical», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 21, pp. 257-296.
- García Fraile, D., 1991: «La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)», *Anuario Musical*, 46, pp. 57-101.
- García Pérez, A., 2013: «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista», en A. García Pérez y B. García-Bernalt Alonso (eds.), *De Musica libri septem de Francisco de Salinas* (pp. 42-92), Salamanca.
- Gómez Muntané, M., 1990: «Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas», en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. J. López-Calo*, Santiago de Compostela, pp. 77-89.
- , 1996: *El Canto de la Sibila*. Vol. 1: *León y Castilla*, Madrid.
- , 2001: *La música medieval en España*, Kassel.
- Haar, J. 1974: «The Frontispiece of Gafori's *Practica Musicae* (1496)», *Renaissance Quarterly*, 27/1, pp. 7-22.
- Hughes, R. V., 1996: *The Ritus Canendi Vetustissimus et Novus of Johannes Legrense: A Critical Edition with Translation, Introduction and Notes on the Text*, Glasgow University.

- Lange, G., 1900: «Zur Geschichte Der Solmisation», *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft* 1/4, pp. 535-622.
- Lockwood, L., 1984: *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford.
- Maravall, J. A. 1976: *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid.
- Martin, A. von, 2005: *Sociología del Renacimiento*, México.
- Martínez de Osma, P., 2021: *Tractatus musice*, ed. por Santiago Galán Gómez [en preparación].
- Mischiati, O., 1966: «Un'inedita testimonianza su Bartolomeo Ramis de Pareia», *Fontes Artis Musicae*, 13/1, pp. 84-86.
- Otaola, P., 1997: *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Pamplona.
- Palisca, C. V., 1985: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London.
- Ramos de Pareja, B. 1901: *Musica Practica*, ed. por J. Wolf, Leipzig.
- Seay, A., 1956: «Florence: The City of Hothby and Ramos», *Journal of the American Musicological Society*, 9/3, pp. 193-195.
- Spataro, G., 1491: *Bartolomei Ramis honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum*, Bononiae.
- Voss, A, 2019: «Music and magi», en I. Fenlon (ed.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge, pp. 472-501.

**CAN THE PICTURES TELL THE STORY?
REFLECTIONS ON IMAGES
IN SOME SYDNEY SPANISH MANUSCRIPTS**

Jane Morlet Hardie
The University of Sydney

The University of Sydney has a significant and growing collection of Spanish or Spanish-related liturgical music manuscripts.¹ These are mostly plain working manuscripts with little or no decorative elements. Most of them came without verifiable identifying information. Some, however, have artwork that can tell us something about the contents, and which may have been particularly relevant to the non-musician, the singer who learned the music by rote, or even the non-reader (Naughton, 1998, pp. 76-110; Ong 1982, pp. 113-115; Cressy, 1980, *passim*).² Hence my title “Can the Pictures tell the Story?” I might even add to that “and what *kind* of story can they tell?”

This study looks at some interactions between image, music and text in three of Sydney University’s Spanish manuscripts. There are no grand gestures in these manuscripts. There are no pictures of musical instruments, nor of people singing or playing musical instruments. Nevertheless, the images chosen are compelling in terms of how they can contribute to an understanding of contents and meaning. I argue that some images from these manuscripts may have a function beyond that of just “decorative add ons” and may provide the singer/reader/viewer access to contents, symbolism or even possible provenance of materials even if they cannot read either music notation or the Latin texts. Additionally, an image may function as an *aide memoire* for singers, and/or bring up questions of memory, homage, reference and allusion.

¹ This chapter is offered to Maricarmen with the greatest respect for her scholarship, and in honour of a longstanding friendship.

² The books that Naughton (1998) discusses show pictures of choirs of nuns singing in many places throughout the manuscripts, thus helping to provide a proper context for the manuscripts themselves. Literacy in Latin was, in the sixteenth century and before, the province of the few.

Like much music of the renaissance and beyond, a great deal of art thrives on the notion of allusion, reference and homage. Just as musicologists can recognise and contextualise references to well-known tunes or chants – like *l'homme armé* or *Dies irae* – or recognise when one composer is paying homage to another, so the art historian (or iconologist) might construct a history for a painting in which for example the light falling in a particular way from behind the head of a subject can allude to or reference many other works (Baldassarre, 2008, p. 86).³ There are many examples of this kind of symbolic allusion in the decorative agendas of *music* manuscripts for the Western liturgy, from images drawn from Christian symbolism and iconography, to representations of Biblical descriptions of particular feasts. In addition, there are images that are both faithful or remembered depictions of aspects of the natural world which may offer clues to provenance or even dating of manuscripts. It is important to observe that art historians have traditionally carefully distinguished the difference between the disciplines of iconography – which *describes* the artwork – and iconology – which is concerned with the *meanings* in context carried by the artwork –.⁴ Although recently the relevance of these terms have been questioned, I would define this study as being in the realm of iconology, insofar as it is concerned with meanings and ways in which the images might explicate contents of the manuscripts in which they are found.⁵

³ For early and very influential examples of this approach see the many works on Italian painters of the Renaissance by Bernard Berenson in which he defined the art historical sub-discipline of Connoisseurship. Antonio Baldassarre (2008) takes a similar approach when he relates pictures of musicians to the picture of Louis XIV.

⁴ For thoughtful summaries of the history of the disciplines of iconography and iconology, together with valuable bibliography see Baldassarre, 2007, pp. 440-452; Baldassarre, 2008, pp. 55-95; Baldassarre, 2010, pp. 9-35. Most recently, Baldassarre's Keynote lecture for the RIDIM conference in Hobart, Australia (November 2019) provided a magisterial exposition of where the discipline of Music Iconography is now. This talk "Navigating the Maze: Challenges to Current Music Iconography Research" is currently being prepared for publication. Important new approaches to relationships between decoration in music manuscripts and the music itself can be found in the essays in Susan Boynton and Diane Reilly's very exciting collection *Resounding Images* published by Brepols in their series Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages (see Boynton and Reilly, 2015).

⁵ Although there is an ongoing discussion regarding the relevance of the term iconology, it is used here with its original signification of the *meaning* of the art object within its context. For an exciting series of papers on iconography and iconology resulting from a conference sponsored by the Index of Christian Art at Princeton see Cassidy, 1993.

Taking the three manuscripts in chronological order (Fisher 358, 406, 367) in each case I will look at some ways in which the pictures may tell the story.⁶

All three manuscripts have now either been the subject of publications completed or in progress, and two scholars have carefully described and discussed aspects of the decoration in the manuscripts that they have studied (Andrés Fernández, 2018; Polson, 2016; Polson, 2020, pp. 41-76). While relying on their descriptive material, I am taking a slightly different approach from either of them in considering just what the images might tell us.

I. TWO PROCESSIONALS FOR SEVILLE CATHEDRAL (FISHER RB ADD. MSS. 358 AND 406).

The two manuscripts identified as being from Seville Cathedral (Fisher RB Add. Mss. 358 and 406) are the subject of a recent book on Spanish processions now at Sydney University. David Andrés Fernández has located these two books to Seville Cathedral on codicological and liturgical grounds and made a full and first-rate study of their contents. With these two luxe manuscripts made for Seville Cathedral we enter a world well known and much travelled by historians of manuscript illumination – the so-called Ghent-Bruges style of the sixteenth century, and the work of known masters Simon Bening and Gerard Horenbout and their school/s –.⁷ While some of the painters have been identified, many others have not.

Can one be precise and certain about individual authorship when there was such a flourishing tradition? I doubt it. Art historians cover themselves in such situations with terms like “the workshop of, the school of, followers of” and so on. It is quite clear that many unnamed painters were involved in the decoration of manuscripts in this style, that the style itself travelled well beyond the Ghent-

⁶ The full RISM identifiers for these manuscripts are AUS-Sñ RB Add. Mss. 358, 406 and 367. They will be identified here simply as Fisher [number]. Digital images of all of these manuscripts are available at <<https://digital.library.sydney.edu.au/nodes/index/q:AEL0A/source:2>>.

⁷ The Ghent/Bruges style of manuscript painting has been well studied. Some useful sources that are relevant here are the following: Kellman, 1999; Thoss, 1999; de Hamel, 1994; de Hamel, 2016; de Hamel, 2018; A good survey of Ghent-Bruges manuscript illumination is that of those manuscripts now in the British Library is McKendrick, 2003. See also Schmidt and Leitmeir, 2018.

Bruges borders, and that it is documented in Spain even though individual artists cannot always be identified.⁸

Characteristic of material emanating from the workshops of or attached to this school of manuscript painting were elaborate borders containing aspects of the natural world, and inhabited or historiated initials that described, represented or symbolized the liturgical moment that was to come. Plants, birds and insects in such borders were often anatomically correct, are still identifiable today, and might even offer clues as to the place of the manuscript's decoration.⁹ Such is the case of the borders of Fisher 358 (known today in its home library as the Turkey manuscript), page 4.¹⁰ Here, we see both an anatomically correct painting of a turkey, and some strawberries and other material from the natural world that may aid in locating the manuscript (Fig. 1).¹¹

The best discussions of a possible Flemish-Spanish relationship in the Ghent-Bruges style, are by David Andrés Fernández in his recent book *Mapping Processions* and Anna Muntada Torellas in her magisterial



Fig. 1. Fisher 358, page 4

⁸ For a discussion of illuminators in relation to the Spinola Hours and other related manuscripts including the Rothschild Breviary now in Perth Western Australia see de Hamel, 2016, pp. 540-545.

⁹ For some examples of this naturalistic border style see Manion and Sutton, 2015; the discussion of the Spinola Hours in de Hamel, 2016, pp. 540-545; and Muntada Torrellas, 2000, p. 98 for an example by Bernadino de Canderroa.

¹⁰ This manuscript is unfoliated and has been provided with later pencil page numbers. They will be used here.

¹¹ For a full, and detailed discussion of the turkey, the strawberries and other anatomically correct images in the borders of Fisher 358, page 4 see David Andrés Fernández, 2018, Chapter 3. All of the images in this chapter are reproduced with the permission of The University of Sydney Fisher Library, Rare Books and Special Collections.

study of the *Misal Rico de Cisneros*.¹² Andrés pulls together a huge amount of relevant information and is able to demonstrate connections between a number of manuscripts probably made in Spain in the Flemish style;¹³ and Anna Muntada's discussion of the decoration by the Spaniard Bernadino de Canderroa (d. 15??) in the *Misal Rico* suggests to me that his work may well be related to the decoration in Fisher 358.¹⁴

Both Andrés and Muntada allude to the fact that the Ghent-Bruges decorative agendas were very fashionable in sixteenth-century Spain, and in fact the inclusion of the turkey image in Fisher 358 may offer a clue to provenance of this manuscript.

In addition to the Ghent-Bruges style border, this page 4 contains the only inhabited initial in the book. If (as may have been the case) the recipient of this luxe manuscript did not read music, this historiated initial immediately identifies the liturgical occasion of the chant as Christmas Day (see Fig. 1). This picture is the size of a postage stamp, but the detail is quite extraordinary. Equally, the image could act as an *aide memoire* to the singers who would then be able to recall the appropriate chant, the Responsory verse *Tanquam [sic] sponsus* almost certainly learned by rote.¹⁵

So, this manuscript contains two kinds of image. One, the borders which give one kind of information – actual and anatomically correct – and the other a “story picture”, telling the observer what the opening liturgical occasion is in this manuscript. One could of course tell this story quite differently, and just regard the border decoration as “a template picture” as many art historians have done in similar circumstances.

Then we move to the second of these two Processionals (Fisher 406), which, on the basis of calligraphy and decoration is clearly a pair to the Turkey manuscript. However, this second manuscript, while sharing much decoration with

¹² Muntada Torrellas, 2000, *passim*. For a discussion of the nationality of Canderroa and his possible Toledo connections see Muntada Torrellas, 2000, p. 115 *et seq.* See also pages 141 and 133 *et seq.* for a summary discussion of the *Misal Rico* and illustration of the book in Castille.

¹³ Andrés Fernández, 2018, Chapter 3 covers the decorative material in both Fisher 358 and 406 in great detail.

¹⁴ For a suggestion that indeed Canderroa may have also been active in the production of manuscript decoration in Granada see <<https://catedraldegranada.com/la-catedral/musica/libros-chorales>> (accessed January 23 2020).

¹⁵ For a discussion of the place of this chant in Fisher 358 see Andrés Fernández, 2018, p. 31. The same author offers a relevant and extended discussion of the place of processional antiphons in Andrés Fernández, 2014, pp. 103-109.

Fisher 358, only contains text. There is no music. The texts define this manuscript as a Processional for Seville Cathedral for the Liturgy for the Dead and identifies the location within the Cathedral for each station of the procession. Like Fisher 358 it is a luxurious manuscript probably intended to be used at the Chapel of Scalas in the Cathedral.¹⁶ However, the most telling of the images here are symbolic. An anatomically correct picture of a peacock lies at the base of folio 32 (Fig. 2). The peacock was the medieval symbol for Eternal Life, and on the same folio we have another symbol of death, the Lily.¹⁷



Fig. 2. Fisher 406, folio 32v

While not necessarily related to the clear symbolic references to death in Fisher 406, the two manuscripts (Fisher 358 and 406) are joined by another aspect of their decoration – that is, the appearance throughout both manuscripts of two

¹⁶ Andrés Fernández, 2018, p. 42.

¹⁷ See George Ferguson, 1954 and Andrés Fernández, 2018, *passim*. The image of the peacock appears quite regularly in connection with texts related to death. See for example fol. 234 in the Rothschild Prayer Book for the memorial to St Helen. This image is reproduced in Manion and Sutton, 2015, p. 57.

faces – possibly even the same two faces – in some of the initial letters. The two right facing faces seen in Fig. 3 are clearly the same (real or imagined) person. This face appears many times with a number of expressions, and is joined by another face, seen on pages 28 and 66 of Fisher 358, and folios 8, 45, 46v in Fisher 406. Such faces are quite within the norms for manuscript decoration, and similar images can be seen in many manuscripts for Seville and Granada cathedrals.¹⁸

More curious however is the fact that on each of these two right facing faces in Fig. 3, we can see, looking the other way, five images of faces that are to all intents and purposes “hidden”.¹⁹ If, as David Andrés has suggested, both of these luxury manuscripts were commissioned by a private person from Seville Cathedral, and may have been used by a dignitary from the Chapel of Scalas within the Cathedral, one is drawn to contemplate a possible meaning of these images.²⁰ While pursuing this is beyond the remit of this chapter, having seen these hidden faces one cannot pretend that they are not there. Was the artist “playing” with his readers? Might the number five have had some symbolic meaning within the life of the Cathedral? For example, one recalls the importance of the celebration of the *cinco llagas*, and its *cofradía* in the life of the Cathedral. Since the five wounds are portrayed symbolically in many ways in different manuscripts and art works, one cannot resist the possibility that these five hidden reverse faces might have been an obscure reference to them, only to have been understood by the cognoscenti.²¹



Fig. 3. Fisher 358, page 4 (left) and Fisher 406, folio 32v (right)

¹⁸ I would like to thank Juan Ruiz for his helpful discussion of these and other images from Granada and Seville.

¹⁹ Other reverse “hidden faces” can also be seen elsewhere, for example in Fisher 406 folio 50.

²⁰ For further discussion of these issues, see Andrés Fernández, 2018, pp. 33, 53, and chapter 4.

²¹ There are, for example a number of flowers that symbolize the *cinco llagas*. These include among others, the rose and the passionflower, each of which has either the colour red (blood) or five petals or stamens. For an extended discussion of relevant Seville *cofradías* see the article “Sevilla” in the *Diccionario de historia eclesiástica de España* (Madrid: Instituto Enrique Florez, 1972–5). Here we find a heading *Hospitales y otras instituciones benéficas* (vol. 4, p. 2453). More than one hundred such institutions existed in Seville in the sixteenth century. Among them was *el de la Sangre o de las*

Then on folio 25 there is an image of the Stork, a symbol of prudence and vigilance at the opening of *Fidelium Deus*, and clearly here intended as a reference to the faithful departed. The text translates as “O God, Creator and Redeemer of all the faithful, grant to Your departed servants the forgiveness of their sins”.

As processions often end with the material for the Office and/or Mass for the Dead, this manuscript in a sense “completes” the Turkey manuscript. And, if our observer is non-literate in Latin, he (as it probably was a he) would have been alerted to the liturgical contents of this manuscript by the Peacock, the symbol of Eternal Life, the Stork for the Faithful Departed, and the Calla Lily as a symbol of Death.²²

2. AN AUGUSTINIAN *ANTIPHONALE* (FISHER RB ADD. MS. 367)

The third manuscript is considerably later than the other two. It’s an Augustinian *Antiphonale* that probably dates from the early eighteenth century.²³ While Simon Polson has been meticulous in describing and categorizing the images in this manuscript, I want to draw attention to just two images and consider what they might tell us in terms of meaning.

On page 113 an elaborate inhabited initial L tells the story of St Augustine on the beach contemplating the mystery of the Trinity when he encounters a child trying to fill a hole in the sand with the whole ocean (see Fig. 4). When St Augustine pointed out that this would be impossible, the child replied that equally, St Augustine could not fit the Trinity into his brain. While page 113 does contain the rubric *in festo St Augustine* – even if the reader was not literate – this picture and its meaning would have been well known to both the religious and the laity, as indeed it still is today. Like the inhabited Christmas image in Fisher 358, this picture might operate as an *aide memoire* for the singers who would immediately have known what to sing.

Cinco Llagas, 1546. For further relevant reading see also Brooks, 1988; Susan Verdi Webster, 1992, and Ismael Yebra Sotillos *et al.*, 2016. For a discussion of the *cinco llagas* in sixteenth-century Toledo manuscripts see Candelaria, 2008.

²² Ferguson, 1954.

²³ Polson, 2016, has recently re-examined the manuscript in a study in which he discusses it together with another Augustinian manuscript recently purchased by the University of Sydney. See Polson, 2020, pp. 41-76. While at this point it is not possible to assign a definite date or provenance to this manuscript, some tantalizing clues exist in the form of a number of bird images scattered throughout, symbolizing, among others, the South American macaw.



Fig. 4. Fisher 367, page 113.

My final image is from the same manuscript and brings up questions of memory, homage, reference and allusion. The Office for the Dead at Vespers starts with the text *Placebo Domine*.²⁴ And in its proper place at the start of Vespers (Fisher 367, page 165), sheltering in the P for Placebo we see the image in Fig. 5. Behind this very simple and rather basic image lies a huge history of images and traditions related to death. Just as the image of the peacock in our second (and much earlier) manuscript



Fig. 5. Fisher 367, page 165.

²⁴ Wagstaff, 2020, pp. 229-252, provides a rich context for material for the Dead. I would like to thank both Grayson Wagstaff and David Andrés for discussion of this image which, while clearly in the general tradition of ossuary chapels might equally represent an actual place.

was the symbol of Everlasting Life, so the image of a skeleton represented by two skulls here brings forth a panoply of related associations. First there is the tradition of the *ars moriendi*. This was the name of two related Latin texts dating from about 1415 and 1450.²⁵ The first of these was predominantly text, and the second shorter version consisted of a series of images produced for the mainly unlettered, allowing them to follow the story, in much the same way as one can follow a modern graphic novel or comic book. This text was enormously influential from its inception right through to at least the eighteenth century. Not only were there manuscript versions, but it went through many printings in many countries. Most Christians of the time would have known about these books. Some of these prints were from moveable type, and some had xylographic images.²⁶

I believe that the appearance of this death image in its appropriate place in these and indeed many other manuscripts would have served to *a)* remind the reader/singer of the liturgical moment to come, *b)* pay homage to the *ars moriendi* tradition and its related images, *c)* possibly reference other similar images, and *d)* allude to the whole tradition.

While one can (and many do) look at the artwork in liturgical music manuscripts as purely decorative and describe them within the parameters of the discipline of art history, I believe that in many cases there may be a more subtle story to be told. If we take into account the *function* of the manuscript within its liturgical context, its *position* in time or place, or its probable *recipient* one is immediately drawn into questions of *meaning* of the images. The layers of meaning thus exposed may include the following: images may lead to provenance, they may function as *aides memoire* for singers, and they may bring up questions of memory, homage, reference and allusion.

²⁵ The authority on the history of the *Ars moriendi* and its sources is O'Connor, 1966.

²⁶ Closely related were texts and images for the *memento mori* and the Dance of Death. Indeed, in assessing this material it is often difficult to separate the traditions, and they very likely played off against each other. For an image from the *Dance of Death* (*La grât danse macabre*), Lyons, 18 February 1499 see Poole and Berry, 1966, p. 72. Compare this with the much more sophisticated image (also for *Placebo*) from the Ghent-Bruges school in the Rothschild Prayer Book (fol. 165), 33. This image is attributed to Gerard Horenbout from the Ghent-Bruges School. See fn. 8.

REFERENCES

- Andrés Fernández, D. and Hardie J. M. (eds.), 2020: *Into the Diaspora: Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, Kitchener Ontario.
- Andrés Fernández, D., 2018: *Mapping Processions: Four Sixteenth-Century Spanish Music Manuscripts in Sydney. Aus-Sfl Rb. Add.Mss. 358, 380, 406, 407*. Edited, with a foreword by Jane Morlet Hardie, Kitchener Ontario.
- , 2014: “*Fit Processio Et Cantantur Antiphonae Sequentes*. Tipología de las formas de música litúrgica en los libros procesionales”, *Medievalia*, 17, pp. 103-29.
- Baldassarre, A., 2010: “The Jester of Musicology, or the Place and Function of Music Iconography in Institutions of Higher Education”, *Music in Art*, 35, pp. 9-35.
- , 2008: “Music Iconography: What Is Ist (*sic*) All About? Some Remarks and Considerations with a Selected Bibliography”, *Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, 9/2, pp. 55-95.
- , 2007: “*Quo Vadis* Music Iconography? The Répertoire International d’Iconographie Musicale as a Case Study”, *Fontes Artis Musicae*, 54/4, pp. 440-52.
- Boynton, S. and Reilly, D. J. (eds.), 2015: *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Turnhout.
- Brooks, L. M., 1988, *The Dances of the Processions of Seville in Spain’s Golden Age*, Kassel.
- Candelaria, L. F., 2008: *The Rosary Cantoral: Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo*, Rochester, NY.
- Cassidy, B. (ed.), 1993: *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990*, Princeton.
- Cressy, D., 1980: *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge.
- De Hamel, Ch., 2018: *The Medieval World at Our Fingertips*, London.
- , 2016: *Meetings with Remarkable Manuscripts*, London.
- , 1994: *A History of Illuminated Manuscripts*, New York.
- Ferguson, G., 1954: *Signs and Symbols in Christian Art*, London.
- Kellman, H. (ed.), 1999: *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Amsterdam.
- Manion, M. and Sutton, K., 2015: *Revealing the Rothschild Prayer Book, c. 1505-1510 from the Kerry Stokes Collection*, West Perth.

- McKendrick, S., 2003: *Flemish Illuminated Manuscripts 1400-1550*, London.
- Muntada Torrellas, A., 2000: *Misal Rico de Cisneros*, Madrid.
- Naughton, J., 1998: “Books for a Dominican Nuns’ Choir: Illustrated Liturgical Manuscripts at Saint-Louis De Poissy, c. 1330-1350”, in M. Manion and B. Muir (eds.), *The Art of the Book- Its Place in Medieval Worship*, Exeter, pp. 67-110.
- O’Connor, M. C., 1966: *The Art of Dying Well: The Development of the Ars Moriendi*, New York.
- Ong, W. J., 1982: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York.
- Polson, S., 2016: *Music, Choir Books and the Veneration of Saints in the Augustinian Order in Spain, 1667-1735*, Master of Music (Musicology), The University of Sydney.
- , 2020: “Considering Two ‘Augustinian Antiphonals’ (Fisher Library RB Add. Mss. 367 and 411)”, in D. Andrés Fernández and J. M. Hardie (eds.), *Into the Diaspora: Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, Kitchener Ontario, pp. 41-76.
- Poole, H. E. and Berry, W.T., 1966: *Annals of Printing. A Chronological Encyclopedia from the Earliest Times to 1950*, London.
- Schmidt, T. and Leitmeir, T. (eds.), 2018: *The Production and Reading of Music Sources: Mis-En-Page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480-1530*, Turnhout.
- Thoss, D., 1999: “Flemish Miniature Painting in the Alamire Manuscripts”, in Herbert Kellman (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Amsterdam, pp. 53-62.
- Wagstaff, G., 2020: “Fisher Library RB Add. Ms. 377 and the Liturgy for the Dead: A Pre-Tridentine Survival in a Mid-Seventeenth-Century Book”, in D. Andrés Fernández and J. M. Hardie (eds.), *Into the Diaspora: Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, Kitchener Ontario, pp. 229-252.
- Webster, S. V., 1992: *The Processional Sculpture of Penitential Confraternities in Early Modern Seville*, PhD, University of Texas at Austin.
- Yebra Sotillos, I., et al. (eds.), 2016: *Cristo de las Cinco Llagas: Arte, Iconografía y Devoción*, Sevilla.

A CASE OF A NON-MUSICAL RELIGIOUS PERFORMANCE IN THE 16th CENTURY VALENCIA

Ferran Huerta Viñas
Universitat Autònoma de Barcelona

Amazingly enough, we find in a MS. dated in 1672, which belongs to the Arxiu municipal de Valencia, and published by Hermenegild Corbató (1932-1933, p. 148), together with the Mystery of Saint Christopher – later edited by Josep Romeu (1957, vol. II, pp. 25-53 –, and the Auto de Adán y Eva – later edited in critical edition (Huerta, 1976, pp. 101-118) –, a play entitled *Misteri del rei Herodes*, which is the only one of the three that doesn't use any kind of singing, whether liturgical or popular, for the recital of its dialogues.

The three plays belonged to the Valencian Corpus Christi procession, but it is only the Herod play the one which is not using a Roca for its performance, since it is clear that the action requires the use of an open-air space for the movement of the characters.

Are we obliged to think that the street acting was the cause for the play's lack of musical use in its performance? Perhaps a comparison with similar plays of the cycle of the *Magi*, coming from Majorca, might help us to clarify this feature.

It is in comparison with those two plays contained in the so called Manuscript Llabrés, from the Library of Catalonia – named both of them *Consueta dels tres Reis d'Orient* –, that a first feature in this *Misteri del Rei Herodes* strikes our attention: it is the appearance of the words *auto* and *autor* at the start of the text. An obvious stylistic parentage with the Spanish Drama of the *Autos Sacramentales* comes to our mind, especially when we see that the *Autor* initiates the action of the play with a *Loa* where he offers us an abridged plot of its contents, with references to the Magi, to Herod, to the flight to Egypt, etc. And, what is even more surprising, is the fact that this character, once the *auto* has started, it continues to intervene in the action by speaking to one of the Kings, *Melchior* (vs. 25-52).

The inclusion of a *Loa* as a prologue, together with this duality in the terminology used (*Misteri* in the title and *Auto* in the beginning of the text itself), give us the impression of being before a transitional play, which has already been influenced by a more modern kind of Drama, in spite of keeping most of the

features of a characteristic example of the late medieval religious theatre and the cycle of the Magi.

As I was pointing out, the appearance of the *Autor* declaiming the *Loa* it is already a new enough feature in this kind of plays, but it is so even more when we see that the *Autor* gets involved in the very action by speaking to one of the main characters: *Melchior*. Indeed, in the first scene, the King addresses himself to the *Autor*, calling him, by the way, *Regidor*, in order to leave him in charge of the kingdom, because he must depart for Israel, where it is being born the Saviour of the world, according to the words of the prophet Balaam, who had said that a star would guide him to the exact place where the child is.

It is from this moment that the play fits into the tradition of the cycle of the Magi, with its faithfulness to the biblical history. As a matter of fact, in one of the two Majorcan plays already mentioned, the opening of the action consists in the very appearance of the prophet Balaam, who will announce the coming of a star from the East, which will guide the three Kings to the place where the Messiah is born. As it happens in the two *Consuetas*, there is also here an initial thematic moment of the encounter of the three Kings, where they introduce themselves to each other, deciding then to start the way to Jerusalem as a single caravan. The striking difference here is that the respective places of origin of the three characters don't coincide completely with those we find in the Majorcan plays. In one of these, as they present themselves to King Herod, they attribute their place of origin to *Sabbà* and the three kings manifest coming from the same place. In this *Misteri* only one of them, Gaspar, says that his country is *Sabbà*, while the other two come from *Aràvia* (Baltasar) and *Tarsis* (Melchior). Along the medieval Age the attribution of the Kings to their origin places was constantly changing and we can find in the Valencian play a line of tradition obviously different from that of Majorca. There is also another aspect from the Majorcan plays which doesn't appear in this Valencian example. The star announced by Balaam to indicate to the Kings the way to Jerusalem has the face of a child depicted in it, detail originally coming from an apocryphal medieval legend. In the *Misteri* no one mentions that feature of the star, showing again to belong to a different tradition.

However, from this moment the pattern of the action is most similar to that of the Majorcan examples. The star suddenly disappears and that obviously worries the three monarchs, a fact which obliges the Kings to visit Herod in search for information about the place where the new King is born. The only differential aspect is the appearance of an Angel in the Majorcan plays to announce the star, while in the *Misteri* there is no such Angel. The performance within the Church is more obviously adequate for this kind of characters, while in the street an An-

gel could more likely cause problems, although one does appear briefly later in the play to tell the Magi not to visit Herod again; we will find another Angel also in the episode of the miracle of the Growing Wheat.

Where the Valencian play shows an important characteristic is in the development of the figure of King Herod. In the first place one must value the fact that his appearance in the title as the only protagonist shows a clear loss of status for the three Kings. As he first appears, he sustains a long dialogue with his wise counselors, in which they discuss about this mysterious arrival of a new King who is to become the Messiah, although nobody can find this notice in any of the prophecies of the sacred books. When the three Kings come to the presence of Herod, arguing that they have lost track of the star supposed to guide them to the birthplace of this new King, Herod insists to his wise men in order that they find the exact prophecy which must announce the mysterious arrival. The counselors consult thoroughly their books this time until they finally discover that *Isaïes*, the prophet, had already spoken about a virgin who would give birth to the Messiah. And that also Jacob had announced that the scepter of Judea will not change hands until that child will be born. Referring to this event Daniel, in his writings, speaks of a time of 70 weeks until this happens. Finally, according to David, they see announced the arrival of the three Kings, who coming from *Mèdia, Efa and Sabà*, will bring presents to the newborn. As we can see here, the play does not give the same places of origin to the Kings, except for one (*Arabia*), as compared to what they themselves had said previously.

But the most interesting finding of the wise men in the sacred books is what the prophet *Miqueas* had said about the exact location where Jesus is to be born: *Betlem*, which is what all the characters were anxious to know. And the prophet words are even quoted from the Bible: *De tu, Betlem, terra Judà, nequaqua minima est*. Both the two plays from Majorca, in the same passage, quote these words, but they attribute them mistakenly to Isaiah. Obviously, the *Misteri*, a more modern play, finds already fixed the correct attribution of the birthplace to the right text, while the two *Consuetas* still belong to an older tradition.

Once they have found out the exact location of the birthplace, as it happens in the canonical biblical source, the Kings take their leave from Herod, who has asked them to come to visit him once they have seen the new born baby, in order to be able to visit him himself. It is exactly the same development of action that we find in the two Majorcan plays.

The Kings start their way to the manger, again like in his two sister plays, as the star has newly appeared for guiding them. Once they find *Betlem* the scene of the adoration, in which the Kings offer their presents to the child, we can find

an attribution of the three gifts which oddly doesn't coincide with none of the Majorca texts or, even, with the one that has brought to us the tradition (*Melchior* gold, *Gaspar* incense and *Balthasar* myrrh). It is not surprising to find this deviation in between the plays, since the Gospel only mentions the gifts without attributing them to any of the Kings in particular. But it is surprising to find the modern attribution in one of the Majorca plays, which should belong to an earlier date than the *Misteri*. In the latter we find *Melchior* offering myrrh, *Balthasar* gold and *Gaspar* incense. That shows how much the thematic matter referring to the Kings went varying along the Middle Ages in the popular tradition.

In the following episode, that is the return of the Magi to their places of origin, an Angel appears to warn them not to visit Herod again, since it's obvious that Herod's intentions towards the child were not good. That is a scene which must have become very traditional, since the three plays have it in an identical version, although there is no Angel in the canonical source, where the only reason for the Kings to change their way of return is a "dream" which they have.

Again, an Angel (the same one?) appears to Joseph to order him to take Maria and the Child and escape to Egypt, so that Herod's fury will not fall on Jesus, killing him. The Gospel's Angel only appears to Joseph in a dream, but again it's obvious that this appearance had become traditional, since the three examples have an identical scene.

However, it is the *Misteri* the example which has the most original version of the flight to Egypt of the Holy Family. While the two Majorcan plays include only a standard dialogue between the two characters of Maria and Joseph, who talk about the hardships of the journey, the text from Valencia includes in the scene the famous legend of the Growing Wheat that originates the loss of track of the Herod's soldiers who had gone in persecution of the flying couple. Indeed, in their way to Egypt, they meet two farmers who are beginning to sow wheat, an encounter which gives Maria the opportunity to work a miracle: she asks the two men to tell anybody who appears in that path that since the wheat was sown nobody had passed by. As soon as the holy couple has left the two sowers discover to their surprise that the wheat just sown has rapidly grown, even with mature ears. An Angel appears to exalt the figure of the Virgin Mary, who has been a mother without losing her virginity. Of course, here the play echoes the great Marian devotion that in the Middle Ages gave birth to such legends that only appear in apocryphal texts.

The two farmers, seeing the corn so grown, begin the task of reaping it, and when the officers sent by Herod ask if they had seen anybody on that road, they reply "no, since that wheat was sown". That causes the officers to return

to Herod to report about the loss of the fugitives. As soon as they are gone, a curious character appears in scene: a *Espigoladera*, who pronounces a quartet of verses that exhort the reapers to go away, since she is now the one to do the job. This intervention in an almost Castilian language is unheard of in the Majorcan plays, and therefore we must suppose that it belongs to a local tradition in Valencian area.

The following scenes, as it was to expect, develop the theme of the *Herodes iratus*, which so popular had become along the Middle Ages. Once Herod has had the proof that the three Kings have not return from where the child had been born, and seeing that his two officers have lost track of the flying couple, he takes the famous decision of ordering all children under the age of two to be killed, thinking this to be the best way to eliminate this long promised Messiah newly born. This well-known episode of the “Slaughter of the Innocents” is, perhaps, what most differentiates this text from the other two from Majorca.

In one of these King Herod starts the action of killing children by choosing for the first victim his own son, in order to give a stunning example. This is, of course, based on an apocryphal legend that proves the medieval interest in the fury of the King once he sees he has been betrayed by the Magi. The Gospel of Saint Mathew only says that all children under two were killed, without any mention of Herod’s own son. But what the gospel does say is that, as a consequence of the slaughter, it became true what Jeremiah had announced in his prophecy: “the lament of the voice of *Raquel* was heard after the loss of her children”. And indeed, the play of Majorca, with a great biblical fidelity, introduces the character of *Raquel*, who ends the scene of the slaughter with her *plant*.

Nothing of this kind happens in this *Misteri d’Herodes*. The slaughter is preceded by a long scene in which a *Trompeta* reads a street cry, where with a tone half serious half humorous he calls the mothers of all the villages surrounding the town of Valencia, not without having said beforehand that they are lazy women, accustomed to give birth in all seasons, etc. This antifeminist tone, together with the mention of the local places, gives to the cry an unusual level of humor and liveliness which is hard to find in the Catalan religious plays of this period. The fact of linking the text to the women of the area, who were most likely to be found among the public, gives to the performance an unusual realistic tone which, at the same time, enhances the dramatic aspect of the children’s killing. The scene ends traditionally, with the laments of the wet nurses that accompany the mothers and children, but without any reference to the biblical *Raquel*. It is obvious that this text seeks a strong connection with the public, which is what gives it a great tone of popularity.

According to Merimée (1985), this three-sided play was not even in 1587 performed in its integrity, being “The flight to Egypt” a separate episode in the Corpus procession. But no doubt the present text presents a solid cohesion among the three episodes, fact that makes us think that the fusion would have taken place not much later than 1587. But what is undoubtedly clear is that the use of the *Rocas* from the beginning of the XVI century procession would not apply in this case any longer, given its complexity of action and large requirement of performing space.

The long movements of the characters from one site of the action to another prove that they had to cover quite a distance between the palace of Herod to *Betlem* (the three Magi) or the Holy Family to go towards Egypt and meeting in their way the two sowers of the wheat. It is obvious that a square or an open place might have been destined to the Herod throne and the birthplace of Jesus, as the dialogue shows, needed to be unseen by the monarch, being therefore located in another place along the procession’s route at a considerable distance. This would allow for the appearance of the Angel to take place in between the two sites.

Again, the site for the miracle of the Growing Wheat, should be at a distance that would make believable the fact of not seeing the fugitives the two captains of Herod. And, finally, the place for the execution of the Innocents, which is by far the most spectacular scene of the play, must have been somewhere central in the town, which could be totally seen by the followers of the procession. Documents preserved speak of the red paint used for the puppets that were supposed to be the slaughtered children. On the whole, therefore, one must take this play as a good example of popular spectacle, so much like what the public of the procession were keen to enjoy viewing.

Let us remind of the great differences that the plays from Majorca must have supposed as compared to this one. In the first place, the vicinity of the sites of the action must have been much greater, since the church has a space much more limited than the streets where the procession used to be moving. Here, therefore, the processional frame is much more in accordance with the action and the simulation of distances much more easily acted.

Also, the fact of being outside the church, in the case of the *Misteri*, has caused the loss of that feature of paraliturgical drama that the Majorcan plays had. Although it has kept the same kind of verses, and vocabulary (except for the scene of the cry of the slaughter), none of its passages are sung, while in the *Consuetas* the characters spoke always following the melody of the hymns from the Breviary (*Alme laudes*, *Vexilla*, *Rabí*, *Plant*, etc.) or other more popular melodies. Even on one occasion, as the Angel appears to show the Kings the star with the face of a

child, the Magi to show their enthusiasm employ a text in latin, which belongs to the *Magnificat* devoted to Virgin Mary: *Suscepit Israell puerum suum: recordatus misericordie sue, sicut locutus est ad patres nostros: Habraam et semini eius.*

The lack of all these features must have made the text from Valencia a performance much closer to the spectators than in the case of the Majorcan plays, where the public saw the action much more as part of the liturgy. Indeed, the Corpus procession of Valencia created an atmosphere that made the plays from the *Rocas* evolve from the biblical seriousness of an Adam and Eve Mystery to this text of *Herodes*, with such a street cry that connected directly with the very public and made humoristic comments on women's behavior.

But perhaps what we should appreciate as a feature of a great original value is the fact of having incorporated the episode of the miracle of the Growing Wheat in the flight to Egypt. It is a unique case among the plays of the period which have assembled the three thematic units of Adoration, flight to Egypt and Innocents Slaughter. Neither in Majorca or in Castile is there another similar case, nor even in France, where the Passion of Arnoul Greban, which does also join the three episodes, doesn't either include the miracle.

BIBLIOGRAPHY

- Corbató, H., 1932-1933: "Los misterios del Corpus de Valencia", *University of California Publications in Modern Philology*, XVI.
- Huerta, F., 1976: *Teatre bíblic: Antic Testament*, Barcelona.
- Merimée, H., 1985: *El arte dramático en Valencia (I)*, Valencia.
- Romeu, J., 1957: *Teatre Hagiogràfic (vol. II)*, Barcelona.

LA MÚSICA MUSICÓLOGA

Carles Magraner
Capella de Ministrers

*Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, Illi sciunt quae componit musica.
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia unde versus:
Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.
Non vox cantorem facit artis sed documentum*

Guido d'Arezzo, *Regulae rhythmicæ*¹

Después de muchos años dedicándome a la música antigua me he planteado muchas veces buscar las coherencias entre mi pasado y el nuevo resultado artístico. Para mí, el significado de interpretar es mucho más amplio que el que se pueda entender con el de la mera ejecución de una partitura, el tañer o cantar. Como músico de música antigua la lectura del repertorio del pasado me es como la traducción de un texto, una nueva concepción y reordenación personal de la realidad que se aproxima más al concepto de *restauración* que al de *arqueología musical*, en el que prima tanto la estética como el valor histórico de la obra que se interpreta, todo ello con la intención de examinar, preservar, conservar y difundir el patrimonio musical sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación.

El 20 de abril de 2011 entrevisté a la profesora Gómez Muntané en su casa de Barcelona con la pretensión de realizar un trabajo de investigación entre la música teórica y la práctica interpretativa.² Me propuse un recorrido por la historia, los

¹ «Hay una gran distancia entre los músicos y los intérpretes. Éstos solo cantan, mientras aquellos comprenden de lo que se compone la música. Pues quien hace lo que no entiende se comporta como un irracional».

² *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres*. Trabajo de investigación artística donde se pretende mostrar con total transparencia el proceso que se realiza en la interpretación de la música histórica, desde la fuente original hasta el concierto y el disco, buscando coherencias con los trabajos realizados

orígenes del género y el entorno cultural en el que se desarrollaron las ensaladas musicales del Renacimiento. La entrevista con la profesora Muntané fluyó entre aportaciones flexibles sobre las interpretaciones musicales en la época y desde luego la que se le puede dar hoy en día, así como la posible incorporación de instrumentos a un repertorio puramente vocal, teniendo en cuenta las circunstancias históricas y desde luego la práctica interpretativa en la corte valenciana del siglo xvi. Más tajante fue respecto a la posible puesta en escena. Sus palabras abogaron por una versión puramente musical, sin dar concesión alguna a la escenificación, aunque matizó que la libertad de la que goza el intérprete de nuestra época justificaría cualquier versión que incluyese elementos teatrales. Hablamos también de cada una de las ensaladas y de las propias características del modelo de composición de Flecha y Cárceres. Me parece significativa la personalización que hizo cuando le comenté temas relativos a trabajos de Higinio Anglés o Dionisio Preciado. En lo referente a la pregunta que le hice sobre una necesaria revisión de las fuentes documentales me dijo que ese era un trabajo que ya había hecho Anglés de una manera exhaustiva. Argumentó que tenía que ser conocedor del equipo de ayudantes del que disponía el profesor Higinio Anglés para *vaciar* archivos y que poco nos depararía una mayor búsqueda por ese camino. Respecto a las opiniones de Dionisio Preciado, en cuanto al folclorismo en las ensaladas, bien me matizó que tendría que saber de la condición de etnomusicólogo del profesor Preciado y, desde ese conocimiento, considerar sus palabras referentes a la influencia de la música tradicional en las ensaladas de Flecha y Cárceres.

Respecto a mi trabajo con Capella de Ministrers me dijo que ya era una referencia la manera de hacer la música que tiene el grupo y que sólo esperaba de mi interpretación una versión singular, con la libertad y la manera de hacer habituales con las que trabajo: *Un treball així t'aconselle que ha de tenir molta introspecció, que expliqués el que has fet, el que estàs fent i el que vols fer, com toques i per què toques així... quan estigui escrit ja t'ho explicaré... ja t'ho diré quan surti.*³

Y es que en los nuevos criterios de interpretación de la música del pasado, aquellos que hoy denominamos HIP (*Historically Informed Performance*), se incorpora fehacientemente la interrelación entre la práctica y la teoría musical,

con anterioridad por el investigador y las influencias que ellos han ejercido sobre la nueva propuesta musical. La grabación audiovisual de la misma puede verse en <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51533>> y <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51534>>.

³ Las palabras de la profesora Maricarmen Gómez Muntané están tomadas de la entrevista realizada. En concreto se pueden escuchar a partir del minuto 1' 51" en el repositorio <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51533>> / <<http://politube.upv.es/play.php?vid=51534>> (EG1-EG2).

entre la *gnosis* y su *praxis*, entre el músico y el musicólogo. Las fuentes musicales y los tratados teóricos nos adentran en lo que nos queda de la música del tiempo pasado. Puesto en papel muchas de las veces, otras a lo que nos ha llegado por transmisión oral. Para ello es importante conocer la notación, el origen de la polifonía, las formas musicales y los modos de composición en los albores de la música *culta* occidental. La experiencia en otros repertorios me ha determinado que no solo son las fuentes escritas las que influyen en la interpretación de la música profana del Renacimiento sino que hay que considerar también muy de cerca toda la música de tradición oral, por lo que será un apartado importante a tener en consideración a la hora de valorar los criterios de interpretación de esta música. Las fuentes escritas no son nunca dogma de fe. La creencia de que en ellas vamos a encontrar la verdad absoluta debemos reconsiderarla atendiendo a los hechos que motivaron la forma de escribir la partitura o el tratado teórico; muchas veces se genera una controversia sobre la autenticidad que se busca en una interpretación que solo mire las fuentes escritas:

La existencia de un sistema de notación permite el nacimiento y el cultivo de la musicología, esa hija bastarda de la música y la ciencia, que está al servicio de nuestra pasión por la autenticidad (Small, 1989, p. 41).

Por eso debemos tener siempre en cuenta todos los hechos sociales que envuelven a cada época, entendiendo además el porqué de cada trazo en el papel. «La fe ciega en las fuentes es peligrosa» (Harnoncourt, 2006, pp. 77 y ss).

Transcribir la música tradicional desde la oralidad es convertir la música en texto musical. Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a utilizar un código escrito traducido de otro auditivo (Cruces, 2002, p. 4).

Mucha música escrita ha sido antes transmitida mediante la tradición de generación a generación⁴ y mucha de esa música forma parte ahora de lo que denominamos música *culta* por el mero hecho de haber sido escrita.⁵ Para afrontar un nuevo repertorio considero adecuado realizar un amplio análisis de las obras de referencia en el contexto de las interpretaciones históricamente documentadas. Análisis que consta en primer lugar de aquellos elementos en los que la música se organiza como hecho colectivo: el universo musical generado entre el intérprete,

⁴ Véase, por ejemplo, el caso de la música tradicional, el del *Misteri d'Elx* o la música arábigo andalusí.

⁵ Como la música para guitarra de Gaspar Sanz o Santiago de Murcia.

ante el público y el crítico analista: su contexto. Aproximarse al conocimiento de la situación actual de la música antigua desde estos niveles de coherencia o análisis, enmarcándolos en su contexto sociocultural, nos permitirá una valoración que nos aproxime a la realidad actual de la música antigua.

El orden que gobierna la producción sonora no se busca en el material musical *per se*, sino en un universo musical compartido y continuamente recreado por ejecutantes y oyentes. Este orden se vincula directamente a las formas de interacción y a la situación creada por la propia música (Cruces, 2002, p. 8).

Me adentro en el mundo de la gramática y el texto musical. El conocimiento de la realidad, o la visión subjetiva que de ella genera nuestro particular estudio, pasa por el análisis contextual que hemos realizado y el propio análisis musical en términos gramaticales y textuales, en similitud con el lenguaje. La analogía del análisis musical con el lingüístico equipara así a la música con el lenguaje, con una gramática musical.

La transcripción es la codificación del discurso musical. «Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a traducir de un código auditivo a otro escrito» (Cruces, 2002: 4). La notación de la música es una de las ciencias que más se estudia en los ámbitos musicológicos, descifrar la partitura, la altura de los sonidos (la adiestematía), el ritmo, la duración de los valores, la semitonía subintelecta y tantos elementos sonoros que descifrar en el jeroglífico de la partitura a transcribir. Plasmar la idea del compositor en una grafía inteligible no significa la verdad absoluta de sus intenciones sonoras, las limitaciones de la escritura musical son evidentes aun hoy en día. Escribir lo que uno quiere que suene, o transcribir lo que uno escucha, es tarea ardua y siempre imprecisa. «Por naturaleza, la notación es, para algunos aspectos cruciales de la música, una metodología bulldózer: aplanar lo que encuentra a su paso» (Cruces, 2002, p. 5).

Entender la clasificación de la música pasa por ordenarla en una normalización jerárquica. Todo es clasificable en nuestros días y así pretendemos hacerlo con la música del pasado, para su mejor comprensión. El género, el uso, el territorio o el carácter son elementos que nos ayudan a comprender la obra musical y, muchas veces, incluso a descifrarla para poderla analizar. El análisis desmenuza el intrínseco mundo musical desde las melodías, las armonías, las fórmulas compositivas, las células de repetición, los melismas, las cadencias, etcétera. Lo podemos hacer considerando la obra musical en su entorno o considerándola como un universo en sí mismo, ajena a otros elementos inherentes a ella. Así pues, esta manera de analizar la música, la más académica, la que considera la partitura como un ente propio, es la que más realizan los músicos en sus estudios convencionales en los

conservatorios de música y la que nos va a servir para comprender la forma, instrumentar, aplicar los *tempi*, estructurar los silencios, las cadencias o la armonía.

Muchas y diversas han sido las propuestas de análisis nacidas desde la musicología. Los métodos analíticos han proliferado en el siglo xx sobre todo en torno al texto y la gramática musical. Dalhaus (1990) propone un análisis formal, energético (en base a la tensión armónica), gestáltico (formal o estructural) y hermenéutico (significados extramusicales). Schenker (1990) se basa en la estructura fundamental de las obras musicales, fundamentándose en procedimientos contrapuntísticos y funciones armónico-tonales. Reti (1951) se basa en la idea de base del discurso musical, que se proyecta en la obra con motivos (antecedente y consecuente), huyendo de la descripción verbal y expresando con una partitura lo que hay en la original. Desde el análisis formal de la partitura el proceso analítico ha evolucionado para adaptarse a las nuevas propuestas de creación musical. El universo que engendra la partitura motiva muchas veces un análisis exclusivo, exento de necesarios parámetros complementarios.⁶

Considerar como un ente autónomo a las partituras de la música antigua sería dotarlas de una personalidad de la que carecen. Ni la grafía musical pretendía lo que a veces se le supone, ni las pretensiones del compositor eran las de *fotografiar* el sonido. La intencionalidad de la partitura era bien distinta y, por ende, particular debe ser su análisis, complementándolo con los diferentes niveles de correspondencia entre lo musical y lo social que se han presentado en este trabajo. La importancia de los elementos musicales y gramaticales que configuran la partitura queda manifiesta en el exhaustivo estudio que se debe realizar para llegar a su comprensión musical. No menos importantes son los elementos contextuales: la sociedad, el público actual y el de la época, la crítica y el intérprete, quien recobra ante la música antigua, y su reinterpretación, un papel fundamental.

En este entramado analítico previo a la ejecución sonora es necesaria la interrelación con el teórico e incluso haberlo sido antes que músico. La relación entre quien escribe y a quien se le dedican estos escritos ha sido durante años analítica y crítica. Respetuosa. Admirable. Una conversación de años sobre las maneras de abordar los repertorios, sobre la visión dispar que se tiene desde el *scriptorium* o desde el escenario. Una relación vinculante entre dos ramas de la música que, en el entorno de la denominada antigua, cuando se la vincula a la historia y/o al patrimonio, nunca deben ir por separado: la necesaria comunicación entre el

⁶ Citar a Dahlhaus, Schenker o Reti es mostrar algunas de las posibilidades analíticas que se tienen para acercarse a una partitura.

músico práctico y el teórico, entre el intérprete y el musicólogo. En este sentido, la propia Maricarmen me dedica las siguientes palabras:

A Carles Magraner lo que le preocupa en la actualidad es imprimir vida y veracidad al repertorio que interpreta, cuya estética, la original, poco o nada tiene que ver con la actual. Partiendo de los materiales que le llegan del pasado su propuesta es presentarlos como objetos de un museo en renovación constante —Capella de Ministrers—, procurando que nuestros sentidos, y muy en particular el oído, dirija su atención hacia determinados aspectos del objeto sonoro original de forma que pueda seguir cautivando la atención, como lo hizo en el pasado. Un pasado al que de forma consciente y querida se renuncia a recuperar desde planteamientos historicistas, sacrificándolo en aras de un presente que demanda a la vez que rigor un toque de modernidad.⁷

I find scepticism the only possible frame of mind in which to work. But that, of course, is a view as characteristics of its place and time as any (Leech-Wilkinson, 2002, p. 261). Éstas son las conclusiones a las que llega Daniel Leech-Wilkinson después de realizar un minucioso análisis en su estudio sobre interpretación y recepción de la música medieval en *The Modern Invention of Medieval Music*. Analiza allí cómo cambia la aproximación a la música antigua a lo largo del siglo XIX y XX y los variables posicionamientos de teóricos como Fétis, Riemann, Ambros, Schuler o Coussemaker (2002, p. 19), Hindemith o Salzer (2002, p. 192), Hughes, Gaston Allaire o Hirshberg (2002, p. 206) o de diversos grupos de música especializados (2002, p. 95 y ss) en cuanto al uso de instrumentos, análisis y maneras de interpretar el repertorio medieval. Desde ese escepticismo que provoca la investigación académica se podría atender a un concepto filosófico y científico en cuanto no existe una verdad empírica suficiente para poder recuperar la música del pasado en su esencia. Desde mi experiencia y mi conocimiento es *quasi* una tautología afirmar que por mucho que especulemos nunca sabremos a ciencia cierta cómo sonó la música de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco.

Pero es que nunca ha sido mi intención recuperar ese imposible: el sonido del pasado. En ésta, mi práctica analítica cualitativa,⁸ o mi manera de entender la interpretación de la música antigua, he buscado siempre la conexión de lo personal con lo social. En una entrevista realizada en 2011, la directora del ensemble *Micrologus* Patrizia Bovi decía:

⁷ Presentación de Maricarmen Gómez Muntané para el disco *El ciclo de la vida*. Licanus CDM 1232 – 2012.

⁸ Usando la expresión de Laurel Richardson (2000).

In our attempts to restore the music that comes from many ages ago, we wanted to track down its primary function. By doing this, one discovers the music's sense and livelihood, and so it automatically becomes "up to date". Today, this also pertains to people who study not archeology of music, but rather emotions elicited by the it as long as it is situated in functional context. If you are performing a dancing piece and the audience does not feel the urge to dance, you have failed. Moreover, in order to restore the language of music, you need to understand the music itself. This is the first, crucial step. The performer needs to understand the music – intellectually, emotionally – and analyze it from the perspective of its primary context. Only this way can you enable the audience to get a grip on the music as well (Bovi-Wachowski, 2011).

Sirvan estas palabras como refuerzo textual a una manera de recuperar el sonido del pasado, a la necesaria comunión entre *gnosis* y *praxis* que abogo en cada una de mis actuaciones, recuperando así la esencia del arte musical entre la música práctica y la musicología, tan íntima como fructíferamente interrelacionadas: «... [éstas son] las pautas a seguir por parte de los creadores o intérpretes, hoy por fortuna se imponen modelos de trabajo multidireccionales que enriquecen mutuamente teoría y práctica, análisis documental e interpretación sonora» (Zaldívar, 2012, p. 4).

Con Capella de Ministrers estoy abierto a las nuevas tecnologías y a una continua colaboración con otras ramas académicas o artísticas, generando espectáculos que han significado muchas de las veces una ruptura con el concepto clásico de la interpretación de la música antigua. El disco ha sido un referente en el trabajo de Capella de Ministrers y así lo atestiguan las más de cincuenta grabaciones que hay editadas. Saber adaptarse a cualquier escenario pero siempre prevaleciendo la emoción al espacio, aunque éste nos ayude a generarla. Ser propulsor de ideas y cada vez más confiar en un equipo artístico y profesional generado con el tiempo. La confianza en ellos es básica para este proyecto pluridisciplinar. Que no nos importe tanto la *autenticidad* como el *espectáculo*⁹ aunque promulgando *el no todo vale*. Solo desde el respeto y el pleno conocimiento del pasado se puede presentar una nueva reinterpretación del patrimonio musical. Mi propuesta es de compromiso con ese patrimonio musical y conjuga imaginación con tradición, con la intención de remover y conmover la memoria del escuchante. El grupo Capella de Ministrers es una estructura viva. La experiencia y su trayectoria permiten así la colaboración con grandes especialistas, artistas o académicos, generando con ello un efecto de confianza en bucle. Entre ellos la de Maricarmen Gómez ha

⁹ Entendiéndolo con la acepción que le da la RAE como «cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles».

sido determinante. Destaco así la necesaria creatividad, implicación, pasión e imaginación que, desde el conocimiento, la colaboración, la interdisciplinariedad y la continua reflexión analítica, debe tener un intérprete. Podemos acceder al repertorio pretérito e interpretarlo con las mismas condiciones en las que se creó e incluso recreando las mismas circunstancias en las que fue generado. Podemos conocer la técnica, el entorno social, los instrumentos, la funcionalidad de esa música, etc. Todo lo que atañe a una pieza de música antigua. Pero ¿qué sabemos de las intenciones del autor de esas músicas? ¿Qué impacto generaba su música en sus coetáneos? ¿Es posible reproducir un similar impacto con la reinterpretación de la música antigua?

The complication in the authenticity of intention is that, as the concept of intention is applied in human affairs, allowance is made for what I call contrafactuals intentions. The question of what the founding fathers intended in the Constitution is not only the question of what they intended when they framed it, but what, given those intentions, they would have intended, here and now, given the new circumstances in which we find ourselves, but which they could not possibly have anticipated. This is also the case with the performing intentions of composers. What Bach's performing intentions would be today, given the circumstances in which we make music today, are part of what his performing intentions were when he was alive, even though he could not possibly have anticipated what musical life would be like in the twenty-first century (Kivy, 2002, p. 134).

Desde la experiencia adquirida y desde la adecuada preparación académica justifico todos mis intentos por aproximar el repertorio del pasado a nuestros contemporáneos usando la necesaria creatividad e imaginación y con la implicación y pasión inherentes a mi ser como intérprete. Todo lo que he hecho para *sorprender e impactar*, para no enlazar esa *capacidad de atracción* que la música no debe perder en el momento de interpretarse o para recargar de *intenciones* interpretativas a la obra musical ha sido positivo, visto el resultado artístico de mis más de treinta años de trayectoria. Para ello he tenido que recurrir muchas veces a recursos escénicos, a la *performance*, vestirme de época, colaborar con artistas contemporáneos, con cineastas o dramaturgos, hacer danza histórica, trabajar con fotografía o videoarte, etc. Todos esos procesos han sido conscientemente provocados a lo largo de mi vida profesional en pro de recuperar un *impacto*, de restaurar la intención en esencia.

Musica est scientia. Entiendo que los músicos prácticos estamos aun en los primeros peldaños de un largo proceso en torno a nuevas posibilidades de investigación musical. Para ello la preparación intelectual del músico práctico es fundamental. Es positivo que los mismos científicos o los artistas ejerciendo como

tales, sean los primeros en dudar sobre sus propios procesos. Sólo así se promueve la investigación. Cuestionar es avanzar. Incluso sobre los modelos paradigmáticos en ciencia. «El cambio de un paradigma por otro, de acuerdo con Kuhn,¹⁰ no solo tiene lugar según la simple comprobación racional de la evidencia. Los paradigmas son inconmensurables, dibujan el mundo de maneras incompatibles, así que los datos en sí se interpretan de manera diferente si se trabaja con diferentes paradigmas. Esto implica que la validez de las afirmaciones científicas es siempre relativa, depende del paradigma con que son juzgadas, nunca es un mero reflejo de territorios independientes de la realidad» (Hammersley y Atkinson, 2009, p. 26). No desistamos en el intento.

BIBLIOGRAFÍA

- Bovi, P. y Wachowski, W., 2011: «Our tender Middle Ages. Interview with Patrizia Bovi», *Avant: Journal of Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, 2, pp. 175-178.
- Cruces, F., 2002: «Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos», *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 6: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/223/el-sonido-de-la-cultura>> [consulta: 01-06.19]
- Dahlhaus, C., 1990: *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton.
- Harnoncourt, N., 2006: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona.
- Kivy, P., 2002: «On the historically informed performance», *British Journal of Aesthetics*, 42-2, pp. 128-144.
- Leech-Wilkinson, D., 2002: *The Modern Invention of Medieval Music*, Cambridge.
- , 2009: «The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance», en *CHARM. Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*: <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>> [consulta: 01.06.19].
- Reti, R., 1951: *The Thematic Process in Music*, Nueva York.

¹⁰ Citando Hammersley y Atkinson a *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) de Thomas Kuhn.

- Richardson, L. y St. Pierre, E. A., 2005: «Writing: A Method of Inquiry», en Denzin N. K. y Lincoln, Y. S. (eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, Washington, pp. 959-978.
- Schenker, H., 1990: *Tratado de armonía*, Madrid.
- Small, C., 1989. *Música, sociedad y educación*, Madrid.
- Zaldívar, A., 2012. *La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos*. Ponencia inédita ofrecida en el CEIMUS II en Madrid en marzo de 2012.

ANEXO

Colaboraciones discográficas de Maricarmen Gómez Muntané con Capella de Ministrers entre 1999 y 2019

- Alfons el Magnànim. Música de la corte aragonesa en Nápoles*, Dahiz EGT 765CD (1999).
- Plaser y gasajo. Música cortesana en tiempos del papa Alejandro VI*, Auvidis AVI8027 (2001).
- Nunca fue pena mayor. Música religiosa entorno al papa Alejandro VI*, Auvidis AVI8026 (2001).
- Llibre Vermell. Cantos y danzas del siglo XIV*, Licanus CDM 0201 (2001).
- Judicii Signum. Navidad renacentista en Castilla y Valencia*, Licanus CDM 0203 (2002).
- Misteri d'Elx. La Vespra*. Licanus CDM 0304 (2003).
- Misteri d'Elx. La Festa*. Licanus CDM 0411 (2004).
- El Cancionero musical de Palacio*. Licanus CDM 0409 (2004).
- La Harpe de Melodie. Música en tiempos de Benedicto XIII*, Licanus CDM 0512 (2005).
- Navidad Renacentista. La capella canta a la Navidad*, Licanus CDM 0513 (2005).
- Borgia. Música entorno al papa Alejandro VI*, Licanus CDM 0616 (2006).
- Música Angélica. El repertorio mariano medieval y Valencia*, IVM PMV 004 (2007).
- Ad Honorem Virginis. Polifonía sacra en la Corona de Aragón*, Licanus CDM 0822 (2008).
- Amors e Cansò. Repertorio trovadoresco en la Corona de Aragón*, Licanus CDM 0823 (2008).
- Fantasiant*, Licanus CDM 0927 (2009).

El cicle de la vida. Capella de Ministrers 25 aniversari, Licanus CDM 1232 (2012).

Batailla en Spagnol. Ensaladas de Mateo Flecha el viejo y Bartolomé Cárceres (siglo XVI), Licanus CDM 1231 (2012).

Planctus. Muerte y Apocalipsis en la Edad Media, Licanus CDM 1536 (2015).

Ars Antiqua. Ramon Llull. Conversió, estudi i contemplació, Licanus CDM 1637 (2016).

Peregrinatio. Ramon Llull. Els primers viatges, Licanus CDM 1638 (2016).

Mediterraneum. Ramon Llull. L'Orient, Àfrica i Sicília, Licanus CDM 1639 (2016).

Lucretia Borgia. Alguns apuntes sobre el entorn musical de Lucretia Borgia, Licanus CDM 1946 (2019).

BALLAR LA MORT: DE *CONDUCTUS* A CONTRAPàs

Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili

D'ençà que vaig visitar el convent franciscà de Morella de la mà de l'insigne historiador Mn. Manuel Milian Boix (1908-1989), vaig quedar colpit per les restes d'uns frescos parietals, llavors en un estat lamentable, que eren acompanyats d'una partitura monumental. Era la célebre dansa macabra morellana: una rotllana estamental a l'entorn d'un cadàver ja cent (Fig. 1). Anys després, en col·



Fig. 1. Dansa entorn del cadàver.

Fresc de la Sala *De Profundis* del convent de Sant Francesc de Morella (c. 1470).

Foto: Raül Sanchis.

laboració amb Lenke Kovács (UIB), vam rebre una beca del CIOFF (Consejo Intercontinental de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales) i l'INAEM (Ministerio de Educación y Cultura) per fer una investigació sobre aquesta mena de representacions iconogràfiques, corèutiques i musicals que havien proliferat en l'Europa del segle xv amb expressives continuïtats durant els segles següents i alguna pervivència folklòrica actual.

En la recerca, i guiats per un magnífic estudi de Fritz Saxl (1942), vam fer cap a la Biblioteca Casanatense de Roma, rere l'església de Sant Ignasi —amb aquell



Fig. 2. Rodant el difunt, manuscrit Cod. Cas. 1404, foli 5. Biblioteca Casanatense de Roma.

fastuós *trompe-l'oeil* del sostre pla que sembla projectar-se en una profunda volta celest—, on vam poder analitzar el manuscrit Cod. Cas. 1404 i establir la il·lustració del foli 5 com el model de la composició del fresc de Morella (Fig. 2). Aquest manuscrit tenia un parent molt proper a Londres, i amb una il·lustració gairebé idèntica, a la Welcome Library (Apocalypse Ms. 49, fol. 31) (Fig. 3). Ambdós manuscrits són d'origen alemany i del primer terç del segle xv i inclouen també una mateixa partitura: *Ad mortem festinamus*, que ja apareixia ans de 1399 al Llibre Vermell de Montserrat i que es correspon amb la partitura monumental de

Morella, només que al convent franciscà amb un text en català *contrafactum* de la peça llatina. Totes aquestes descobertes vàrem posar-les a consideració de la musicòloga Maricarme Gómez Muntané que, a l'hora de publicar el resultat de la recerca, va accedir a fer-ne el pròleg on destacava aquest «prometedor hallazgo de Massip y Kovács» (2004, p. 15). Troballes que la insigne medievalista aprofitaria a bastament en la reedició del seu estudi sobre el Llibre Vermell de Montserrat que, publicat el 1990, no recollia cap d'aquests particulars i que, en la nova edició i ampliació de 2017, els va incorporar com de collita pròpia.

La tipologia iconogràfica de les tres imatges adduïdes (manuscrits de Roma i Londres i fresc de Morella) es correspon amb el ball circular, forma per excel·lència de la dansa sagrada de tots els temps i particularment de la dansa cristiana, com

demostra el mateix Llibre Vermell montserratí, un aplec de deu danses, una de les quals anotada amb la rúbrica «ad trepidium rotundum» i altres tres «a ball redon». La dansa de temàtica macabra no duu cap rúbrica, però l'aparició de la mateixa partitura en els expressats manuscrits del segle xv i en el fresc de Morella acompanyant una forma corèutica en cercle, ens fan suposar que també ho seria a Montserrat, i així l'han «reconstruïda» Catherine Ingrassia i Christophe Deslignes al capdavant del grup Morescarole en el seu segon DVD de *La Danse Médiévale* (2011).

De fet es correspon a una de les danses més notòries en l'època medieval: la carola, diminutiu llatí de la paraula grega χορεία (*chorea* en llatí), essent *dansa* un mot d'origen incert, probablement andalusí, en consonància amb la popularitat i difusió de les ballarines i músics d'Alandalús que eren cridats a procurar solaç a les corts occitanes en l'edat d'or trobadoresca.¹ La carola seria pas necessari, si no conclusiu, de la majoria de danses eclesiàstiques documentades que culminarien tancant en cercle el seu deambular processional a l'interior del temple i, particularment, a l'entorn de les relíquies del patró o patrona.

Seria la forma de pronunciar-se en ball la cèlebre *Canczon de santa Fe* (1054-1076), un text en vers occità per ser cantat i dansat, en un moviment deambulatori i majestuós, pels fidels i eclesiàstics a l'entorn de la imponent estàtua-reliquiari de la santa de Concas (Occitània) circulant el passadís —segurament nascut en aquell temple de peregrinació— anomenat girola. No és casual que en llemosí la



Fig. 3. Rodant el difunt, Apocalypse Ms. 49, fol. 31. Welcome Library, Londres.

¹ Com ja sospitava Joan Corominas, la paraula vindria de l'àrab; Federico Corriente matisa que vindria de *tan̄z* «burla» o dels verbs andalusís *tan̄jār* i *at̄tan̄jār* que s'interpreten com «dansar» (Corriente 2003 *ad vocem*).

paraula «carola» designava el deambulatori, apel·latiu popular que indicava una de les seves funcions més solemnes i festives: ser escenari dels balls sagrats que solien executar al voltant dels sants vestigis. La cadena de doble fila de dansaires de la *Canzon* era conduïda pel *praecentor* que entonava les estrofes, mentre la resta cantava la tornada, en una cerimònia nocturna que s'interpretava en aquest espai que circumda el presbiteri. Cadascun dels seus gairebé sis-cents versos octosíl·labs suposava vuit passos endavant (un per síl·laba), l'últim subratllat per un petit salt, i cada vegada que es canviava de rima canviava el sentit de la marxa processional que trobava el seu espai ideal en l'ampli deambulatori (Massip 2007, p. 481-482). Es tracta d'una tipologia que pot relacionar-se amb el *conductus* litúrgic que s'interpretava en processons culturals que suposaven un deambular compassat i solemne per l'interior de l'església, l'atri i les claustres adjacents.

Doncs bé, si aquestes eren les formes corèutiques característiques en els temples medievals, no ens hauria d'estranyar que la dansa macabra, probablement nascuda a l'interior de l'església com a il·lustració homilètica,² adoptés una tipologia similar: un *conductus* o ball ambulatori molt adequat per circular les naus i giroles dels temples, i que podia culminar tancant la filera en un cercle harmoniós (Massip 2014).

En aquesta guisa sembla procedir el primer text macabre d'àmbit hispànic destinat a ser interpretat en dansa: la *Dança General de la Muerte*, traducció castellana («trasladación») d'un original català o aragonès perdut³ (potser recuperable a través d'un manuscrit aljamiat d'hebreu que està en vies de publicació) (Morrás i Hamilton, 2000), la versió primitiva de la qual podria datar-se a principis del segle xv.⁴ El text presenta a la Mort cridant a la dansa a cadascun dels mortals, als

² Així es dedueix no només dels primers documents que citen una «Machabaeorum chora, vulgo Dance Macabre» (Du Cange *ad vocem*) realitzada a l'església de Sant Joan de Besançon (1453), ans també de la iconografia amb la presència d'un predicador que des de la trona sol presidir bona part de les danses macabres en filera conservades a Europa.

³ Segons Francisco Rico (1973), seria una traducció de Pedro de Veragüe d'un original català tal vegada degut a la ploma d'Anselm Turmeda. D'altra banda, el rabí Aça que apareix a la *Dança* estudiant el Talmud ha estat identificat amb Yishaq ben Siset Perfet, anomenat Ribas, nascut a Barcelona el 1326 i docent de l'escola talmúdica, que el 1391, després del salvatge pogrom que va delmar la comunitat jueva, es va exiliar a Alger, on va morir el 1408 (Solà-Solé 1965). Tots els indicis apunten, doncs, que l'autor de la *Dança* havia de ser un habitant de la Corona d'Aragó que l'hauria escrit, probablement en català o aragonès, a finals del segle xiv.

⁴ Ms. b.IV.21 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Existeix una reelaboració i ampliació editada a Sevilla el 1520 (ambdues versions publicades conjuntament a Icaza i Amador de los Ríos [eds.] 1981); a més, s'ha localitzat un fragment a la Catedral de Segòvia i l'esmentat en aljama hebreaica, trobat a la Biblioteca Palatina de Parma (Hamilton 2014: 205-248).

quals commina a «*andar en mi danza que tengo ordenada*» (XIII, XXIII, XXVII, XXXII), cosa que sembla indicar un moviment coreogràfic de deambulació, i de fet convida al Papa a ésser-ne «guiador» (XI), és a dir, el capdanser. Podem pensar, doncs, que els diferents personatges es van enllaçant donant-se la mà (XLV) en aquesta «*su danza a fuerza*» (XIV) que imposa la Parca, formant una filera a manera de tresca o farandola que es va ampliant a mesura que s'afegeixen nous vius que es resisteixen a incorporar-se. En un moment donat, la Mort invita a incorporar-se «a la danza cortés» (XIX): en l'època la dansa cortesana per excel·lència era la «*baja danza*» que també s'esmenta (XVIII), una tipologia curial lenta, solemne i majestuosa, dansada per parelles que es desplacen com si arrossegessin els peus, amb un lliscar elegant i cadenciós i un rítmic abaixament puntual del cos; una tipologia que apareix referenciada per primera vegada cap a 1325 i que es va convertir en la dansa de moda durant el segle xv (Massip 2019, p. 37).

La cadena de dansaires de la *Dança General de la Muerte* ens recorda el *contrapàs*, amb qui compartiria una coreografia processional o ambulatòria, un ball «caminat», cadenciós i cerimonial. El *contrapàs* és una dansa tradicional («la dansa més antiga i característica de totes les catalanes»),⁵ que remunta a temps medievals, car el seu nom ja apareix mencionat en un dels sermons de Vicent Ferrer que el cita per blasmar-lo, car l'atribueix a la Salomé bíblica, la que va pecar ballant i per això el frare diu que Déu la va castigar:

Davant la casa de prop havia una lacuna de aygua molt pregona, e hun dia va's gelar axí fort que les gens hi anaven damunt e les bèsties. E ella [Salomé] dix a les donzelles: «anem a ballar allí». E anaren-hi. E quan fo llà, volgué fer *lo contrapàs* que havia fet davant lo rey [Herodes], e en la girada que donà, trenquà lo gel e entrasse'n. ¡Ahaa! ... E l'ànima [reté] a cent mília dyables (Chabàs, 1903, p. 292).

Però potser només era una dansa reprovable per al fanàtic dominic, perquè, de fet, sembla una derivació de la nobilíssima baixa dansa que fa acte de presència entre els saraus de la vivaç cort valenciana, de tall renaixentista, de Germana de Foix i del Duc de Calàbria on abundaven les festes en què es ballava «l'alta i baxa», però també el «*contrapàs*», que és una de les danses proposades per ballar dames i cavallers en l'escenificació de la farsa *La Vesita* de Joan Ferrandis d'Herédia, representada en aquella cort el 1524 i el 1541 (Ferrandis, 2019, vv. 809-810), i formava part de la seqüència de danses que es ballaven a les vetllades festives de

⁵ Text de Julita Farnés (escrit el 1909) reproduït per Mas i Garcia, 1988, p. 283.

l'Acadèmia dels Nocturns que entre 1591-1594 se celebraven a la mansió de Bernat Guillem Català de Valeriola (Sanchis Francés 2019, v. I, p. 352-354).

En el context popular o urbà, el contrapàs apareix documentat el 1482 com a ball propi de la confraria dels hortolans de Tarragona, que el ballaven a la processó de Corpus,⁶ i que Cervantes cita a *La il·lustre fregona*.⁷ La tradicionalitat de la dansa queda reflectida també en el refrany «en la casa del joglar, tothom balla el contrapàs» (Farnés 1993, v. II, pp. 770-772).⁸

En el context macabre, el contrapàs apareix esmentat com la dansa a què crida la Mort al Mestre Racional del *Ball de la Mort* de Pere Miquel Carbonell (Barcelona 1434-1517),⁹ compost el 1497 i dedicat als cortesans del palau reial de Barcelona, entre els quals es comptava l'autor com a arxiver del rei Ferran el Catòlic.

El primer estudiós que li va dedicar una monografia, Aureli Capmany (1922), i que encara el va veure ballar per tradició popular, va apreciar el seu «accentuat arcaisme i el caràcter greu i mesurat d'aquesta dansa excepcional», a més de l'esperit religiós i l'aspecte de cerimònia sagrada que ofería a causa de la seva cadència unitonal, la reverència i gravetat de la seva interpretació i l'aire ritual dels seus moviments.¹⁰ Una aparença cerimonial corroborada per la lletra que l'acompanyava: el relat dels patiments i penalitats de Crist durant la Passió, així com una música que tenia la factura del cant pla, és a dir, la monodia gregoriana en mode major, com es cantava la *Passio* (Capmany 1922, p. 12-13). En l'època de major prestigi, els mossos que es llogaven per fer la sega incloïen en la paga que se'ls ensenyés la lletra, la tonada i el ball del contrapàs (Capmany 1922, p. 9).

⁶ El gremi d'hortolans exhibeix a la processó de Corpus Christi de 1482 «un graciós entramés balant *lo contrapàs* vastits tots de l'urea de que se hag[u]é molt plaer per tots los qui veren» (Bertran 2017, p. 203). Al segle xv, la popular música del *Contrapàs* va ser adoptada pels Remenses de Vernallat i al seu so, desfilaven davant les muralles de les viles i ciutats les quals majorment els barraven l'entrada, titllant-los de bandolers, perquè la consideraven com una invitació musical a la revolta.

⁷ «Con mudanzas y meneos | den principio al *Contrapàs*». Com que un mossos andalús no entèn el vocable, s'esclareix que «contrapàs es un baile extranjero» (Cervantes, *Obras Completas*, ed. d'Àngel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, p. 933). Edició en línia: <<http://cervantes.tamu.edu/english/ctxt/cec/disk5/IFWORD.html>>

⁸ En llatí es deia: «Sunt tibicinibus plenae tibicinis aedes». En castellà diuen: «En casa del gaitero todo son danzantes»; «en la casa del tamborilero, todos saben danzar la pavana»; «en casa el tamborilero, el mozo baila el primero» o «siempre engendra un bailador el padre tamborilero», etc.

⁹ «Ballar ab mi no us sia greu / moveu los peus, ara sou meu, / ab contrapàs» (vv. 76-78, ed. a cura de F.Massip i A.Zvonareva, en premsa).

¹⁰ Com explicava un testimoni que la presència encara ben viva a la Catalunya nord, «ens creuríem transportats al mig d'una cerimònia religiosa: Sense crits, tothom és atent i com recollit» (Jean d'Avalri, *Le coq Catalan*, n. 41, 9 d'octubre de 1920).

Altrament, la popular dansa atreïa no només a tots els veïns sinó també a les autoritats eclesiàstiques (Capmany 1930-1953, v. II, p. 22), i es ballava davant l'església i fins i tot al presbiteri.¹¹ (Fig. 4)



Fig. 4. Contrapàs llarg, contrapassaires d'Olot (c. 1908).

Els moviments consistien en un balanceig greu executat per una filera o rest de balladors guiats per dos hàbils conductors (Capmany 1922, p. 10-11 i 13). Els dansaires, agafats de les mans, van i vénen en una evolució de desplaçament lateral tant a l'esquerra com a la dreta, però avançant més en un sentit que en un altre i traçant un semicercle. El ball mesurava acuradament l'espai recorregut i el que faltava per recórrer perquè la dansa s'acabés en el mateix lloc on havia començat. Antigament, el contrapàs era la dansa per excel·lència en els territoris catalans i presidia totes les festes. La seva complexitat exigia dos o tres bons balladors contrapassaires que conduïssin la dansa: el cap, l'extrem o cua

¹¹ A Prats de Molló, el contrapàs no podia començar abans que «el senyor rector, a la sortida de l'ofici, anés a plaçar-se sobre el primer graó de les «costes e creus» per presidir el contrapàs», segons el testimoni de Leopold Colomer, vell ballador que el 1979 reaprengué el ball que s'havia perdut el 1945 i col·laborà, amb d'altres vells que encara el recordaven, en la seua represa (Lluís 2011, p. 87).

i el mitjaner disposats respectivament al capdavant, al darrere i al centre de la renglera cosa que els permetia «treure el contrapàs» amb la propietat exigida, en forma de concloure exactament en el punt on havien iniciat, és a dir, davant dels músics (Pujol & Amades 1936, v. I, p. 162-191). El marc d'execució havia de ser, per força, la plaça, i una de les aptituds fonamentals del contrapassaire era posseir el concepte de «repartiment» de l'espai o de «proporcionalitat del moviment en l'espai on es balla», aspectes que ja apareixen en els tractats de dansa de segle xv (Mas i Garcia, 1988, p. 20). Quan la música s'alentia, el cap i l'extrem s'ajuntaven i la filera formava una rotllana, anomenada «roda» o «rodada» i que servia per descansar (Mas Corretgé 1992, p. 91). La dificultat de la seva execució es deu a la seva «estructura coreogràfica cadencial irregular i continuada», que obligava a un aprenentatge previ que havia de permetre «repartir» el contrapàs, cosa que exigia l'habilitat de combinar moviment, espai i so. Malgrat el seu gran valor coreogràfic, la seva treballosa naturalesa irregular va determinar modernament una progressiva simplificació o l'oblit (Mas i Garcia, 1988, p. 19-23). Tanmateix, per tradició es conserva en actiu a Prats de Molló (Vallespir) on es balla a la plaça i ocasionalment a l'interior del temple.¹²

Del segle XVIII daten els primers mapes o gràfics del contrapàs,¹³ que, segons indica Carles Mas, s'inscriuen en la tradició de notació coreogràfica catalana nascuda al segle xv, com es mostra en el manuscrit de Cervera on es descriuen una sèrie de baixes danses i de ballets, anotats i grafiats amb un procediment simbòlic original que constitueix la primera notació coreogràfica coneguda a Occident, creada a l'entorn dels mestres de dansa catalans de segle xv (Nocilli 2013), sistema que es retroba en el manuscrit de l'Hospital de finals del segle xvi on també es combina la descripció literària de les danses amb la indicació dels passos coreogràfics mitjançant signes, i entre les quals figura també el Contrapàs.¹⁴ Les edicions dels mapes del contrapàs s'encapçalen amb vinyetes on es figuren un grup de tres dansaires (potser els responsables de treure el contrapàs: el cap, el cua i el mitjaner) i dos grups de músics: 5 aeròfons (trompa o corn, cornamusa o sac de gemecs, flabiol, gralla i fagot), un cordòfon (rabequet o violí), a part del tamborí del flabioler. (Fig. 5)

¹² 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=rBJV-zUphx4>, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=q33qk51Jkoo>

¹³ Es troba un primer mapa manuscrit del contrapàs de 1797 procedent de la Selva de Mar, segons Capmany 1930-1953, II, p. 39.

¹⁴ Cal recordar que el 1592 es va fundar la important Confraria de Mestres de Dansa, que sempre va estar vinculada a l'Hospital de la Santa Creu, que va tenir el monopoli de l'exhibició teatral a Barcelona fins a 1833 (Mas i Garcia 2009, pp. 236-239).



CONTRAPÀS LLARGH A LA USANSA EMPURDANESA.

Primera part.

Segona part.

Tercera part.

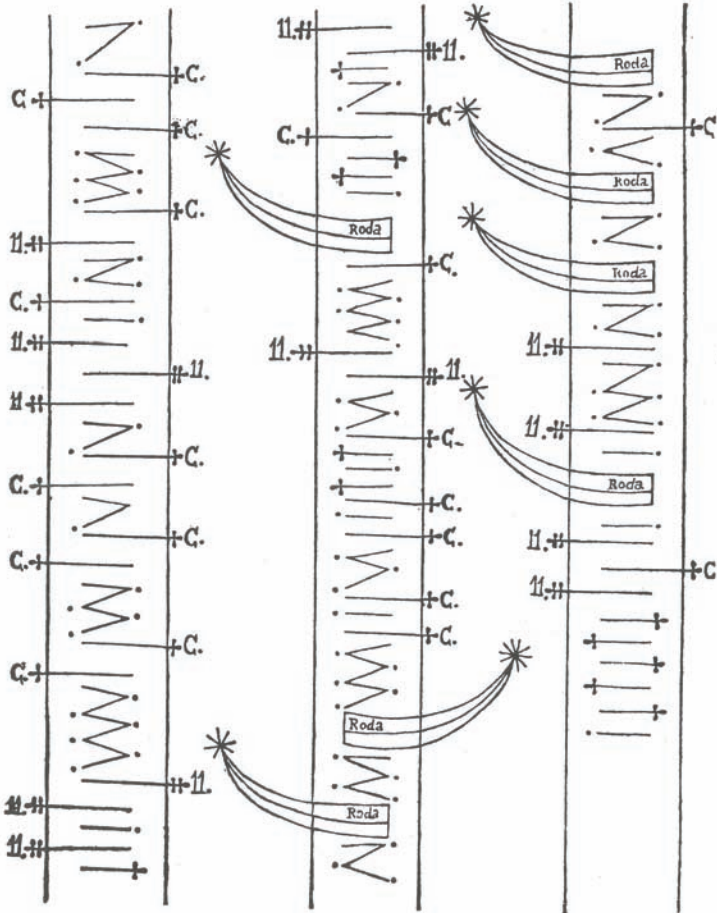


Fig. 5. Mapa del repartiment de passos del «Contrapàs llarg a la usansa empurdanesa» (imprès del s. XVIII).

És difícil identificar noms de danses del passat amb el present, i és complicat traçar semblances iconogràfiques pretèrites amb les danses tradicionals perviscudes. Però fixem-nos en el fris de la Dansa Macabra de Dresden, obra de Christoph Walter (1534-1536) avui a la Dreikönigskirche (Fig. 6): la filera està encapçalada i tancada per un esquelet, mentre que al centre hi ha un tercer mort, com si es tractessin dels conductors del contrapàs: capdancer davant el Papa (i tots els eclesiàstics que el segueixen), mitjaner agafant a l'Emperador (seguit de tots els laics) i el cua tancant la rastellera. La filera del contrapàs eventualment podia tancar-se en cercle (a les pauses o «rodes» i en la «rodada» final), com sembla culminar la *Dança General* que un dels seus personatges anomena «dança medrosa» —dansa paorosa— (XXVIII) i que un altre rebutja «andar en ella» (XXXII), però que la Mort clou cominant la humanitat sencera «a entrar en mi danza sin excusación» (LXXVIII), i els mortals acaben assumint que «la muerte con danza muy dura nos meta en su corro» (LXXIX).



Fig. 6. Dansa Macabra, creada entre 1534 i 1536 per Christoph Walter, originalment situada l'antiga porta Georgentor del Castell de Dresde, avui a la Dreikönigskirche, Dresden.

Per tant la *Dança General de la Muerte* seria una dansa lineal com el contrapàs, de moviment i esperit ambulatoris tendent a la circularitat i que culminaria amb aquest final «en corro» tan expressiu. Un rogle que també configura l'original dansa macabra de Morella, on els vius ballen a l'entorn del mort. I, com deia l'escriptor grec Emmanuel Roïdis, «jo respecto els morts fins i tot quan encara

són vius», cosa que em recorda la *Imago mortis* de Michael Wolgemut (1493) on dansen uns morts molt vivaços, que, posant-los cara (i n'hi ha per triar), esdevenen uns vius molt esmorteïts, tocats de mort en la seva desmanegada dansa d'injustícia i demofòbia. (Fig. 7)



Fig. 7. *Imago mortis* de Michael Wolgemut gravat inclòs a la *Crònica de Nuremberg* (*Liber chronicarum*) de Hartmann Schedel, Nuremberg; Anton Koberger, 1493, fol. 264.

BIBLIOGRAFIA

- Bertran, J., 2017: «Les representacions del turc en el cicle de Corpus, de santa Tecla i d'entrades espectacularitzades a Tarragona», dins Sanchis Francés, R. i Massip, F. (eds.), *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Catarroja-Barcelona, pp. 199-212.
- Capmany, A., 1922: *El ball popular a Catalunya. El contrapàs*. Barcelona.
- , 1930-1953: *La dansa a Catalunya* Barcelona, 2 vols.
- Chabàs, R. 1903: «Estudios sobre los sermones valencianos de san Vicent Ferrer. VI. Invectivas contra las mujeres», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, pp. 291-295.
- Corriente, F., 2003. *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid.
- Farnés, S., 1992-1999: *Paremiologia Catalana Comparada*, a cura de J. Vidal Alcover, M. Sunyer i J. L. Savall, 8 volums., Barcelona.
- Ferrandis d'Herédia, Joan (2019): *La vesita*, ed. F. Massip, Barcelona. Edició en línia: <<http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1010>>
- Gómez Muntané, M., 1990: *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès.
- , 2017: *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, México.
- Hamilton, M., 2014: *Beyond Faith: Belief, Morality and Memory in a Fifteenth-Century Judeo-Iberian Manuscript*, Leiden.
- Icaza, F. A. de, i Amador de los Ríos, J. (eds.), 1981: *La Danza de la Muerte: textos de El Escorial (siglo XV) y de Sevilla (Juan Varela de Salamanca, 1520)*, Madrid.
- Ingrassia, C., Deslignes, C. i Terrasa, X., 2009-2010: *La Danse Medievale*, 2 vols., Beauchamp.
- Lluís-Gual, O., 2011: «El contrapàs a la Catalunya nord», *Caramella*, 25, pp. 87-90.
- Mas Corretgé, R., 1992: *Dansàneu. Els balls populars del Pallars*, vol. 1, Tarragona.
- Mas i Garcia, C., 1988: *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*, Barcelona.
- , 2009: «L'expansió de la dansa d'escola», en Garcia Espuche, A. (ed.) *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, pp. 229-299.
- Massip, F., 2007: «La dansa i el teatre en els camins de pelegrinació», in Ferrer, M. T. i Verdés, P. (eds.), *El Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona, pp. 477-484.

- Massip, F., 2014: «L'harmonia de l'univers, la dansa en cercle a l'Edat Mitjana», dins Buttà, L., Carruesco, J., Massip, F., i Subías, E. (eds.), *Dances imaginades-Dances relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat Clàssica fins a l'edat mitjana. Dancing Images and Tales. Iconography of Dance from Classical to Middle Age*, Tarragona, pp. 65-83.
- , 2019: «Aureli Campany i la Dansa», dins *Aureli Capmany*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2019, 23-50.
- Massip, F. i Kovács, L., 2004: *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, Ciudad Real.
- Morrás, M. i Hamilton, M. (2000): «Un nuevo testimonio de la «danza de la muerte»: hacia la versión primitiva», en Margarita Freixas-Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AHLM (Santander 1999)*, Santander, II, pp. 1341-1352.
- Nocilli, C., 2013: *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Barcelona.
- Pujol, F. i Amades, J., 1936: *Diccionari de la dansa*, vol. I, Barcelona.
- Rico, F., 1973: «Pedro de Veragüe y Fra Anselm Turmeda», *Bulletin of Hispanic Studies*, I, pp. 224-236.
- Sanchis Francés, R., 2019: *La dansa metafòrica en la festa valenciana*, Tesi doctoral llegida a la URV, 19/11/2019.
- Sanchis Francés, R. i Massip, F. (eds.), 2017: *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, Catarroja & Barcelona.
- Saxl, F., 1942: «Spiritual Encyclopaedia of the later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, vol. 5, London [reed. Vaduz 1965], pp. 82-142.
- Solá-Solé, J. M., 1965: «El rabí y el alfaquí en la *Dança General de la Muerte*», *Romance Philology*, XVIII-3, pp. 272-283.

THE SACRAMENTARIO DE SAHAGÚN AND AN EXULTET

Kathleen E. Nelson
The University of Sydney

When the newly appointed archbishop of Toledo, Bernard of Sédirac (c. 1040 – 1125) arrived in the city in 1086, he may have brought with him a recently prepared sacramentary, one which is now part of the collections of the Biblioteca Nacional de España in Madrid, catalogued with the *signatura* VITR/20/8.¹ Known as *Sacramentario de Sahagún* or *Missale Sancti Facundi*, this generously and comfortably proportioned book is still in fine condition over nine hundred years after its creation.² Although we cannot be certain that Madrid, BNE VITR/20/8 (hereafter *Sacramentario*) arrived in Toledo with Bernard, its association with him is strong, and it was to remain in Toledo for many centuries.

Bernard was the first archbishop appointed after Toledo had been taken over by Alfonso VI in 1085. A Frenchman and a monk of Cluny, Bernard's previous appointment had been as abbot of the Leonese monastery of Sahagún where he had been since 1080. The sacramentary appears likely to have been prepared for use at Sahagún, but the place of its copying is uncertain. It is by now of special significance as one of the very few remaining liturgical books associated with the church of Toledo of Archbishop Bernard's time. Not only was that the time of the reconquest of the city and restoration of the see, it was also the point at which the Franco-Roman rite was introduced into Toledo, positioning the city to again be recognized as the primatial see of Spain by the end of the century.

Sacramentario is now readily available for online viewing through the digital collections of the BNE, and one may hope that this availability will enable more

¹ Fully digitized in colour, the *Sacramentario de Sahagún* is freely available through the Biblioteca Digital Hispánica at <http://www.bne.es/en/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>, PID: bdh0000015300. I am grateful to the BNE for its provision of digital access to this and other medieval manuscripts, and for providing additional high-resolution images of *Sacramentario* necessary for this investigation.

² *Sacramentario de Sahagún* was the principal title given for the book in the catalogue of liturgical manuscript sources held in the BNE prepared by Janini and Serrano, 1969, p. 248. The name *Missale Sancti Facundi* is inscribed on the front of the book's nineteenth-century binding and has also been added (as *Missale S. Facundi*) on the top of fol. 1r.

scholarly attention and analysis.³ In this article, I aim to make better known and understood the small amount of musical information included in this sacramentary. Although only four of its 136 folios contain musical notation, and the quantity of notated material on each page is small, exploring this musical information can nevertheless contribute to the further development of understanding of the origin and early practices surrounding this important book, a book which has been overlooked by musicologists.⁴ My own interest in this manuscript arose out of my larger research project concerning melodic practice for the Easter vigil prayer known as the Exultet, and it is on the Exultet in *Sacramentario* that the second half of this paper will focus. Firstly, I review aspects of the manuscript's history and the scholarly attention it has received, and also attempt to contribute to knowledge on the background of one or more models that might have been used during the preparation of *Sacramentario*.

I. SOME HISTORY

Following its preparation, perhaps in France or perhaps at the monastery of Sahagún between 1080 and 1086,⁵ *Sacramentario* was to receive a number of additions and amendments. One of these is the incomplete copy of a letter to Bernard from Abbot Hugh of Cluny found at the end of the book in *otra mano contemporánea* (Janini y Serrano, 1969, p. 249). In this letter, Abbot Hugh sent his approval of Bernard's appointment as archbishop of Toledo. The book's close association with Bernard is particularly derived from the letter's inclusion.

If *Sacramentario* was in fact a personal book belonging to or used by Archbishop Bernard then its employment may have come to an end with Bernard's death in April 1125.⁶ Remaining in Toledo, *Sacramentario* was incorporated into the library collections of the cathedral of Toledo from at least the sixteenth cen-

³ Important studies of *Sacramentario* include the detailed catalogue entry in Janini and Serrano, 1969, pp. 248-51, which remains vital to any study of the manuscript; and the introduction to the manuscript in González Ruiz, 1997, esp. pp. 79-80 and 690. Reference to other contributions to the study of this book will be included below.

⁴ Perhaps this lacuna in musicological study arose because, as a sacramentary, it would have been assumed to contain little or no musical notation. Furthermore, some of its notation can be easily missed as was my experience when first viewing this book reproduced on black and white microfilm.

⁵ For comment on the dating, see González Ruiz, 1997, p. 80.

⁶ On the date of death of Archbishop Bernard of Toledo, see Reilly, 1998, pp. 244-45, fn. 6.

tury, and it has been proposed that it may earlier have been kept in the cathedral's *sagraria* (González Ruiz, 1997, pp. 80, 690). While still in Toledo during the eighteenth century, *Sacramentario* was included in the study of liturgical manuscripts held at the cathedral carried out by Jesuit scholar, Andrés Marcos Burriel (1719–1762).⁷ Eventually, probably during the second half of the nineteenth century, *Sacramentario* was moved from Toledo to be incorporated into the collections of the national library in Madrid.⁸ There, a new cover of white leather was provided by an artistic binder of high repute, Antoine Ménard, a Frenchman who worked in Madrid during the late part of the nineteenth century and into the early twentieth century.

In Madrid, during the first half of the twentieth century, *Sacramentario* received the attention of various scholars from different fields including palaeographer Antonín Millares Carlo, art historian Jesús Domínguez Bordona, and liturgist Ludwig Fischer.⁹ On the other hand musicologists of the era do not appear to have taken the manuscript into account. The remarkable exploratory journey through Spain – or *Iter hispanicum* – undertaken for the Vatican Edition project in 1905–06 produced photographs and insightful reports on many Spanish notated liturgical manuscripts including some in the BNE, but their seminal published reports did not make mention of *Sacramentario* (Sablayrolles, 1912). Subsequently, the book was not included in another important publication, the *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* by Higinio Anglés and José Subirá; its first volume devoted to manuscripts, was published in 1946. This catalogue was the product of diligent searching for musical material in many manuscripts and prints kept in different parts of the library's collection. In his prologue to the first volume, Anglés described the work undertaken by Subirá to identify the materials, but he also admitted the likelihood of lacunae in their catalogue.¹⁰ *Sacramentario* is one of these. It seems probable that either *Sacramentario* was unavailable for Subirá's examination or, if it was examined, the scant notation could have been easily overlooked. Although the lack of musicological

⁷ Burriel, Madrid, BNE MSS/13058, fols. 73–83; Janini and Serrano, 1969, p. 170.

⁸ Janini noted that Toledo books were moved to Madrid in 1868, (Janini and Serrano, 1969, p. ix). For brief reference to the government decree relating to the transfer of valuable items into the national collection from various places, see 1869 in the BNE chronology at <http://www.bne.es/es/LaBNE/Historia/Cronologia/index.html>.

⁹ For these and other references see the bibliography of publications to 1958 in Janini and Serrano, 1969, p. 249.

¹⁰ Higinio Anglés, *Prólogo*, in Anglés and Subirá, 1946, pp. xv–xvi. The *Addenda* to volume 1 published as Appendix 1 of the third volume also did not mention VITR/20/8.

attention continued from that point, Janini and Serrano briefly signalled the presence of some of the notated content in their BNE catalogue of 1969. In that entry is written: “f. 40v: Lecciones del Sábado santo, dos de ellas con notación musical: «V. Lectio. Cantemus domino» y «Tractus. Vinea facta» (f. 41)” (Janini and Serrano, 1969, p. 250).

2. “ESCRITO POR MANOS FRANCESAS”: PREPARATION AND TWO NOTATED INCIPITS

In the absence of firm evidence to identify the place and date of preparation of *Sacramentario*, scholarly opinion has tended to favour the monastery of Sahagún during Bernard’s abbacy,¹¹ while also allowing for the possibility that it was initially copied in France and transferred to Sahagún. Strongly pointing to connection of the textual content with Sahagún is the book’s inclusion of celebrations for the patron saints of the house, Saints Facundus and Primitivus.¹²

The question of place of origin was carefully considered by Janini and Serrano who, in the opening summary of their catalogue entry for *Sacramentario*, cautiously avoided giving a place of copying, stating: “Siglo XI, último cuarto. Escrito por manos francesas” (Janini and Serrano, 1969, p. 248). This summary drew on the observations of esteemed palaeographer Anscario M. Mundó whose opinion is quoted in the entry. He had judged both the book’s script and illumination to probably be the work of *manos francesas* adding *estilo del dibujo como de la región central: Limoges-Borgoña-Cluny?* Mundó also wrote of the *letra carolina muy regular* without trace of Iberian influence, commenting that it was like that of some Cluniac books; and, referring to the presence of French monks at Sahagún, he recorded the opinion that the book could have been prepared at Sahagún (Janini and Serrano, 1969, pp. 248–49). More recent art historical opinion regarding the style of the illuminations in *Sacramentario* has emphasized southern French influence, especially mentioning Moissac (Walker, 1998; Williams, 1993). While we may never know whether *Sacramentario* was made at Sahagún by “French hands,” or somewhere else, probably in France, there remain

¹¹ For example, Miquel S. Gros y Pujol remarked *Parece evidente que es copia de un ejemplar cluniacense procedente de la Borgoña, hecha en el mismo monasterio de Sahagún, por manos francesas ya para uso personal del abad Bernardo* (Gros y Pujol, 1990, p. 110). Others who have favoured the proposal of preparation at Sahagún have been Williams, 1993, pp. 171 and 294–95, and Walker, 1998, esp. pp. 192–96.

¹² On these feasts, see Janini and Serrano, 1969, pp. 249–51.

important questions worth exploring, concerning practices and models that were influential in the manuscript's preparation.

One such practice is represented in the inclusion of the name Benigno (Saint Bénigne of Dijon) on fol. 5r of *Sacramentario* within the list of saints found in the *Nobis quoque* prayer. This inclusion provides another pointer to the sphere of influence surrounding the book's origins.¹³ Although, by this time, the *Nobis quoque* list was already heading towards standardisation, it was still possible to include a locally significant saint. As a result, such a list can be of use to scholars seeking to develop understanding of a manuscript, as was recognized by Victor Léroquais (1924, vol. I, p. xxxiii). Léroquais noted variations in *Nobis quoque* lists within his massive study of sacramentaries and missals in French libraries, identifying only three sources with the standard list to which Benigno's name was added between those of Petro and Felicitate. *Sacramentario* also gives the standard list and has the same placement of Benigno's name, although in what seems likely to be a scribal error, the usual placement of two names near the end of the list is reversed. It is noteworthy that the three lists matching that of *Sacramentario* (but without the scribal error) are all in books from Normandy dated to the twelfth and fourteenth centuries, with two from the abbey of Fécamp, and the third may be from the abbey of Troarn.¹⁴ To this group of sources can be added a fifteenth-century missal of Saint-Bénigne de Dijon which also has Benigno's name included at the same point in the standard list.¹⁵

The association of *Sacramentario* through its *Nobis quoque* list with these four missals suggests linkage with the sphere of influence of William of Dijon. The houses of Fécamp and Troarn, as well as others in Normandy, were part of the extensive network associated with William of Dijon (also known as William of Volpiano). William (d. 1031), following a period at Cluny, was appointed abbot at Saint-Bénigne de Dijon in the late tenth century; then, at the beginning of the eleventh century, he undertook the reform of Norman monasteries commencing

¹³ Burriel pointed out the addition of Benigno in the *Nobis quoque* (BNE MSS/13058, p. 73); and the saint was identified as “[B]enigno (= Dijon)” by Janini and Serrano, 1969, p. 249, who noted the likelihood that this feature *debe relacionarse con el modelo*.

¹⁴ Identified in Léroquais, 1924: Rouen, BM, ms 290, *Missel de Fécamp* (early 12th century), Léroquais, I, p. 194; Rouen, BM ms 292, *Missel de Fécamp*, (late 14th c), Léroquais, II, pp. 377–378; Paris, BN lat. 14446 (12th century), *Missale d'une Abbaye Normande*, Léroquais I, pp. 239–242. Léroquais (I, p. 140) also pointed out the inclusion of Benigno in list of the sacramentary of Besançon, Paris lat. 10500 (11th century), but there the name is within a more comprehensive list and is thus not significant for the comparison with *Sacramentario*.

¹⁵ Dijon, BM, ms 111, fol. 99r.

ing with Fécamp. He proceeded to reform many other houses in both France and Italy.¹⁶ Although a topic that needs further investigation, the inclusion of Benigno in the *Nobis quoque* list seems likely to have been a custom disseminated from Saint-Bénigne de Dijon under William's influence. The presence of Saint Benigno in the *Nobis quoque* of *Sacramentario* therefore permits the hypothesis that a book from one of the many abbeys with connection to William of Dijon was used as a model during the copying of *Sacramentario*.

With this in mind, the notation used for the two chant incipits on folio 40 of *Sacramentario* can now be considered. These notated incipits, previously observed by Janini and Serrano, are for the first two of the four Frankish Easter vigil canticle-tracts (identified in the manuscript by the term *Tractus*): *Cantemus Domino* and *Vinea facta*. The text incipits for the other two Easter vigil canticle-tract incipits – *Attende caelum* and *Sicut cervus* – follow on the next folio but are both without notation.¹⁷ The colour of the ink and general manner of writing of the neumes indicate that the same scribe who copied the text was probably also responsible for entering the notation of the two incipits. The brown shade of the ink used for the notation appears to match that of the surrounding text and is unlike the black ink used for many additions in *Sacramentario* including some on the same page as one of the incipits. The music notation employed for these is that usually named as “Lorraine” or “Messine” notation. By the eleventh century, this type of notation was widespread in north-eastern France especially in the archdiocese of Reims, extending further east to Trier and Metz, and also to the south.¹⁸ As it is likely that the scribe responsible for these two incipits copied the notation given in a model, we should consider the possibility that this model came from an abbey which had been influenced by the reforms of William of Dijon and in which Lorraine notation was in use.

As was usual for the Easter vigil canticle-tracts in the Franco-Roman rite, the same melodic material appears indicated for both incipits, although the first is a little longer than the second. Reading the notation requires caution as it has been fitted into the space between the text lines without the aid of any staff line, and, although the neumes have been carefully placed to represent melodic shape,

¹⁶ For an introduction to the work of William of Dijon, see Hiley, 1993, pp. 577–80.

¹⁷ On fol. 57r–v, the four canticle-tract incipits are given for the vigil of Pentecost, but there are without notation. On the Easter vigil canticle-tracts, see Hornby and Maloy, 2013, chapter 5, and on textual cues for canticle-tracts found in earlier Gelasian and Gregorian sacramentaries, see *ibid.*, pp. 273–74.

¹⁸ On the approximate extent and early forms of this type of notation, see, for example, Hiley, 1993, pp. 348–50, incl. map p. 350; Hiley here named the notation “Laon”.

interval size cannot be determined with certainty. Nevertheless, comparison with other sources allows the notation of the incipits to be recognized as transmitting the standard melody for the four Frankish Easter vigil tracts. This is the eighth-mode tract melody thought to have been “composed in the Carolingian heartland” no later than the beginning of the ninth century (Hornby and Maloy, 2013, p. 270). The *Sacramentario de Sahagún* is one of the earliest extant sources known, perhaps the earliest, to transmit the canticle-tract melodies in León-Castilla, melodies that represented practice distinct from the local Old-Hispanic traditions.

3. NOTATION FOR THE *BENEDICTIO CEREI* IN THE EASTER VIGIL

The only other musical notation employed in *Sacramentario* was probably added once the book was in use; not during the preparation of the book. With a markedly different appearance to the notation for the incipits discussed above, this notation belongs to the type now known as “Aquitanian.” The text to which Aquitanian notation was added in *Sacramentario* is the Easter vigil prayer, the *Benedictio cerei*, commencing on folio 38r. This is the prayer often known by the first word of its opening phrase, *Exultet iam angelica*. Before proceeding to discuss the musical material for the Exultet, it is worth reviewing two noteworthy points about the text at the opening. Firstly, the letter *E* of *Exultet* was omitted, although the text scribe had left ample space for a decorative initial (see top left corner of fol. 38r) and upper-case letters with simple decoration were used to provide emphasis for the rest of the word. It appears that an illuminated *E* at this point had been intended to be one of a series for texts for the most important occasions of the Temporale.¹⁹ Secondly, it can be observed that the opening phrase of the text includes an unusual variant: the word *tuba* is written instead of the usual *turba*.²⁰ While it appears possible that *tuba* could have been written in error (the word is used in the last phrase of the opening period of the prayer), it is also

¹⁹ There are other points in *Sacramentario* where initials were planned but never executed. On the illuminated initials and those omitted, see Walker, 1998, esp. pp. 190-92.

²⁰ *Sacramentario* fol. 38r. The normal opening of the text is *Exultet iam angelica turba celorum*. While a full study of the text variants in the Exultet of *Sacramentario* lies outside the scope of this paper, one more can be mentioned. This is a possibly unique variant: the use of the word *fulgore* instead of *splendore* in the second period (fol. 38r, line 6).

possible that the scribe copied this from a model. Three French sources dating from the eleventh or first half of the twelfth century also with this relatively rare variant in the opening phrase are from abbeys in different parts: from the Limoges region, from Saint-Maur-des-Fossés (near Paris), and from the north-east, a missal of Saint-Paul de Verdun.²¹

The notation provided for the Exultet in *Sacramentario* is partial, with only selected segments of the long text given notation. It was perhaps added as a memorandum, provided to assist with delivery. The text for the Exultet had been written in the standard full-size script used through most of the book and therefore was not prepared with the intention of adding musical notation. Fortunately, the clear and spacious layout that is characteristic of the manuscript meant that the finely written notation could be quite easily fitted between the lines of text. The signs of the notation are small and appear carefully written in the space above the text with generally clear alignment of notation and syllables; however, because the notation was written without the aid of any staff line (at this time, a single dry-point line was often utilized as a staff for this type of notation), the relative height of placement of each note is somewhat inconsistent. As a result, to prepare the transcriptions of the Exultet notation shown in Figs. 1 and 2, it was useful to compare repeated musical phrases and also to compare the notation of *Sacramentario* with later sources (see below on these). These other sources also provided the pitch level for the transcription.

These additions to the Exultet are likely to have been the work of a single person, a cantor, who was experienced and confident in the use and writing of Aquitanian notation. It is easy to imagine that the notation, found in a number of segments throughout the long Exultet text, was added in one campaign in preparation for presentation at an Easter vigil ceremony in Toledo. In the first part of the text (the Exultet prologue or introduction), the cantor included notation for the final phrase of each period.²² (See Fig. 1 for the first two.) It must have been felt unnecessary to provide notation for the earlier parts of each period. So, why was it necessary to notate the final phrases? The answer is almost certainly found in the significance and distinctive character of the music notated.

²¹ These are Madrid RAH Aemil. 35, Paris BN lat. 12054, and Laon BM 226b.

²² On fol. 38r, the beginning of each period of the prologue – except the first, which is missing its initial – is marked by a red capital letter.

near the opening of the preface and beside its first period is a carefully notated short melodic formula which seems intended to be that notated for several segments within the preface. Its writing in the margin suggests the jotting down of a memory aid.

4. A DISTINCTIVE MELODIC PHRASE FOR THE EXULTET PROLOGUE

The musical material provided for the Exultet prologue deserves more consideration. Limited to the single distinctive musical phrase, repeated at the end of each period, the material is sufficient to demonstrate its connection with the family of melodies for the Exultet prologue that includes the melody eventually disseminated in many later missals of the Roman use. The members of this Franco-Roman melody family are particularly distinguished by the overall falling motion of the last phrase repeated in the periods, that of *Sacramentario* being an example (see Fig. 1 above). Although there is considerable variety among the many versions of this phrase, later sources using clefs to indicate pitch level show stability in ending on the pitch *e*, often approaching the final note with the pattern *g-f-e* *e* as seen in Fig. 1. The association of this type of formula with the Exultet prologue can be seen to have spread during the twelfth century, and it is particularly prominent among sources of northern and eastern France including Normandy, and the Norman-Sicilian sources such as those in the BNE. Scattered examples have been identified in sources of German regions, southern France (Bordeaux and Limoges), and on the Iberian Peninsula (Toledo and Braga). Interestingly, in the light of thought on the origins or influences on the creation of *Sacramentario*, a Franco-Roman melody for the prologue was copied into a thirteenth-century gradual of Dijon (Brussels, Bib.Roy. MS II 3824, fol. 82), although it was soon to be replaced with another melody.

Although the early history of the Exultet's Franco-Roman melody family remains unclear and is a topic worthy of further study, it does now appear that the Franco-Roman melody family may have originated during the eleventh century.²⁴ Of course, it is impossible to know precisely when the notation was added for the

²⁴ Important contributions to the early history of the Franco-Roman Exultet melody family include those of Georges Benoît-Castelli (1953) and David Hiley (1981). Further study remains needed. In his seminal examination of different types of prologue melodies for the Exultet, Benoît-Castelli (1953, pp. 332-33) remarked on the absence of any Franco-Roman melody example from before the twelfth century.

Exultet of *Sacramentario*, but it was surely before Archbishop Bernard's death in 1125 and it could have been during the last decade of the eleventh century when the cantor Gerald was in Toledo. *Sacramentario* therefore gives one of the earliest known examples of notation for an Exultet of the Franco-Roman group.

Furthermore, its significance for the practice of this important Easter vigil text in Toledo and associated centres was to continue. The ending phrase shown in Fig. 1 was re-used with only tiny changes as part of the fully notated prologue in the Gradual of Toledo of c. 1200 (Toledo, Bib.Cap. Ms 35.10, fols. [62r-62v]), in the *Evangelario* of Uclés, (Madrid, BNE MSS/8958, fols. 74v-75r), and subsequently in the early fourteenth-century Gradual of Toledo (Madrid, BNE M/1361). The same prologue practice was copied during the thirteenth century into the two early sacramentaries for the church of Sevilla (Sevilla, Bib.Cap. 56-2-2 and 56-1-30).²⁵ Although *Sacramentario* gives only the last phrase for each period of the prologue, it is reasonable to assume that the full melody heard in Bernard's time was that which is presented in this group of later sources with fully written out prologue melodies. The notation in *Sacramentario* demonstrates the antiquity of this aspect of liturgical practice. Toledo's Exultet melody, a member of the Franco-Roman family of Exultet prologue melodies and unique to Toledo and closely associated centres, endured from perhaps the last decade of the eleventh century until it was replaced by a new melody during the fourteenth century. Although Bernard's sacramentary did not influence Toledo's later sacramentaries generally (Janini and Serrano, 1969, p. 249), it does appear to have influenced practice in this important part of the Easter vigil liturgy.²⁶

5. CONCLUSION: A HYPOTHETICAL SCENARIO

In conclusion I offer a hypothetical scenario for the early history of the *Sacramentario de Sahagún* and for its music for the Exultet. Work on the sacramentary intended for use at Sahagún commenced in north-eastern or central France in

²⁵ On these two books, see the entries in the library catalogue at icolombina.es, and in Janini, 1977, pp. 286-90.

²⁶ Like *Sacramentario*, the twelfth-century Toledo sacramentary, Madrid, BNE MSS/9719 (without musical notation for the Exultet) has the word *tuba* in the opening phrase, as do also the two Seville sacramentaries, thus *Exultet iam angelica tuba celorum*, although in one of the Seville books a correction is indicated. While the use of *tuba* in these three sources may represent an influence from the text known in the earlier *Sacramentario*, the question of textual influences on these later books is a larger one.

the scriptorium of an abbey which had been in the earlier sphere of influence of William of Dijon, and one where use of Lorraine notation was current. In this context it was not surprising that the name of St Benigno was included in the *Nobis quoque* list, and the Lorraine style of musical notation was used for two chant incipits for the Easter vigil. Later stages of preparation were unable to be completed in this French house because time was short, and some information was not available. As a result, illuminations and decorated initials, as well as some information (such as the dates for the patron saints) had not been added at the time of departure.²⁷ From that scriptorium, it was taken to Sahagún, perhaps with Bernard of Sédillac, or with another sent there to work under Abbot Bernard's leadership. Once at Sahagún, work continued with large illuminated initials being added by an artist who had experience in southern France, perhaps at the monastery of Moissac. Then, when Bernard moved to take up his new appointment in Toledo, the sacramentary was transferred with some details still incomplete. In Toledo, partial notation for the Exultet was added by one of the French monks in Bernard's team. Gerald, a skilled and highly respected monk (later to be titled St. Gerald), was appointed cantor in about 1096 under Archbishop Bernard following earlier experience in Toulouse and Moissac, places where Aquitanian notation was in use. From Toledo, Gerald went to become the archbishop of Braga in 1099.²⁸ It is tempting to propose that it was Gerald who, during his time in Toledo, expertly planned the presentation of the Exultet, creating a distinctive melody for the last phrase of the prologue while retaining melodic connections throughout with the sound of the Exultet heard in other places; and who, using the Aquitanian style of notation, made a record of important parts of the musical practice for the Exultet above the relevant text segments of *Sacramentario*.

BIBLIOGRAPHY

- Anglés, H. and Subirá, J., 1946-1951: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols., Barcelona.
- Benoît-Castelli, G., 1953: "Le 'Praelonium Paschale'", *Ephemerides liturgicae*, 67, pp. 309-34.

²⁷ On the absence of the dates for Saints Facundus and Primitivus, Henriët, 2004, p. 252.

²⁸ On St. Gerald, see Ferreira, 2001, p. 22; and for Braga's Exultet, Nelson, 2016.

- Burriel, A. M., *Descripciones de códices litúrgicos toledanos del rito romano [Manuscrito]*, Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/13058.
- Ferreira, M. P., 2001: "Braga, Toledo and Sahagún: The Testimony of a Sixteenth-Century Liturgical Manuscript", in M. Gómez and M. Bernadó (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica*, Lleida, pp. 11-33.
- González Ruiz, R., 1997: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*, Madrid.
- Gros i Pujol, M. S., 1990: "Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península", in *IX Centenário da dedicacão da Se de Braga*, vol. 3, Braga, pp. 103-15.
- Henriet, P., 2004: "Sanctoral clunisien et sanctoral hispanique au XII^e siècle, ou de l'ignorance réciproque au syncrétisme. À propos d'un lectionnaire de l'office originaire de Sahagún (fin XII^e s.)", in E. Renard, *et al.* (eds.), *Scribere sanctorum gesta*, Turnhout, pp. 209-259.
- Hiley, D., 1981: *The Liturgical Music of Norman Sicily: A Study Centred on Manuscripts 288, 289, 19421 and Vitrina 20-4 of the Biblioteca Nacional, Madrid*, PhD Diss., University of London King's College.
- , 1993: *Western Plainchant*, Oxford.
- Hornby, E. and Maloy, R., 2013: *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants: Psalmi, Threni and the Easter Vigil Canticles*, Woodbridge.
- Janini, J. and González, R., 1977: *Manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*, Toledo.
- Janini, J. and Serrano, J., 1969: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- Léroquais, V., 1924: *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 3 vols., Paris.
- Nelson, K. E., 2006: "Commemorations of the Light: The Exultet in Toledo Sources from c. 1200 to c. 1600", in J. M. Hardie (ed.), *Commemoration, Ritual and Performance: Essays in Medieval and Early Modern Music*, Ottawa, pp. 71-85.
- , 2016: "The Notated Exultet in Braga's *Missal de Mateus*: Known Tradition or New Composition", in M. P. Ferreira (ed.), *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Kassel, pp. 31-48.
- Reilly, B. F., 1988: *The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI, 1065-1109*, Princeton.
- , 1998: *The Kingdom of León-Castilla Under King Alfonso VII, 1126-1157*, Philadelphia.
- Sablayrolles, M., 1912: "A la Recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols, Iter Hispanicum", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 13, pp. 205-247, 401-432, and 509-531.

- Walker, R. 1998: *Views of Transition: Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, London.
- Williams, J. W., 1993: "Sacramentary," in *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, New York, pp. 294-295.

THE QUERELLE DES CLÉS
AN EPISODE IN FRANCISCO FRONTERA DE VALLDEMOSA'S
EXUBERANT LIFE

Antoni Pizà*
The Graduate Center, CUNY

PART I: MADRID 1858

In 1858, Francisco Frontera de Valldemosa published a peculiar music theory treatise in Madrid under the title *Equinotación ó Nuevo sistema musical de llaves*. The book, barely a hundred pages long, purported to have invented a new, simplified system of musical notation by reducing all clefs to only three: the usual G treble clef on the second line of the five-line music staff; a bizarre new D clef on the fourth line, which, oddly enough and for unexplained reasons, used the old C clef symbol (or **B**); and an idiosyncratic new F bass clef on the fifth line in the lower staff, which logically equated its pitch spelling to the G treble clef, but an octave lower (Fig. 1).



Fig. 1. Valldemosa's new, "simplified" three-clef system (*Equinotación*, p. 17, Biblioteca Digital Hispánica, BNE, Madrid).

* Antoni Pizà is Director of the Foundation for Iberian Music at The Graduate Center of The City University of New York and a member of its doctoral faculty. He has written several books on the music of the Balearic Isles and four volumes of essays on music and the arts.

Needless to say, no country, conservatory, or individual, either professional or amateur musician, ever adopted the system. Writing a century later, musicologist José Subirá dismissed the enterprise entirely and argued that Valldemosa's system – a composer who was “a protégé of the Spanish royal family”, he added reproachfully – was soon forgotten, indeed, although when it was first presented, he stressed, it had prompted “great admiration everywhere”, secured the initial support of the Paris and Madrid conservatories and, for that matter, the endorsement of some of the most respected French and Spanish musicians of the time (always my translations; Subirá, 1965, p. 34).¹

Subirá was right on both counts. True, the system was indeed soon forgotten, but also the brightest musical minds of the time sanctioned and promoted it openly – at least nominally –. Valldemosa, as it happened, was, among other things, voice teacher of the Queen of Spain, Isabel II, as he had been also her mother's and her children's vocal instructor. As such, he was, of course, a man of immense influence. The support he received from colleagues could have been a way for many musicians to ingratiate themselves with a man who had the Queen's

¹ The book was reviewed profusely immediately after its publication and then, afterwards, in later months and even years, in a stream of reviews, articles, and press mentions. Georges Kastner in the *Revue et gazette musicale de Paris* (April, 4, 1958, p. 112) called it an “ingenious system”, “exceptionally useful for pianists” (Kastner, 1858, p. 112). *El león español* celebrated the publication (May 26, 1858) and *El mallorquín*, Valldemosa's hometown paper, reprinted the article. *La Correspondencia de España* (June 24, 1864, p. 1) quoted A. Biaggi's essay published in *Boccherini* (Florence, April 15, 1864), which called Valldemosa and his treatise “courageous”. A second article in *La correspondencia de España* (August 25, 1860, p. 3) stated that the treatise had “relevant merit (...), confessed and highly proclaimed by competent music periodicals such as *Il Pirata*, *L'Orphéon*, *La presse teatrale*, *La Gaceta musical* of Naples [*Gazzetta musicale di Napoli*], *L'Italia musicale*, and others” (quoted in Bover, 1868, p. 323–324). Additionally it received the attention of *El Clamor público* (May 15, 1858, p. 3), *La Esperanza* (June 14, 1859, p. 4), *La España* (June 28, 1864, p. 4), *La Libertad* (June 29 1864, p. 3), *El Artista* (March 7, 1867, p. 8), and *Revista y gaceta musical* (May 4, 1868, p. 4). Two contemporary music theory handbooks praised Valldemosa's *equinotación*, *Gramática musical* by J. M. Pérez González (1859) and *Gramática musical ó sea Teoría general de la música* by Antonio Romero (1861), but did not apply it. Furthermore, to secure his scholarly reputation, a few months after the publication of *Equinotación* the pioneer, nationalistic *Historia de la música española* by Mariano Soriano Fuertes incorporated a laudatory biography of Valldemosa, whose source was with all probability Valldemosa himself (Soriano Fuertes, 1859, pp. 357–361). Signed generically by an editor, the same text, with very small changes, was immediately reproduced on April 30 1859 in *Escenas contemporáneas* (Sánchez, 1859, pp. 100–114). And yet a few months later, to top it all, the *Dizionario Biografico: dei più celebri poeti ed artisti* adapted the same text (Regli, 1860, pp. 212–213). Valldemosa's reputation as a scholar was thus solidified and internationalized, but it was Saldoni who cemented it in Spain by including him in his later *Diccionario biográfico* (Saldoni, 1880, Vol. III, p. 206).

ear – as well as that of her mother and children, and even that of the Empress Eugenia de Montijo’s, Napoleon III’s wife, another of his students –. Isabel II, to be sure, was a devotee of music and musical institutions; she supported the Madrid Conservatory and the Teatro Real, built exclusively for opera, regularly attended concerts, organized many musical performances, and commissioned many compositions. At one point, she even built her own opera theater in the Royal Palace, but it closed soon after, for a lack of funding. Thus, it seemed only logical that the most reputable musicians of the time, wary of alienating the royal patronage, supported this treatise and its author, oblivious, at best, of its utopian future and, at worst, of its more or less innocent absurdities. A press preview of the publication, written in stilted, pompous nineteenth-century Spanish, already stated:

We have just received a copy of *Equinotación, Nuevo Sistema musical de llaves (sin variar su figura)* with which the author proposes that the current complication disappears while facilitating the comprehension of all music written for two or more parts, that of large scores, and the art of transposition for accompanists. This curious innovation is the work of Don Francisco Valldemosa, singing teacher of Her Majesty the Queen, director of her royal concerts and professor of singing at the Madrid Conservatory.

For today, we are content to recommend this publication to Spanish teachers and to all those who are seriously engaged in the advancements of the musical art, committing ourselves another day to a detailed examination (Lozano, 1858, p. 216).

Perusing the treatise, one cannot but notice the many enthusiastic letters of support and approval written by prominent musicians. They are placed strategically as a preamble to Valldemosa’s actual text and the list of contributors is a true who’s-who of the Spanish music scene.² Dedicated to Isabel II, in a quaint short preface, the author addresses the Queen directly, as it had been customary for centuries in this sort of printed materials. He explains that considering that she is a busy monarch, with many important state affairs in her

² In addition to the French Henri Hertz, the list includes J. M. Guelbenzu, and Joaquín Gastambide. The three of them present letters unconditionally praising the “invention”, as Valldemosa tends to call it. Then, Emilio Arrieta, Baltasar Saldoni, Francisco de Monasterio, Antonio Romero, Mariano Martín, Juan Castellanos, Pedro Sarmiento, and Rafael Hernando state that they send their adhesion to the official declaration of the Madrid Conservatory’s faculty. The actual declaration is signed by Hilarión Eslava, Francisco de Asís Gil, Román Gimeno, Antonio Aguado, Manuel Mendizábal, José Miró, Juan Gil, Juan Pablo Hijosa, Juan Díez, Manuel Muñoz, Julián Aguirre, Camilo Mellers, Miguel Sacrista, Eduardo Velaz de Medrano, Antonio María Segovia, Antonio Mercé, José Oreiro, and Ventura de la Vega.

hands to occupy her time, it seems absurd to have to stall her musical progress and delay the enjoyment of music by learning the seven, perhaps even eight, clefs that are currently taught to all students and amateurs. The clefs, he explains, are: F on the third and fourth lines; C clefs on the fourth, third, second, and first lines; G clef on the second line; and the rarely used G on the first line (Fig. 2). So, he proposes his “invention” as a way to simplify this cumbersome clef system and reduce it to only three clefs (F, D, and G) so that amateur musicians, and especially the Queen herself, can directly relish the art of music without unnecessary, cumbrous, and unsurmountable technicalities.

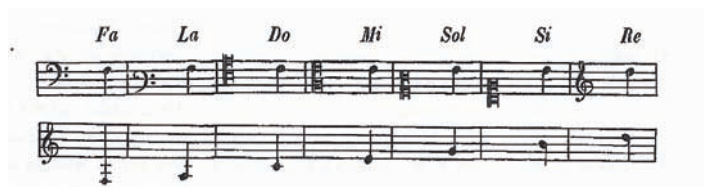


Fig. 2. The seven usual clefs and their equivalent pitch in the G treble clef as illustrated by Valldemosa (*Equinotación*, p. 13. Biblioteca Digital Hispánica, BNE, Madrid).

After all these introductory sections, the actual treatise begins. It has two parts. The first (pp. 11–20) is an explanation of the invention (namely, the reduction of all clefs to only three) detailing the perceived actual need for it (that is, most clefs are unnecessary, and they impede or delay the creativity of the avid music learner). The second part (new pagination, pp. 2–83) is a curious anthology of music in many genres and styles. On the left page of each spread, there is a composition or a fragment of a work in its original clef notation; the opposite right-hand page presents its transcription into the new *equinotación* system (Fig. 3).

The musical anthology in *Equinotación* reveals, for one, Valldemosa’s political acumen. To be sure, each one of these composers and compositions was compiled at least for two reasons: one, musical, showing that the *equinotación* could be used in many different musical genres and contexts; and two, as a professional and social strategy.³ Thus, there were pieces by José Miró, a colleague at the Madrid

³ The following list shows the composers and genres compiled and transcribed by Valldemosa: Miró, piano; Rossini, vocal/piano (*William Tell*: excerpt from Matilde’s *Selva opaca*); Valldemosa, vocal duo for two tenors and piano lyrics in Spanish and French; Auber, vocal duo for soprano, tenor, and piano (excerpt from *La part du diable*); Meyerbeer, vocal trio for soprano, tenor, bass, and piano (excerpt from *Robert le diable*); Verdi, vocal trio for soprano, tenor, bass, and piano (*Il*

conservatory; Hilarión Eslava who had been the Royal Family's most trusted composer, music scholar, and administrator. The late Cherubini had been director of the Paris conservatory and the author a prestigious textbook. Haydn and Beethoven were a stamp of prestige. Auber and Meyerbeer, of course, were very popular opera composers. And, finally, Rossini was the most revered composer of the first part of the nineteenth century – an unquestioned celebrity, respected by professionals and admired by the general public –. He was also Valldemosa's close and long-time friend, as documented elsewhere (Pizà / Martínez, 2019).

The figure consists of two side-by-side musical score pages for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony. The left page is the original notation, labeled 'N.º 15.' and 'All. con brio di più.' It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *pp*. The right page is the 'simplified' system, also labeled 'N.º 15.' and 'All. con brio di più.' It uses a more regular rhythmic notation with fewer notes and simplified dynamic markings, primarily *f* and *p*.

Fig. 3. Beethoven's Fifth Symphony in its original notation (left page) and in Valldemosa's "simplified" system (right page) (*Equinotación*, pp. 78–79, Biblioteca Digital Hispánica, BNE, Madrid)

trovatore); Valldemosa, vocal score for soprano, alto, tenor, bass, and piano (*Coda de un canon*); Valldemosa, vocal score for soprano, alto, tenor, bass, and piano (*Plegaria*); Eslava, vocal score for four voices and no accompaniment (*Motete religioso*); Haydn, String quartet No. 58, 2nd movt. *Andante grazioso*, Hob III: 73; Cherubini, orchestra and vocal soloists ("Gradual from Requiem Mass"); Haydn, orchestra and vocal soloists (*Seven Last Words*); Eslava, orchestra and vocal soloists ("Fuga from Te Deum"); Rossini, orchestra ("Ritornello" from *William Tell*); Beethoven, orchestra (excerpt from 1st movement, Symphony No. 5).

PART 2: PARIS 1838

The story of Valldemosa's *equinotación* system had actually begun in Paris about two decades earlier. At the end of the summer of 1837, Valldemosa had drafted an early version of his ideas on the topic in a treatise titled *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano* (Frontera, 1837) and, as required by the law to secure his authorship rights, he rushed to deposit it at the Bibliothèque Nationale de France in Paris in its Dépôt legal. The slim volume included an early version of the *equinotación* system and a transcription of the well-known Spanish song, generally attributed to Blas de Laserna, *El Trípoli*. Dedicated to Rossini, who apparently loved and played the tune with delight, though probably not from Valldemosa's *equinotación* transcription, the treatise caused quite a stir in the Parisian *monde musicale*, though not for its scholarly contribution, but rather for a dispute regarding the originality of its ideas.

A few months before Valldemosa's publication of the *Nouveau moyen*, a well-respected composer and teacher at the Paris conservatory, Hippolyte-Raymond Colet, had published *La panharmonie musicale*, a voluminous full-blown music theory compendium, trudging unbridled through an immense variety of topics from notation to orchestration, as well as harmony, counterpoint, and composition. Colet, a student and assistant of Anton Reicha (Beethoven's classmate and friend), intended this tome as a textbook for his classes at the conservatory. Colet also hoped it would replace Reicha's own book and that it would sale through a subscription to the general public outside the limited circle of the conservatory. More problematic, at least for Valldemosa, *La panharmonie musicale* also included a small section on the need for a simplification of the clef system.

On February 4 1838, Valldemosa sent an indignant letter to the editor of the *Revue et gazette musicale de Paris*. "Monsieur le Rédacteur", he begins, regarding Colet's system to eliminate the F clef for the piano scores, he continues, a clarification is needed. And then, using italics for emphasis, Valldemosa adds: "I must declare that M. Colet has received from *me solely* the knowledge of this discovery, and that *I am the sole* author of this innovation". Valldemosa, then, threatens a lawsuit should Colet not retract what he printed regarding the F clef. Colet heard it from me first, repeats Valldemosa in a more casual way, and was never authorized to make use of it, he concludes (Valldemosa, 1838, p. 53).

Colet's response arrived a week later. Thus on 11 February 1838, he states typing in italics: "*I declare formally that I have never received any confidence from M. Valldemosa, and the idea of this new system of clefs belongs to me exclusively*" (Colet,

1838, p. 67). He then claims that what has inspired him to simplify the clefs is the actual difficulty students have when learning harmony and composition. “M. Valldemosa”, he continues, “came to me recommended by Rossini to request harmony lessons. One day I told him that in my method I reduce all clefs to G on the second line. He strongly approved of it and encouraged me to develop this new system (...). Worry-free and humble, I told him where the treasure was, and when I could not see, at night, he went and grabbed it; and not only did he think of perusing, but also to appropriating it in its entirety; and then when my work was about to appear, he quickly autographed two pages of music, announcing as his own the discovery of this clef, and he deposited the dear copies at the Bibliothèque” (Colet, 1838, p. 67). Colet also argues in six points the minutiae of Valldemosa’s arguments and asserts that if they ever go to court, the lawyers will need to take a year of harmony with him, Colet, to be able to argue the case.

Two weeks later, Adrien de la Fage, an eminent composer and musicologist, published a front-page essay titled “De la querelle des clés” in *Revue et gazette* (De la Fage, 1838a, pp. 81–84). De la Fage is nowadays remembered, mostly, if at all, for his studies on early music. Life was not always kind to him and handed in many difficult blows, both professional as well as personal. His opera and other compositions were never successful. His wife and son died. And he himself died in an asylum for the insane, where he had been committed a few years before unable, perhaps to cope with the trials of life. Prolific to a fault, in addition to many scholarly writings, he contributed many journalistic essays to the *Revue et gazette* and many other publications for the general reader. Vain, perhaps, of his insane final days, he loved loud and public controversies and diatribes. His style was argumentative and made use of all possible literary resources: irony, sarcasm, hyperbole, neologisms and made-up words (*diphthérogaphie*), farfetched analogies, and even character assassination.

However, De la Fage’s contribution to the issues raised by the *equinotación* was a well-argued and perfectly supported argument, not only literary fireworks. He contends, to begin with, that both Colet and Valldemosa are actually mistaken if they think a simplification of the clefs’ system is new – it is not –.⁴ “Are

⁴ In *Equinotación*, Valldemosa includes an *Apéndice* declaring disingenuously that “after” finishing his treatise he has learned of another 1824 Spanish book by Federico Moretti, a volume that deals with the same issue (Moretti, 1824). In Spanish there had been indeed other precedents, notably, José Mariano Elízaga’s essay in *Diario de México* and Juan Rojo’s *La música simplificada* (1855). Elízaga’s reference is mentioned on p. 177 of Robert Stevenson’s *Music in Mexico* (Sarmiento, 2016, p. 63). Valldemosa makes another misleading statement, oblivious to the 1838 *querelle*, when he grants that Colet’s *Panharmonie* had indeed mentioned the idea of simplifying the clefs, but

they mocking us”, he asks, “in presenting as a novelty a practice that all music publishers have not ceased to use for all music destined to amateurs and that has been printed in Paris for more than twenty years?” (De la Fage, 1838a, p. 81). He, then, outlines the history of many previous theorists and treatises or *unicleffiers*, as he calls them, which have attempted to rationalize the clef system.⁵

In the end, De la Fage considers that Colet and Valldemosa (whom he doubts could have ever been a serious pianist for the alleged simplification goes against any idiomatic writing for the piano) are engaged in *risibles querelles* (De la Fage, 1838a, p. 84). Solely the Germans, he says, have a valid system of notating multiple-part music in only two clefs (the G and F, as in the chorales). As for the complicated clef system, it is better to leave it alone and engage a solfege instructor to practice the clefs with discipline, he advises.

A few months later, De la Fage published yet another front-page article in the *Revue et Gazette*, this one to tear apart mercilessly Colet’s treatise *La panharmonie musicale*. To start, he ridicules the title (too long), the volume’s length (unnecessary), the pretentious Shakespeare epigraph (too general), the dedication to Rossini, to whom many have dedicated “worse books than this one”, certainly, but which “does not commit him [Rossini] to anything”, but above all the “extravagant system of reduction of clefs” (De la Fage, 1838b, p. 286). The book offers nothing new, he bluntly contends; only many errors, especially in the sections dedicated to the old masters. Horrified that this volume appears as a *i^{ère} Édition*, he fears a possible second edition – unless, of course, it includes many corrections –. Among many pieces of advice, De la Fage proposes that Colet give up the idea of the “simplification” of the clefs because it amounts instead to a “complication” (De la Fage, 1838b, p. 287). The book, he adds, should

rushes to say that he published his treatise “months after my work” and insists that the French professor had acknowledged the usefulness of “my invention” (Valldemosa, 1858, p. 16).

⁵ De la Fage or the typesetters of the *Revue et gazette* make innumerable spelling mistakes in quoting names and sources. This is a corrected list of the books that De la Fage’s uses to back his claim regarding the long history of the *equinotación*: Thomas Salmon: *Essay to the Advance of Musick* (London, 1672); Matthew Locke: *Observations upon a Late Book entituled “Essay to the Advancement of Musick”* (London, 1672); John Wallis: *A Vindication of an Essay to the Advancement of Musick, from Mr. Matthew Lock’s “Observations”, by Enquiring into the Real Nature and Most Convenient Practise of that Science* (London 1672); Abbé [Joseph] Lacassagne: *Traité general des éléments du chant* (Paris, 1766); Pascal Boyer: *Lettre à Monsieur Diderot, sur le projet de l’unité de clef dans la musique, et la réforme des mesures, proposés par M. l’abbé La Cassagne, dans ses “Elémens du chant”* (Paris, 1767); Abbé [Joseph] Lacassagne: *L’unicleffier musical, pour servir de supplément au Traité général, et de réponse à quelques objections* (Paris, 1768).

also be credited not only to Colet alone, but to Colet as “Reicha’s student”, as it lacks his own original ideas.

For all his self-righteous, indignant tone, De la Fage fails to mention that he himself was also the co-author of a rival music theory compendium, written with Alexandre Étienne Choron. Since Choron died in 1834, De la Fage was in charge of completing and publishing, from 1836 to 1839, their monumental, multivolume *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*. In addition to his musicological contributions, Choron had been a high-ranking administrator of many Parisian institutions including the Opéra and the *Conservatoire*. He had as many friends as he had enemies. De la Fage was sticking with his friend. Thus, though justified in some instances, the attacks on Colet’s work – and on Valldemosa’s *equinotación* – were mostly a defense strategy in the musical politics and high-flying egos of the Parisian *monde musicale* – a new twist, indeed, in the *querelle des clefs* –.

PART 3: PALMA DE MALLORCA 1807

Francisco Frontera de Valldemosa’s exuberant – and now mostly forgotten – life began about thirty years before the *querelle des clefs* and around fifty years ahead of the publication of *Equinotación*. He was born in Palma de Mallorca in 1807.⁶ His real name was Francisco Frontera Laserra, but he added “de Valldemosa” – the name, with a gratuitously aristocratic “de” that in the end stuck as his career developed internationally in Paris and among royalty in Madrid – as a homage to the picturesque town of Valldemossa, in Mallorca, and to his stepfather, born there, Andrés Pavía.⁷

Pavía was a notable local musician working fulltime at the Palma cathedral and performing in the town’s opera productions, both public and private (Esteve,

⁶ My sincere gratitude to Gabriel Quetglas Olin, curator of the Celda de Frédéric Chopin y George Sand (Valldemossa, Mallorca); Joan Parets i Serra, founder of the Centre de Documentació Musical (Mallorca); and Joan Ciria, independent scholar. They all have contributed materials and comments regarding the musician’s early years in Mallorca.

⁷ Frontera had a cousin with the exact same name and he could have modified his name to differentiate himself from him. There are many spellings for all these names, including the Catalan-language versions: Andreu Pavía(s) and Francesc Frontera [de] Valldemossa [Valldemosa]. In addition, his name is misspelled frequently: Valdemos, Vildemosa, Walldemosa, Baldemosa, Valldemoro, Frontela, Fronteru, Foradada, and La Serra, among other mistakes. The conjunction “y” is sometimes found as “i” and other times it is totally eliminated.

2008). In 1815, he moved his family, including his stepson, Francisco, to Barcelona. Pavía was engaged by the Teatre de la Santa Creu,⁸ as a *maestro al cembalo* (i.e. keyboardist, conductor, and impresario of sorts) to produce and perform Italian operas. He was actually one of the first musicians to produce a Rossini opera in Spain, *L'Italiana in Algeri* in 1815.⁹ There he worked with Marco Bordogni, the enormously successful Italian tenor and singing teacher, who premiered many Rossini operas, and eventually became the future professor of voice at the Paris conservatory.

Pavía and his family returned to Palma in 1817 where young Francisco completed his musical education by studying piano and harmony. He soon began to participate, in different capacities, in the musical life of Palma and specifically in musical theater productions, both public and private. During the 1824–1825 season, he was *suggeritore* (prompter); next, in 1825–1826, he was promoted to first violin in the company's orchestra; eventually, in 1826–1827, he became *maestro al cembalo*. During these years, he performed as an instrumentalist (again, he could play the violin and the harpsichord or piano), conducted, and even produced many Rossini operas. During the seasons encompassing 1824–1830, Francisco (now) “de Valldemosa” participated in one capacity or another in an enormous number of operas by Rossini as well as other composers.¹⁰ All the Italian operas were staged in Italian with a roster that included many Italian singers such as

⁸ Founded in 1579 and rebuilt many times afterwards, it was also known as Teatro de la Santa Cruz or later Teatro Principal (in Spanish) as well as Teatre Principal (in Catalan).

⁹ It is normally considered that the first Rossini opera in Spain was produced and conducted by Pietro Generali (also known as Mercandetti Generali, 1773–1832), an Italian composer and impresario who was brought to Barcelona by the Teatre de la Santa Creu board to re-introduce Italian operas to the city after the Napoleonic wars. Earlier, Rossini was actually offered the job in Barcelona, but Ricordi dissuaded him to take it. The first documented performance of Rossini excerpts in Spain, a *Tancredi* aria, are from 1814 (Cortés, 2008). However, in 1815, Pavía was already *maestro al cembalo* in the Teatre de la Santa Creu in Barcelona. This could mean that Pavía – and not Generali – gave the very first performance of a Rossini opera in Spain. The following document would attest to this hypothesis. It reads (my italics): “In August 1816 (...) Andres Pavía, a Catalan, was the maestro al clave; and Mr. Generali did not come until the next comic season, which began in April 1817 (...)”. If indeed Generali did not arrive in Barcelona until 1817, he could not have given the first performance of a Rossini work ([n.a.], 1820, p. 4). I am grateful to professor Francesc Cortés for many indications regarding this hypothesis.

¹⁰ These include: *L'Italiana in Algeri*, *Torvaldo e Dorliska*, *Aureliano in Palmira* (pastiche), *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *L'inganno felice*, *La pietra del paragone*, *Il turco in Italia*, *La Cenerentola*, *Tancredi*, *Semiramide*, *Eduardo e Cristina*, *La donna del lago*, *Matilde di Shabran*, *Otello*, *Mosè in Egitto*, *Zelmira*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, and *L'assedio di Corinto* (*Le siège de Corinthe*, a revision of *Maometto secondo*) (Garcías Estelrich, 2004, pp. 150–216).

the famed Rossini specialists Antonietta Mosca and Giuseppe (José) Mosca, brother of Luigi Mosca, composer of an 1808 setting of Angelo Anelli's opera buffa libretto *L'italiana in Algeri*, the same story and librettist Rossini used for his *Italiana* in 1813.

Even more importantly for his future, in Palma, Valldemosa became a regular at the salon of Francisco Javier Gorostiza, *tesorero* or royal tax collector, and eventually his future father-in-law. At this home, the cauldron of a very busy artistic salon (Choussat, 2010, pp. 93 and 96), he produced a complete concert version of Rossini's *Semiramide* (*Diario Balear*, February 14, 15, 16 of 1830; cited in Bernal Llabrés, 1959, p. 342). One of the regulars at these select musical evenings was a talented, ambitious middle rank officer, Colonel Baldomero Espartero, who, after a meteoric ascend in the military echelons, with famous campaigns in the Americas and the Napoleonic wars, became a few years later, nothing less than Regent of the Spanish Crown.

In 1836, Valldemosa settled in Paris to continue his musical education. His social network was already solid – Bordogni, on the musical front and, later, Espartero, in the high social circles –.¹¹ Soon he befriended Rossini – at that time, an authentic celebrity worshiped by all of Parisian society – as well as other composers of great influence, including two, who were then assistants to the prestigious Anton Reicha in his class at the Paris conservatory: Hippolyte-Raymond Colet, whose wife, besides being Flaubert's mistress, was the host of an influential literary salon including all Parisian artistic luminaries, and Antoine Elwart, whose most influential book Valldemosa would translate into Spanish in two successful editions (Elwart, 1845). Valldemosa recommended him to receive the prestigious Orden de Carlos III and Elwart, in return, would review in the *Revue et gazette* Valldemosa's ambitious cantata *El voto en España* (Elwart, 1853, pp. 196–197).

The exiled Spanish aristocrats Manuel and Charlotte Marliani also welcome him in their salon. He befriended Countess Merlin, the Cuban-born Parisian literary star, self-declared *creole*, pioneer of anti-colonial movements and of women's rights who was fictionalized by Balzac and to whom Valldemosa dedicated one song (Gay, 1893, pp. 182-203). And then, Paganini, who praised his facility for “vocalization and musical feeling” ([n.a.] 1839a, *El Correo*, p. 4), Liszt, Balzac, Delacroix, the Viardot family, but above all George Sand and Chopin, whom he persuaded to go to Mallorca during the winter 1838-39, were all habitués

¹¹ When Valldemosa arrived in Paris, many Spanish musicians, maybe himself, lived at the Hôtel Favart, which is, incidentally, where Goya had already stayed during his exile. An expat bohemian, liberal atmosphere is described elsewhere (Saldoni, 1880, p. 253).

of this salon and all contributors, as well, to the *Revue et gazette* where the *querelle des clefs* was published.

In Paris, Valldemosa also frequented the salon of Olympe Pélissier, a former child slave, who became Balzac's and Bellini's lover and Rossini's future wife and heir, capping thus his social network in the French capital. By now, the French press treated him as a celebrity. In 1839, the *Revue et gazette* stated: "Among the many vocal teachers that populate Paris, it is worth highlighting M. Valldemosa [sic], Spanish young man, good composer and excellent accompanist" ([n.a.], 1839, p. 488).

Valldemosa's social ascent, almost like the heroes that populate the novels of his friend Balzac, peaked in 1841, when the recently-appointed Regent of Spain, General Baldomero Espartero (that old acquaintance from Palma de Mallorca and the *Semiramide* performances at the home of his father-in-law, the tax collector), named him voice instructor of the infant Queen Isabel II. As a token of royal appreciation, he was given a salary twice as large as that of the Queen's piano instructor (Vega, 1910, p. 578).

Thus, the young monarch and her teacher established a long-lasting relationship, which progressively afforded him many existing or newly created music positions in the Spanish court. Valldemosa eventually became professor of voice at the Royal Conservatory of Madrid and even director of the Queen's private opera theater. Soon enough, this intimate liaison provoked rumors, which have never been proven or disproven (Barrios, 2004, pp. 35–43).¹²

The nature of Valldemosa's relationship with the young Queen Isabel II remains in the end unresolved. The fact that they were close can perhaps be attributed to a bizarre episode. In 1841, Isabel's mother, María Cristina, plotted to abduct her daughter (though she later denied any responsibility), to regain

¹² The sexual life of many Bourbon royals has been written about in literally dozens of books. Queen Mother María Cristina maintained a relationship with and eventually married a young, low rank officer, her bodyguard, actually, nicknamed *el guapo* (the handsome one) for his good looks; Isabel was thought to be a nymphomaniac, and her husband Francisco de Asís was ridiculed for being a homosexual or even inter-sex, before the term existed (Barrios, 2004, p. 119). The gossip regarding the love affair between the monarch and Valldemosa (twenty-four years her senior) took off in modern times in a fictional work on Isabel II (De la Cierva, 1988). It was picked up as a true historical fact in a non-fiction book (Barrios, 2004). Repeated afterwards many times, it was incorporated as fact in an otherwise excellent scholarly study (Sánchez, 2013, p. 70). It is worth observing that the instigator of these *fake news*, De la Cierva, was a noted apologist of Francisco Franco's authoritarian regime and many of his discredited books were dedicated to provide a flattering narrative of the dictator. Even after Franco, his *alternative facts* were rewarded in many occasions including a stint as a Minister of Culture – of all things –.

the throne for herself. Thus on October 7 1841, a group of soldiers attempted to enter the Royal Palace. The guards, understandably, protected the building and skirmishes ensued. The intruders were kept at bay in the main staircase leading to the private quarters of the royals, who apparently were sleeping surrounded by their female staff. During the attempted abduction, Isabel was also in her private rooms, first sleeping and then awaiting for a resolution. The scene was described in detail by a direct eyewitness, the Queen's *aya* or governess (Vega, 1910, pp. 63–66). Valldemosa was the only man with her during the scuffle and the young Queen reportedly felt protected by her older, masculine teacher – and perhaps even developed the alleged infatuation –.

Due to the swinging movements of Spanish politics of the period, Valldemosa was eventually let go 1868. Retired in his hometown, Palma, he was granted the rank of *Bayle Real*, an honorific title with no obligations but a permanent salary and the right to occupy the Palma magnificent medieval fortress, the Palau de l'Almudaina, for the rest of his life. Although reportedly ill, he was not done, let alone defeated, and craving still the attention he had had during his active high-spirited life. In 1888, three years before his death, he returned to his proud invention and published in Palma a vindication of his *Equinotación* (Frontera, 1888).¹³

When he died in 1891, both the Spanish and French press published extensive and superlative obituaries. In one of those, a close friend, the scholar José María Cuadrado, described his worldly, exuberant life, but also his integrity amid the royal court, a world, he said, defined by frivolities and mendacious interests (quoted in Pedrell, 1897). In his last will and testament,¹⁴ he made provisions for his immediate family and servants, but added an endowment for future opulent masses with music for the Royal Family and a special bequest to fund a free public school, both (masses and school) in the town of Valldemossa, Andrés Pavía's birthplace, his stepfather and the man and musician who introduced him – and for that matter, the rest of Spain – to Rossini, in particular, and to music,

¹³ Earlier, in 1884, he printed privately a few copies of the same pamphlet and sent it to some publications and friends. This generated a small second wave of publicity for his "invention". See among others: *El Áncora* (November 10, 1884, p. 3; and October 21, 1887, pp. 2–3), *La opinión* (11 November, 1884, p. 2), *El nuevo ateneo* (July 15, 1888, p. 7), *El isleño* (November 11, 1891, p. 4), *El magisterio balear* (July 17, 1915, p. 2), *Sóller* (July 24, 1915, p. 2; and August 21, 1915, p. 5). Additionally, a respected music theory handbook praised Valldemosa's *equinotación*, although it evaded its application, see G. M. Baños's *Gramática musical razonada* (1886).

¹⁴ I am grateful to Joan Ciria for bringing the will to my attention. He obtained it from Mr. Jaume Bibiloni, a living descendant of Valldemosa.

in general. In the end, the appellative “de Valldemosa” was not mere pose, but a genuine feeling.

REFERENCES

- [n.a.] 1820: *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, XXXIX, January 28, p. 4.
- [n.a.] 1839: *La Revue et gazette musicale de Paris*, November 21, 6/61, p. 488.
- [n.a.] 1839a, *El Correo nacional*, Madrid, December 31, p. 4.
- Barrios, M., 2004: *Los amantes de Isabel*, Madrid.
- Bover, J. M., 1868: *Biblioteca de escritores baleares*, vol. I, Palma de Mallorca.
- Choron, A.-E. – De la Fage, A., 1836–1839: *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*. Paris.
- Choussat, H., 2010: *Souvenirs*, Palma de Mallorca.
- Colet, H.-R., 1837: *La Panharmonie musicale*, Paris.
- , 1838: *Revue et gazette musicale de Paris*, February 11, 5/6, pp. 67–69.
- Cortès, F. (2008): “El joven que inspira placer a las almas: las óperas de los años barceloneses de Ramón Carnicer”, *Ramon Carnicer: Actes de les Jornades d’estudi*, Tàrraga.
- De la Cierva, R., 1988: *El triángulo. Alumna de la libertad*, Barcelona.
- De la Fage, A., 1838a: “De la querelle des clés et de celle de MM. Collet [sic] et Vildemosa [sic]”, *Revue et gazette musicale de Paris*, February 25, 5/8, pp. 81–84.
- , 1838b: *Revue et gazette musicale de Paris*, July 15, 5/28, pp. 285–287.
- Elwart, A., 1845: *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano y de la transposición musical*, trans., F. F. de Valldemosa, Madrid (2nd ed. Madrid 1865).
- , 1853: “El voto en España, cantate de M. D. F.-F. Valldemosa”, *Revue et gazette musicale de Paris*, May 29, 20/22, pp. 196–197.
- Esteve Vaquer, J.-J., 2008: *La música al teatro de Palma (1800-1817). L’efecte de la Reforma Il·lustrada*, Palma de Mallorca.
- Frontera de Valldemosa, F., 1837: *Nouveau moyen trouvé par F.F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*.
- , 1838: *Revue et gazette musicale de Paris*, February 4, 5/5, p. 53.
- , 1858: *Equinotación ó Nuevo sistema musical de llaves*, Madrid.
- , 1888: *Equinotación o sea Nuevo método de llaves*, Palma de Mallorca.
- Gay, S., 1893: *Los salones célebres*, Madrid.
- Garcías Estelrich, D., 2004: *La ópera y el teatro en Mallorca (1824-1834). La década ominosa*, Palma de Mallorca.

- Kastner, G., 1858: "Compositions vocales et instrumentals de F. F. Valldemosa", *Revue et gazette de Paris*, April 4, 25/14, p. 112.
- Llabrés Bernal, J., 1959: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX, Vol. II (1821-1840)*, Palma de Mallorca.
- Lozano, F., 1858: *La España artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes*, Madrid, May 3, pp. 208–216.
- Moretti, F., 1824: *Sistema uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música sujetándolas a una sola escala*, Madrid.
- Pedrell, F., 1897: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, vol. II. Barcelona.
- Pizà, A.; Martínez, M. L., 2019: "L'amic mallorquí de Rossini", *L'Avenç*, 455 (March), pp. 54–58.
- Regli, F., 1860: *Dizionario Biografico: dei più celebri poeti ed artisti*, Turin.
- Saldoni, B., 1880: *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. III, Madrid (reprint, Madrid 1987).
- Sánchez, J., 1859: *Escenas contemporáneas*, Madrid.
- Sánchez Sánchez, V., 2013: *Verdi y España*, Madrid.
- Sarmiento, P. A., 2016: "El sistema Fallon: método de notación alternativo para la enseñanza musical en Colombia (1867-1887)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX/30, pp. 55–81.
- Soriano Fuertes, M., 1859: *Historia de la música Española desde la venida de los fenicios hasta nuestros 1850*, Madrid (reprint, Madrid 2007).
- Subirá, J., 1965: "Preteritos músicos hispánicos (Páginas históricas)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Vol. XX, pp. 9–43.
- Vega de Mina, J. (Juana María de la Vega Martínez, Condesa de Espoz y Mina), 1910: *Apuntes para la historia del tiempo en que ocupó los destinos de aya de S. M. Y. A. y camarera mayor de palacio*, Madrid.
- , 1842: "Madame Mina's Narrative", *The Examiner*, London, 27 August, pp. 550–551.

UNA TEORÍA DE LA MÚSICA EN EL *SETENARIO* DE ALFONSO EL SABIO

Pepe Rey

En 1993 el profesor Jesús Montoya se hacía eco de la extrañeza de los filólogos ante «la reconocida ausencia de una obra al menos que trate de cualquiera de las artes del trivio dentro de la magna producción de Alfonso [el Sabio]» (Montoya, 1995). Obrando en consecuencia, el propio Montoya intentó suplir esa carencia en lo que se refiere a la retórica, publicando un amplio trabajo que recoge, ordena, analiza y sintetiza las ideas sobre retórica diseminadas en los libros salidos del taller alfonsí, situándolas en el entorno de su época (Montoya, 1993).

Aunque la música no pertenezca al trivio, sino al quadrivio, sufre el mismo problema, pero, a diferencia de la retórica y de otras materias, no ha encontrado la respuesta adecuada por parte de los musicólogos. Más allá de la contundente realidad de las *Cantigas de Santa María* (CSM), cuya importancia para el propio Alfonso está fuera de duda, o la dotación de un «maestro en órgano» para el *Estudio general* de Salamanca (Galán, 2019, p. 265 y ss.), resulta difícil hablar con alguna certeza del papel de la música en el proyecto cultural alfonsí, porque no se conoce un tratado específico salido de su escritorio ni hay noticia de que alguien haya intentado una tarea de recopilación y análisis de datos comparable a la llevada a cabo por los filólogos. La trascendencia del asunto ya fue señalada por Don M. Randel en 1984: «Cualquier intento de entender la teoría musical de la edad media [...] ha de preguntar ¿qué visión del mundo refleja esta teoría y a qué propósito intelectual responde? Son preguntas difíciles de contestar a veces, pero en ningún caso de más importancia que en el caso de lo relacionado con Alfonso el Sabio» (Randel, 1987, p. 40). En el coloquio que siguió a la ponencia en la que el musicólogo norteamericano expuso esta idea, J. López-Calo preguntó: «¿Cuáles son los comienzos de la teoría española en lengua vulgar?», pero nadie apuntó ni tan siquiera la posibilidad de que en los escritos del propio rey Alfonso o de su taller pudiera haber algo de interés en ese sentido.

Higinio Anglés dedicó en su gran obra sobre las CSM un breve apartado a «La cultura musical de Alfonso el Sabio» y, más específicamente, a la «Cultura musical del rey Sabio esparcida en sus libros» (Ángels, 1958, pp. 114-119), pero fue

apenas un intento de corto alcance que resulta a todas luces insuficiente, entre otros motivos, porque recoge muy pocos datos. La falta de una visión documentada sobre el asunto ha llevado en alguna ocasión a fabricar una teoría musical *ad hoc* buscando por sendas apartadas en otros lugares lo que no se encontraba —porque no se indagaba— en los propios escritos alfonsíes (Chico, 2003). A veces, aun centrándose en obras salidas del taller regio, se han ignorado las más ricas en menciones musicales llevando la atención hacia otras muy escasas de información al respecto (Grégorio, 2010). Lo más frecuente ha consistido en remitirse a los teóricos musicales coetáneos, tanto cristianos como musulmanes, sin intentar siquiera una mínima búsqueda de las ideas expuestas en la amplia producción científica y literaria del escritorio alfonsí (Fernández de la Cuesta, 2009).

A primera vista la posibilidad más a mano de establecer una hipótesis sobre el pensamiento de Alfonso el Sabio acerca de la música parece basarse en suponer alguna relación ideológica con el *Ars Musica* del fraile franciscano Juan Gil de Zamora, único tratado conocido de teoría musical escrito en los reinos peninsulares durante el siglo XIII. Está documentada la relación del clérigo con la corte alfonsí, su realización de encargos reales concretos, su colaboración con el escritorio en tareas no bien especificadas y su designación como tutor del futuro Sancho IV. De esos datos, sin embargo, no cabe deducir una pareja confluencia de ideas sobre la música, tal como ha señalado Maricarmen Gómez Muntané (2010, p. XLVI) basándose en las notorias discrepancias que se deducen de algunos textos bien conocidos: «Para Gil de Zamora la Música es aquello que estudia el *musicus*, es decir, aquel teórico de la música cuyo interés se dirige a averiguar las leyes que gobiernan el sonido y sus efectos, dejando a un lado cualquier aspecto práctico que, en cambio, es justo lo que le interesa a Alfonso el Sabio». Con todo, conviene puntualizar que la profesora Gómez apoya su comparación casi solamente en dos definiciones de la música expuestas en la *General Estoria* (I, Libro VII, caps. 36-37). Quizás no sea suficiente base para excluir por completo algún posible interés del rey Alfonso en aspectos teóricos de la música, pero en todo caso cabe suponer que ese interés irá en dirección distinta al del erudito fraile. Francisco Márquez Villanueva ha señalado la distancia ideológica entre ambos personajes al estudiar lo que define acertadamente como «el desbordamiento alfonsí de la cultura clerical» (Márquez, 1994, pp. 132-133). También se han subrayado discrepancias en materias como la astrología o la filosofía natural (Montero, 2007).

Así pues, los estudiosos de la música alfonsí tienen desde hace tiempo una tarea pendiente, aunque nada fácil con toda probabilidad: componer una teoría de la música a partir de los datos dispersos en la amplia producción del taller real. Para lograr este objetivo, no todos los libros salidos de aquel escritorio po-

seen, como es obvio, el mismo valor representativo de las ideas del rey Alfonso. El debate sobre la autoría de las obras y la intervención personal de Alfonso en cada una de ellas, que tantas páginas ocupó durante el pasado siglo, sopesando el valor de la famosa frase de la *General Estoria* «el rey faze un libro, non porque l'él escriba con sus manos», etc., parece ya bastante superado. Dejo a un lado en este momento por razones de espacio muchas aportaciones valiosas al respecto y recojo la utilísima distinción que hace Inés Fernández-Ordóñez (1999, pp. 107-108) entre «dos tipos de obras: aquellas cuya redacción fue ordenada por el rey, sin que se reconozca su intervención personal, y que suelen mencionar a los autores del texto, tanto si se trata de traducciones como de libros compilados independientemente, y aquellas otras de las que Alfonso se declara responsable del libro en su concepción y en su ejecución, sin que se reconozca otra autoría de forma explícita». Este segundo grupo de obras, en las que consta la participación personal del rey, reúne las de carácter jurídico (*Fuero real*, *Espéculo*, *Partidas* y *Setenario*), histórico (*Estoria de España* y *General Estoria*) y, por descontado, las *Cantigas de Santa María*, a las que hay que añadir las 39 cantigas no religiosas —conocidas por fuentes ajenas al taller real— que con frecuencia se olvidan, aunque son expresión muy directa de otras facetas de la personalidad del rey Alfonso que no conviene olvidar. Los estudiosos de la música, sin embargo, focalizados totalmente en los problemas que plantean las *CSM*, han ignorado casi por completo las obras jurídicas e históricas, quizás con el convencimiento de que no aportan nada interesante para la música. Se podría hablar, incluso, de una cierta falta de diligencia perceptible también, por ejemplo, en la total ignorancia hasta la fecha de una fuente musical tan valiosa como el pequeño códice con la *Vida y oficio de santa Isabel de Hungría*, salido de los mismos talleres que las *CSM* y conservado en la *Bibliothèque nationale* de París (*F Pn* NAL 868). Queda aún, pues, bastante camino por recorrer hacia el conocimiento de la música alfonsí y no solo en el aspecto teórico.

Desde hace varias décadas he ido leyendo y anotando diversas obras salidas del escritorio real no con la intención de elaborar una teoría de la música —eran otras las tareas que me proponía hacer—, sino sencillamente para entender mejor el mundo en el que se crearon las *CSM* y así poder interpretarlas con más coherencia (Rey, 2017). La interpretación musical también *è cousa en que jaz entendimento*, como dejó escrito Alfonso sobre el arte de trovar. Gracias a estas lecturas he podido, por ejemplo, aclarar algunos aspectos del instrumentalario característico de la corte de Alfonso X (Rey, 1975) o descubrir la conflictiva relación entre el regio trovador y su público (Rey, 1984) o imaginar una entrevista radiofónica al personaje o diseñar un concierto o dirigir una producción discográfica (Grupo

SEMA, 2000). En el presente artículo intento poner el foco sobre algunos textos de bastante interés para el estudio de la música, pero en su mayor parte poco o nada manejados —al menos, nunca citados— por los musicólogos que han escrito sobre la relación de Alfonso el Sabio con la música. No se trata, ni mucho menos, de textos raros o difíciles de consultar, sino bien conocidos y comentados por los estudiosos de la obra alfonsí. No pretendo, por tanto, ser su descubridor, sino solo llamar la atención de los musicólogos sobre ellos e, incluso, sugerir algunas posibles líneas de trabajo hacia un mejor conocimiento de las ideas del rey Alfonso sobre la música.

El 21 de enero de 1284 el rey Alfonso dictaba en Sevilla su segundo testamento, en el que legaba las dos obras en que habían estado ocupados él y su taller durante los difíciles últimos años de su vida: «Otrosí mandamos que todos los libros de los *Cantares de loor de Sancta María* sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare [...] Otrosí mandamos a aquel que lo nuestro heredare el libro *Setenario* que nos fecimos». Con el término castellano *Cantares* se refiere el testador, obviamente, a las *Cantigas*, que es palabra gallega. El libro *Setenario* es el que en otras ocasiones se denomina *Libro de las leyes* y que la tradición posterior hasta hoy ha preferido llamar las *Siete Partidas*. Actualmente se conoce como *Setenario* un texto fragmentario conservado en sendos manuscritos en la catedral de Toledo (ms. 43-20) y en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (ms. P-II-20). Se trata de «una refundición de los prólogos y de los primeros cuatro títulos de la versión última de la *Primera Partida*», elaborada «en la época final del reinado alfonsí, en la que el rey se encuentra aislado en Sevilla» (Pérez, 2002, p. 124). El *Setenario* es conocido desde 1752 y ha sido publicado en edición crítica por Kenneth H. Vanderford en 1945 y 1984. De esta edición tomo el texto reproducido aquí.

Durante mucho tiempo la crítica pensó que el *Setenario* era un libro comenzado por el rey Fernando III, que encargó a su hijo Alfonso la tarea de continuarlo. En 1986, sin embargo, Jerry R. Craddock estableció con buenos argumentos que se trata de una reelaboración parcial de la *Primera Partida* hecha al final del reinado de Alfonso, aunque una referencia a su padre, mal entendida generalmente, habría provocado el equívoco. Estudios posteriores han matizado algunos aspectos de la tesis de Craddock, que en lo fundamental mantiene su vigencia (Sánchez-Arcilla, 1999; Pérez, 2002; Martín, 2006; López y Redondo, 2009). Me interesa subrayar la fecha tardía de producción de la obra, porque significa que el *Setenario* representa el pensamiento maduro de su autor y, además, porque coincide con la última fase de producción de las *CSM* (Fernández Fernández, 2011, p. III y ss.).

El *Setenario*, como libro jurídico que es, se divide en *leyes*. La *Ley XI* se titula «Por cuáles rrazones pusimos nonbre a este libro *Ssetenario*». La razón fundamental es «porque todas las cosas que en él sson van ordenadas por cuento de siete. Et esto ffué porque es más noble que todos los otros». Uno de los primeros asuntos tratados desde esta perspectiva es la Sabiduría, que «ffaze venir a omne a acabamiento de todas las cosas que ha sabor de ffazer e de acabar. Et por ende ordenaron los ssabios los siete ssaberes, a que llaman artes, e éstas sson maestrías ssotiles e nobles que ffallaron por ssaber las cosas çiertamientre e obrar dellas segunt conuiniese, tan bien en las çelestiales commo en las terrenales.» Estos siete saberes o artes —que habitualmente conocemos como artes liberales— se ordenan de esta manera: «de coraçón, de cuento, de medida, de acordança, de vista, de proeua, de entendimiento». A su vez, cada uno de los saberes se divide en siete partes. El cuarto saber, «de acordança», es el que aquí nos interesa y se describe de este modo:

La quarta arte, que es de acordança, llaman música en griego. Et ésta, commo quier que los omnes vsen della en ssones e en cantares e en estrumentos, tal es en ssí que en todas las cosas cae e ssin ella non sse podrían ffazer; porque conpone e acuerda todo.

Et ésta es partida en ssiete partes, que son éstas: con Uoz – con Sson – con Punto – con Tueno – Concordança – Estrumento – Contenente.

Boz es cosa que ssal por aspiración que enbía el espíritu de la vida, que es dentro en el cuerpo del omne. E enbiándol, ffaz Sson alto o baxo ssegunt la boz es ffuerte o fflaca. Punto es llamado allí do queda aquella boz de todo o sse camia. Tueno es quando la boz es fformada e asentada en el lugar o conuiene. Concordança es otrosí lo que ffaze las uozes que sson de muchas maneras concordar en vno e ffazer vn canto. Estrumento es lugar en que sse conpone la uoz naturalmiente, así commo en los pechos o en la garganta o en la boca del omne, o en otras cosas artifficialmente en que remedan a los omnes, contraffaziendo aquel sson que ellos ffazen. Et esto es Contenente que conuyene mucho que sse ffaga en la música para acordarsse la manera del omne con el sson.

Onde en estas ssiete maneras desta arte sse muestra otrosí Dios. Ca él es uoz de alegría, con que sse alegran todas las cosas. E sson ssabroso; que alegra los tristes e esffuerça los desmayados e espierta los durmientes que yazen durmiendo en peccado, e adurmeçe por ssuenuo sabroso los que uelan mucho en vanidades. Punto es llamado con grant derecho; ca en él quedan todas las cosas de guisa que non han después mouimiento ssinon quando él quiere que sse mueuan. Tueno es otrosí; ca el ssu espíritu fformó las uozes de todos los ssaberes. Concordança conplida es; ca él acuerda todas las cosas desacordadas. Estrumento es otrosí; ca así commo el estrumento es cosa que sse connosçe por vista, así ffué Ihesu Cristo ssu ffijo connosçido por la nuestra ffigura. Ca fue oyda la boz del Padre, que aquél era ssu fijo mucho amado, en qui rreçibía mucho plazer. Desta guisa ffué connosçido el Padre por el Fijo et el Ffijo por el padre, así commo el estrumento es connosçido por el sson que dél sale. Desto que sse entiende

por contenente deue sser llamado con derecho; ca así commo el gesto muestra lo que omne tiene en la uoluntad ssegunt la obra que quiere ffazer, así Ihesu Cristo mostró por ssus obras cuál era Dios ssu padre, donde él ouo la uertud con que él obraua.

El texto, aun con su brevedad, constituye un compendio teórico completo sobre la música y puede resultar muy válido como esquema para ser enriquecido con aportaciones procedentes de otras obras, porque la música, como una de las artes liberales o por otros motivos, es tratada también con más o menos extensión en varios escritos alfonsíes. La *Primera Partida*, en la versión conservada en la *British Library* (Alfonso X, 1995, Ley XLVIIIa), recomienda que los clérigos conozcan los saberes del trívio «por que son muy prouechosos a los que los saben & les mueuen a fazer obras de piadat», pero respecto a los saberes del cuadrívio, con la música entre ellos, explica que «non touieron por bien los sanctos padres que se trabaiaassen mucho los clerigos de los aprender. Ca cuemo quier que estos saberes son nobles & muy buenos quanto en si; non son conuinientes a los clerigos ni se mourien por ellos a fazer obras de piadat, assi cuemo preyygar & confessar & las otras cosas semeiantes destas, que son tenudos de fazer de derecho.» Se da a entender, así pues, que la música es fundamentalmente un saber seglar, no clerical, aunque las alegorías divinas que el *Setenario* describe para cada una de sus partes puedan dar otra impresión y, más aún, aunque la realidad comprobable de los numerosos clérigos dedicados a la música práctica y teórica parezca contradecirlo. La definición de música en esta versión de la *Primera Partida*, como cabía esperar, resulta muy cercana a la que ofrece el *Setenario*: «Música es saber de acordança de los sones & de las otras cosas». Hace ya medio siglo Francisco Rico señaló que la insistencia en la idea de que la música «en todas las cosas cae e ssin ella non sse podrían ffazer, porque conpone e acuerda todo» «tal vez sea la primera explicación castellana del concierto de armonías reconocido por los pitagóricos.» (Rico, 2005, 1ª ed. 1970, p. 64).

La *General Estoria* (I, Libro VII, caps. 35 y 36) también se ocupa de la música como segunda arte del cuadrívio, tras la aritmética, y explica que, a diferencia de esta, «es cuantía departida otrossí, mas de guisa que se torna a otra cuantía e se ayunta a ella». El autor está empleando aquí el lenguaje aristotélico con «las maneras especulativas de moda en el siglo XIII» (Rico, 1972, p. 145). Después se explica con más extensión: «E ésta es ell art que enseña todas las maneras del cantar tan bien de los estrumentos como de las voces e de cualquier manera que sean de son, e muestra las cuantías de los puntos en que ell un son á mester all otro e tórnase a la cuantía d'él pora fazer canto cumplido por bozes acordadas, lo que ell un canto non podrié fazer por sí, assí como en diatesserón e diapente e diapa-

són, e en todas las otras maneras que á en el canto». En tan compleja definición, que podría referirse a la música polifónica, intervienen casi todas las *partes* de la música descritas en el *Setenario*: *voces*, *sones*, *puntos*, *estrumentos* y *concordanças* (*bozes acordadas*). En el capítulo siguiente repite Alfonso los mismos conceptos con idénticos términos: «E es música ell arte que enseña todas las maneras de los sones e las cuantías de los puntos, assí como dixiemos. E esta arte es carrera pora aprender acordar las voces e fazer sonar los estrumentos». Dos *partes* de las reseñadas en el *Setenario* quedan fuera de estas definiciones: *tueno* y *contenente*.

La *Primera Parte* de la *General Estoria* es la obra alfonsí que contiene más información útil para ampliar el esquema del *Setenario*: en el Libro I los capítulos 16 (*De los fechos de la música*), 17 (*De los pilares de la música de Jubal*) y 19 (*Del aprendimiento de la música de Jubal*), y en el Libro VII los capítulos 35 (*Del rey Júpiter e de los departimientos de los saberes del trivio e del cuadrivio*), 36 (*De las conveniencias e de los departimientos de los saberes del cuadrivio entre sí*) y 37 (*De cómo fallaron los griegos la natura de la música*). En este último capítulo, por ejemplo, se incluye una explicación más amplia del origen griego del término *música*, tomada posiblemente del *Graecismus* de Eberardo de Béthune (Lodares, 1996, p. 106): «E porque la aprendieron por viento e por agua pusiéronle este nombre moys, ca esta palabra moys tanto quiere dezir en la fabla de los griegos como agua en el nuestro language de Castiella, e sicox en el suyo tanto como viento en el nuestro. Onde este nombre música, que es compuesto d'estas dos palabras griegas moys e sicox tanto quier mostrar como arte de son fallada por agua e por viento.» El texto incluye a este respecto una interesante narración que muestra el estilo didáctico de Alfonso, más proclive a contar historias que a exponer teorías abstractas. Gil de Zamora propone la misma etimología, entre otras posibles, señal de que en este y en otros casos el erudito franciscano y los redactores del taller real comparten las fuentes de información: Pedro Coméstor, Flavio Josefo, Ebrardo de Béthune, Rábano Mauro, etc., junto a la Biblia. La diferencia puede estar marcada sobre todo por Boecio, Guido d'Arezzo y otros teóricos musicales, que son fuentes fundamentales en el tratado del clérigo pero están ausentes de los textos del escritorio alfonsí. Algunos detalles confirman la distancia entre ambos proyectos en cuanto a las fuentes. La *General Estoria*, por ejemplo, dice acerca de los griegos: «E allí aprendieron ellos ell arte de la música, e y fallaron las siete mutaciones d'ella complidamientre.» Como es sabido, en el sistema guidoniano de solmisación se conoce como *mutatio* —«mutanza» o «mutación» en castellano— el cambio de sílaba solfística (*vox*) obligado por la aparición de un semitono, que siempre debe cantarse *mi-fa*. Es un término presente con este significado en el *Ars Musica* de Gil de Zamora —capítulo VIII: *De vocum mutatione*— y en cualquier tratado de

teoría musical durante varios siglos. Aquí, sin embargo, tiene otro sentido distinto: se refiere probablemente a los siete *tonoi* o «formas de la octava» conocidas en la teoría musical griega (Redondo, 2002, p. XXXV; Solomon, 2000, p. 85). Aun sin conocer el origen de la expresión empleada en la *General Estoria*, creo poco probable que un teórico musical coetáneo hubiera usado el término «mutación» fuera del sentido guidoniano.

Una de las tareas pendientes consiste, precisamente, en el análisis del vocabulario musical utilizado en el naciente «lenguaje de Castiella» en que se expresan los textos alfonsíes, comenzando por las siete partes enumeradas en el *Setenario*, sobre las que solamente esbozaré a vuelapluma algunas observaciones. Puesto que la música es ante todo «el arte del cantar», la *voz* es la parte primera y fundamental. Respecto a ella hay interesantes comentarios en la *Estoria de España* al hablar del emperador Adriano y, sobre todo, de Nerón. El *buen son* constituye también una de las partes de la retórica en el breve espacio que le dedica el *Setenario*: «E que [el orador] lo diga amorosamente, non muy rrezio nin muy bravo nin otrosí muy fflaco; mas en buen sson mesurado, non altas bozes nin muy baxas.» En otros momentos *son* equivale a melodía: «fiz cobras e son» (CSM 64), «segund' as paraulas lle fez o son» (CSM 307). *Punto* fue durante varios siglos un término problemático debido a su plurivocidad en contextos musicales (Rey, 2004, p. 241 y ss.), como también lo era *punctum* en latín, lo que obligó al teórico flamenco Johannes Tinctoris a redactar un *Scriptum de punctis musicalibus*. Todavía hoy la crítica literaria vacila y tropieza con las varias acepciones musicales de *punto* en el *Libro de buen amor*. Dentro de la división que plantea el *Setenario* no queda claro en qué se diferencia el *punto* del *tueno*. El *Libro de Alexandre* (c. 1230), que maneja un léxico muy próximo al *Setenario*, distingue entre *punto*, *voz* y *tono*, refiriéndose con este último a los ocho modos eclesiásticos: «... sé fer sabrosos puntos, las voces acordar, los *tonos* com empiezan e com deven finir...», pero no parece que sea ese el sentido en que emplea *tueno* el *Setenario*. *Concordança* (y *acordança*) es término frecuente en los escritos de astronomía y jurídicos. No está claro, en principio, si en su acepción musical se refiere a las relaciones entre las distintas líneas de una música polifónica o a las relaciones entre las notas en una línea melódica... o, probablemente, abarca ambos sentidos.

El vocabulario de los *estrumentos* tendrá que ser necesariamente amplio debido a la reconocida importancia de las 40 miniaturas del *códice de los músicos*, a las que hay que añadir algunas más de otros códices. Desde 1881, en que las descubrió Barbieri, han sido innumerables los intentos de poner nombre a cada instrumento representado en ellas. El error fundamental de planteamiento ha consistido, una vez más, en buscar esos nombres en lugares alejados del entorno

alfonsí, sobre todo en los versos del *Libro de buen amor*, escritos más de medio siglo después en un contexto social y literario muy distinto. El resultado ofrece en ocasiones tintes caóticos, de modo que el instrumento que para unos es la «guitarra morisca», para otros la «guitarra latina» y para otros la «cedra», era conocido en la corte alfonsí sin duda alguna como «cítola» y cumplía un rol importante en las preferencias de los músicos cortesanos y, posiblemente, del propio rey. Por esta razón aparece en lugares destacados de los dos códices escurialenses de las cantigas. Más aún, en el *Libro de axedrez* (fol. 31v) se representa una cítola decorada con castillos y leones en todo el perímetro de su tapa, lo que otorga al instrumento un carácter institucional compartido solamente con los añafles, de uso heráldico, aunque las razones sean distintas. En el *Libro de buen amor*, por el contrario, la cítola es instrumento pastoril y callejero. En los capítulos de la *General Estoria* mencionados más arriba hay un buen puñado de nombres de instrumentos musicales.



Libro de axedrez (fol. 31v)

La séptima *parte* de la música, el *contenente*, se refiere a los gestos que el cantor exterioriza o, mejor dicho, debe exteriorizar para expresar con ellos el contenido y el carácter de la canción que está interpretando: «para acordarsse la manera del omne con el sson». En vano buscaremos en los tratados latinos coetáneos algo referente a esta faceta del canto. Todo lo más encontraremos en algunos escritos —no exactamente tratados específicos sobre música— censuras a los gestos de algunos cantores, a los que se tacha de histriónicos o lascivos, como las conocidas invectivas del abad Elredo de Rieval (1110-1167) en su *Speculum charitatis*: «... lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur», o la famosa *constitutio Docta Sanctorum Patrum* (1324) del papa Juan XXII prohibiendo la práctica del *hoquetus*: «... gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur.» La postura de Alfonso el Sabio al respecto es radicalmente

opuesta y única en varios siglos, porque no solo no rechaza ni prohíbe los gestos del cantor, sino que los exige integrándolos en el hecho musical como una de sus partes constituyentes. Quizás sea este aspecto el que muestra con más claridad la radical diferencia entre el concepto alfonsí de la música y lo que puede encontrarse en cualquier otra teoría coetánea. El *buen contenente* es también la séptima *parte* de la retórica según la descripción del *Setenario*: «Et ha de catar [el orador] que el contenente que touyere, que sse acuerde con la rrazón que dixiere. Et desta guisa sse mostrará por bien rrazonado aquel que rrazonare, e moverá los coraçones de aquellos que lo oyeren para adozirlos más ayna a lo que quisiere.»

Con frecuencia la música en los textos alfonsíes va asociada a la alegría: «cantand' e con alegría» (CSM 8). Las *Partidas* (2, 5.21) establecen «de que alegrías deue el rey vsar a las vegadas para tomar conorte en los pesares & en las cuytas». Junto con la caza y los juegos (Escourido, 2017), la música es fuente de alegría y placer: «oyr cantares & sones & estormentes [...] Ca los cantares non fueron fechos sinon por alegría de manera que resçiban dellos plazer & pierdan los cuydados [...] E eso mismo dezimos de los sones & de los estormentes...». Esto es válido no solo para el rey, sino para todo el mundo, incluso para los más humildes: Jabel pidió a su hermano Jubal que le hiciese algunos instrumentos pensando «que algunas alegrías de tales como aquéllas que buenas serién pora toller tristeza a los sos pastores en los montes ó andavan con los ganados, e que les darién algún solaz e alegría por que sufriessen mejor las lazerías que allí levavan». El propio Jubal aprendió a «temprar las cuerdas las unas altas e las otras baxas e las otras en medio, e fizolas todas responder en los cantares cadaúnas en sus voces e acordar con ellas, donde se fazen las dulcedumbres que plazen mucho a los omnes e los alegran». Teorías e historias aparte, para el rey Alfonso el carácter alegre de la música abarca desde lo religioso hasta lo grosero y escatológico, como se comprueba en la variedad de sus cantares. El *Libro de las formas y de las ymágenes* (Alfonso X, 2003), del que solo se ha conservado el índice, incluye varias fórmulas de magia astral relacionadas con la música, algunas tan sorprendentes como esta: «por fazer fornicios suzios & cantar & alegrar». No le resultará muy sorprendente, sin embargo, a quien conozca algunas cantigas *de escarnio y maldizer* de Alfonso. Nada sabemos de su música, salvo, al menos, de una que dedicó al deán de Cádiz por un asunto nada pío: «Penhoremos o dayan / na cadela polo cam». Para cantarla Alfonso reutilizó o contrahizo la melodía de la canción más cazurra existente en el repertorio popular: «Al villano se la dan / la cebolla con el pan» (Vallín, 1999). El hecho de que esta cantiga de escarnio tenga estribillo —como la mayor parte de cantigas religiosas— implica que Alfonso quería que la burla y la alegría fueran compartidas colectivamente.

La lectura del *Setenario* y otros libros salidos del escritorio alfonsí permite dibujar una imagen bastante documentada de lo que significaba la música para el rey Alfonso. Puede parecer excesivo hablar de una «teoría de la música». Quizás sería más adecuado decir «fenomenología» para marcar así la diferencia entre la idea alfonsí de la música en su proyecto cultural y la que manejaban los teóricos latinos coetáneos. Creo que hay material bastante para llevar a cabo la tarea de completar el dibujo y espero que pronto la realice alguien más dotado que yo para ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X, 1945: *Setenario*, K. Vanderford (ed.), Buenos Aires.
- , 1981: *Cantigas de Santa Maria*, W. Mettmann (ed.), Vigo, 2 tomos.
- , 1984: *Setenario*, K. Vanderford (ed.), Barcelona.
- , 1995: *Primera Partida. British Library Ms. Add. 20787*, Ll. A. Kasten y J. J. Nitti (eds.), Madison.
- , 2002: *Estoria de Espanna que fizo el muy noble rey don Alfonso...*, P. Sánchez-Prieto (ed.), Alcalá de Henares.
- , 2003: *Libro de las formas y de las ymágenes*, P. Sánchez-Prieto (ed.), Alcalá de Henares.
- , 2004: *Siete Partidas de Alfonso X. BNM I 766*, P. Sánchez-Prieto (ed.), Alcalá de Henares.
- , 2006: *General Estoria*, P. Sánchez-Prieto, R. Díaz y E. Trujillo (eds.), Real Academia Española: *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>>
- Anglés, H., 1958: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, *Primera parte. Estudio crítico*, Barcelona.
- Chico, M. V., 2003: «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas», *Anales de Historia del Arte*, 13, pp. 83-95.
- Craddock, J. R., 1986: «El *Setenario*: última e inconclusa refundición alfonsina de la *Primera partida*», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 56, pp. 441-466.
- Escourido, J., 2017: «Política alfonsí de la alegría: juegos de tablero, subjetivación y control social», *La corónica*, 46/1, pp. 73-96.
- Fernández Fernández, L., 2011: «Este livro, com' achei, fez á onr' e á loor da Virgen Santa Maria. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones», en *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1*, RBME, Madrid, pp. 43-78.

- Fernández de la Cuesta, I., 2009: «La música y el rey Alfonso X el Sabio», en *Alfonso X el Sabio*, [Catálogo de la exposición 27-10-2009 / 31-I-2010], Murcia, pp. 655-667.
- Fernández-Ordóñez, I., 1999: «El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio», en A. Domínguez y J. Montoya (eds.) *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, pp. 105-126.
- Galán Gómez, S., 2019: «Teólogos y músicos: Pedro de Osma, Ramos de Pareja y la génesis medieval de la escuela de Salamanca de pensamiento musical», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 21, pp. 257-296.
- Gómez Muntané, M., 2010: «Juan Gil de Zamora *versus* Alfonso X el Sabio», en M. Páez (ed.), *Ars Musica, de Juan Gil de Zamora*, Murcia, pp. XXXI-LI.
- Grégorio, D., 2010: «Du mythe à la pratique, la musique dans l'astromagie alphonsine», *Bulletin Hispanique* [en línea], 112/2, pp. 743-761.
- Grupo SEMA, 2000: *Las cantigas de Alfonso el Sabio*, [libro-disco], P. Rey (director), Madrid.
- Juan Gil de Zamora: *Ars Musica*. Véase Páez, M., 2010.
- Lodares, Juan R., 1996: «El mundo en palabras (Sobre las motivaciones del escriptorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces)», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 21, pp. 105-118.
- López de Guereño, M. T., 2017: «Arte y gestualidad en el *Libro del acedrex, dados e tablas* de Alfonso X el Sabio», *Laboratorio de Arte*, 29, pp. 23-52.
- López, C. y Redondo, P., 2009: «Tradición clásica y voluntad política en el *Setenario* de Alfonso X el Sabio», *Humanitas*, 61, pp. 143-163.
- Márquez Villanueva, F., 1994: *El concepto cultural alfonsí*, Madrid. [Ed. revisada y aumentada, Toledo, 2004].
- Martin, G., 2001: «Datation du *Septénaire*: rappels et nouvelles considérations», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24, pp. 325-342.
- , 2006: «De nuevo sobre la fecha del *Setenario*», *e-Spania* [en línea], 2. <<http://e-spania.revues.org/381>>
- Montero, A. M., 2007: «La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV», *Lemir*, 11, pp. 179-196.
- Montoya, J., 1993: *La norma retórica en tiempos de Alfonso X (Estudio y Antología de textos)*, Granada.
- , 1995: «La norma retórica en la obra de Alfonso X», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Li-*

- teratura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, vol. I, Granada, pp. 147-170.
- Páez, M., 2010: *Ars musica, de Juan Gil de Zamora. Edición crítica y traducción española*, Murcia.
- Perona, J., 1988: «Espesores simbólicos de la glosa del mundo. El *Setenario* alfonsí, una aritmología sagrada», *Glossae: Revista de Historia del Derecho Europeo*, pp. 3-64.
- Pérez, J. L., 2002: «Los prólogos del *Libro de las leyes* y el fragmento llamado *Setenario* en la obra jurídica alfonsí», *Revista de Literatura Medieval*, 14/1, pp. 109-143.
- Randel, D. M., 1987: «La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio», *Revista de Musicología* 10/1, pp. 39-45. [Ponencia presentada el 26 de septiembre de 1984 en la *I Semana de Música Española*. Se publica también el coloquio que siguió, moderado por E. Casares, con intervenciones de J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta y M. Gómez, entre otros, pp. 45-51].
- Redondo, P., 2002: *La Harmónica de Claudio Ptolomeo: edición crítica con introducción, traducción y comentario*, Murcia.
- Rey, P., 1975: «Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de Iconografía instrumental», *Música y Arte*, 2, pp. 35-41, 3, pp. 46-53, y 4, pp. 34-38.
- , 1984: «El trovador don Alfonso X», *Revista de Occidente*, 43, pp. 166-184.
- , 2004: «Puntos y notas al músico Juan Ruiz», en F. Toro y B. Morros (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»*, Alcalá la Real, pp. 235-246.
- , 2017: «Las grabaciones de cantigas del Grupo SEMA. Tres décadas tras las huellas de Alfonso el Sabio», *Revista de Musicología*, 40/1, pp. 269-281.
- Rico, F., 1972: *Alfonso el Sabio y la General Estoria. Tres lecciones*, Barcelona.
- , 2005: *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, [1ª ed. 1970].
- Sánchez-Arcilla, J., 1999: «La obra legislativa de Alfonso X el Sabio. Historia de una polémica», en A. Domínguez y J. Montoya (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, pp. 17-81.
- Solomon, J., 2000: *Ptolemy Harmonics. Translation and Comentary*. Leiden, Boston, Köln.
- Vallín, G., 1999: «El deán y el villano: un poema de Alfonso el Sabio y una canción tradicional», *Madrygal*, 2, pp. 133-138.

ALCUINO, *O MEA CELLA*

Daniel Rico

Universitat Autònoma de Barcelona

Escasísima es la poesía carolingia traducida al español. Del carmen 23 de Alcuino (*O mea cella*), acaso el más célebre del poeta de York, *the loveliest* de la lírica medieval —llegó a exagerar Helen Waddell—, sólo he visto la insospechada versión de un bloguero, perdida en la red. Si aprovecho este homenaje para sacar a la luz otra traducción de aficionado, es porque sé que a Maricarmen le resultará divertido mi atrevimiento y porque, en cierto sentido, el 23 es un poema de jubilación. Alcuino debió escribirlo entrado en la sesentena, en el ocaso del siglo VIII, durante su medio retiro, medio exilio en Saint Martin de Tours, al poco de dejar la corte y escuela de Aquisgrán y de haber tomado la dolorosa decisión de no regresar a su estimada tierra natal, asolada como estaba por un desorden y violencia que parecían haberse hecho soberanos tras el atroz saqueo vikingo del monasterio de Lindisfarne el verano del 793. Su «mundo de ayer» se venía definitivamente abajo: *Ecce loca sanctissima a paganis vastata*, escribía tras conocer el asesinato del rey Etelredo de Northumbria en abril del 796, *altaria periuriis foedata, monasteria adulteriis violata, terra sanguine dominorum et principum infecta* (*Ep.* 101, 20-1); *tempora sunt nimium variis nunc plena periclis*, cifraba en un verso coetáneo (*Carm.* 48, 21).

En *O mea cella* evoca con nostalgia su antigua «celda» o comunidad, a todas luces un lugar concreto (para muchos la catedral de York, para Peter Godman la escuela palatina de Aquisgrán), pero deliberadamente moldeado en la literatura (Virgilio en primer lugar) y orientado en última instancia a describir *a way of life*, como acertó a ver el propio Godman. Alcuino se dirige a su celda para despedirse definitivamente de ella. La pinta como un clásico *locus amoenus*, un paraje rodeado de bosques, ríos y prados con abundancia de flores, aves, peces, árboles frutales y hierbas medicinales, pero también como una comunidad espiritual y cultural, donde se canta o, para ser precisos, se cantaba el oficio divino, se educaba a los chiquillos y se escribía y recitaba poesía (v. 13-22). (Una idealizada *Bella-terra*, Maricarmen, en que la importancia de la música se insinúa sobre todo en el vocabulario: *resonantibus, ovans, personat, personuit, sonuit, tonantis, canunt*). La arcadia natural se describe en presente, la espiritual e intelectual en pasado.

El drástico cambio se produce en el verso 13 y viene a enfatizarlo la repetición del verbo empleado en el hexámetro precedente: tras celebrar el gorjeo de los pájaros como si todavía lo estuviese oyendo (*personat*, v. 11), el poeta recuerda súbitamente que en otro tiempo (*quondam*) también allí se escuchó (*personuit*) la instructiva voz del maestro. La celebración se transforma entonces en lamento: el edén natural sigue en su sitio, y su idílico curso o vitalidad también (lo que explica, a mi entender, el excepcional deslizamiento del futuro *florebunt* en el verso 5, que algunos editores han querido corregir al presente *florescunt* presumiendo un error de transmisión), pero el *locus* sagrado y cultural se ha desvanecido; los trinos de las aves siguen sonando, pero ya no «las nutricias palabras del maestro» (v. 13-14), ni «los sagrados laudes al Dios tonante» (v. 15-16), ni «los cantares de los vates» y los escolares (v. 19-22, donde tras la mención de *Flaccus* y *Homerus* del verso 21 hay que reconocer los seudónimos cortesanos del propio Alcuino y su discípulo Angilberto). Una «desgracia» ha ocurrido, el enigmático *casus* del verso 18 (que cada cual interpreta según el emplazamiento en que sitúe la celda), y la comunidad se halla ahora toda ella sometida a *ignota manus* (v. 20) —¿desconocida, oscura, forastera?—. (Llegados a este punto, Maricarmen, ¿cómo no pensar en el crudo invierno que padece nuestra Universidad, cada día más extraña y lejana?). Lloro el poeta «con lacrimoso verso», la propia elegía (v. 17-18), esta dramática pérdida, que sabe irreversible porque «la belleza mundana» (*decus saeculi*, v. 23) no puede ser otra cosa que efímera, porque la transitoriedad es el *ordo* o ley que rige el mundo (v. 24) y nada hay en él que sea inmutable y eterno (v. 25). Si Alcuino había empezado a distanciarse de su dulce morada en el verso 13, desterrándola al pasado, en la línea 23 el desapego da paso al olvido, o el caso concreto a la categoría general: a partir de ahí, de forma abrupta, en consonancia con el tema del poema (*vertitur... repente*), el objeto de su llanto ya no es la celda sino el mundo todo (*omnia*), la caducidad en tanto que condición natural de la existencia humana. Siguen algunos tópicos ejemplos de la periódica transformación del tiempo y las estaciones: la noche que apaga el día (v. 26), la flor que se marchita al irrumpir el invierno (v. 27), el airado viento perturbando la paz del mar (v. 28), la vejez, su propia vejez (v. 29-30). El abatimiento se consuma con una pregunta conmovedora lanzada directamente al mundo: *Nos miseri, cur te fugitivum, mundus, amamus?* (v. 31). La extrema desazón que el poeta siente ante la vanidad del amor por esta vida se resuelve con un giro igualmente extremo y violento que deshace de forma implacable el hechizo del mundo y que, a juicio de no pocos estudiosos, compromete la excelencia del poema mismo: el rechazo sin paliativos del mundo y la entrega total a Dios, único puerto seguro de eternidad («Huye pues, tú que huyes; y nosotros, / amemos siempre a Cristo...», v. 33). La

radicalidad del cambio se traduce también en el tono, que de elegíaco pasa de pronto a ser apologético y admonitorio. La composición se cierra, en fin, con una breve *oratio* o plegaria (v. 35-38) que contrasta deliberadamente con la lengua e imaginería de raigambre clásica dominantes en el resto de la pieza.

Como ha observado Francesco Stella, *il testo di Alcuino deve a questa contraddizione fra enunciato morale e tono elegiaco (...) la ragione de la sua felicità poetica*. Pese a la tajante negación final, el poeta se revela contra la caducidad del mundo, no contra su belleza, por la que admite y muestra sentir un intenso amor al que ni tan sólo llega a achacar de forma explícita el alejamiento de Dios. El progresivo distanciamiento de la belleza terrenal, primero con el cambio de tiempo verbal (v. 13) y después con el paso de la segunda a la tercera persona gramatical (v. 23), no debe ocultarnos que en el crucial verso 31, donde se acumula toda la tensión del poema y la entera aflicción del poeta, la segunda persona vuelva a recuperarse momentáneamente para interpelar al *mundus*, por el que Alcuino sigue además declarando su amor en presente (*amamus*), y con un presente, cabría añadir, cuya tenaz persistencia parece enfatizarla la posición del verbo en *explicit*, en agónica simetría con el proyectivo *amemus* con el que irrumpe el amor a Cristo en el verso 32. Alcuino no se ve capaz de renunciar a su *amor mundi* hasta el último momento, y a la postre su renuncia no puede más que dar fin a la poesía (de ahí que la plegaria conclusiva sea tan desproporcionadamente corta).

En mi traducción he primado la literalidad, no tanto en obsequio de la exactitud, cuanto por evitar en lo posible mi individualidad poética, que es anodina. Los dísticos del original los he vertido en endecasílabos nada más que por darle a la traducción un ritmo poético reconocible en castellano. Si hubiese querido reproducir de alguna forma el esquema de hexámetro y pentámetro, habría preferido alternar alejandrinos y endecasílabos, pero no ha sido esa mi intención. He tratado de volcar cada dístico en tres endecasílabos, aunque no me ha importado saltarme la norma en dos ocasiones, que además incluyen algunos de los versos más importantes del poema: no hacerlo me habría obligado a someterlos al lecho de Procusto. He sido lo más fiel que he podido al vocabulario original y al lenguaje nítido, pero arcaico y convencional (ataviado con numerosos clichés de raigambre clásica) del conjunto, evitando introducir elementos ajenos y conservando la repetición de palabras (idénticas, con variación flexiva o derivadas) en versos contiguos o más o menos próximos —y, a veces, lejanos—, que es uno de los principales rasgos formales del poema. En esto incluyo los pronombres personales, a los que el poeta ha dado un acusado valor enfático: el políptoton de la segunda persona del singular al inicio de los hexámetros de la parte central (*in te, in te, te, tu, te*), del que también he respetado su simetría anafórica, y el

contraste *tu – nos* en los versos 31 y 33, expresión cabal del enfrentamiento entre el mundo y Alcuino, reforzado en el original por las cesuras (*Nos miseri, | cur te | fugitivum, mundus, | amamus?... Tu fugiens fugias; | Christum | nos semper amemus*). Los efectos estilísticos son abundantes, sobre todo los sonoros (de los que sólo he podido recrear, y parcialmente, los más sencillos, como en el verso 3 o el 33, tratando empero de compensar el resto con algunos de mi invención), aunque hay otros de distinto orden que me han parecido imposibles de imitar, en particular exquisiteces como el pentámetro que resalta la mixtura de los lirios y las rosas entrelazando el orden de los adjetivos (*lilia cum rosulis candida mixta rubris*) o el que reproduce el paso cansado de la vejez con el movimiento espondeo del primer hemistiquio (*incumbit fessus || nunc baculo senior*). Por lo demás, el texto en el que he basado la traducción y que aquí reproduzco con alguna variación insignificante de puntuación es el publicado en 1881 por Ernst Dümmler; las pocas emmiendas a su edición que se han sugerido hasta el momento no me parecen convincentes.

No quisiera dar paso a la poesía sin antes comentar una duda de traducción que me plantea la fórmula de saludo empleada en el segundo verso (*semper in aeternum... vale*). La mayoría de las versiones que he leído la traducen como un último y definitivo adiós (*for even and ever, o my cell, farewell; addio per sempre, amore caro, addio*), por coherencia, naturalmente, con el tema de la composición, pero en realidad no hay nada en las seis primeros dísticos que insinúe esa idea de pérdida irreversible que se empieza a poner de manifiesto a partir del *quondam* del verso 13. Me pregunto si no sería más apropiado utilizar una expresión menos rotunda, del tipo «hasta siempre» o «vive por siempre», que son maneras de despedirse por tiempo indefinido (no necesariamente «para siempre»), en particular la segunda, por cuanto también incluye un deseo de bien al destinatario. Peter Dale Scott traduce *prosper forever*, que me parece más acorde con la utilización que Alcuino hace de la misma fórmula (o similares) en otras composiciones, como el *Carm.* 12, un saludo a diversos miembros de la familia real (*Lucia vive deo felix, clarissima virgo, / Semper in aeternum, Lucia virgo, vale!*), el 55 (*Et nunc et semper, dulcis amice vale*) o el 34b, casi un calco del 23: *O mea cara domus, habitatio dulcis, amata, / Sis felix semper, o mea cara domus*. Por prudencia, yo también he traducido el verso en cuestión con el «adiós» convencional, pero me queda la duda de si no ha sido a costa de traicionar cierta intención de ambigüedad en el comienzo del poema. Diría que el poeta empieza deseando la felicidad eterna a su celda, engañado por el idílico recuerdo de su belleza pastoral. Sólo al venirle a la memoria la *vox* ausente del antiguo maestro en el verso 13 cae en la cuenta de la falacia de su recuerdo y vuelve repentinamente a la realidad, de la

que son inseparables la pérdida y el pasado. La imagen esperanzadora del futuro o eterno florecimiento de las praderas en el verso 5 ha quedado relegada al olvido tras la alusión a la inexorable sucesión de las estaciones (las edades de la vida) en el verso 24 y se disuelve irrevocablemente con la dolorosa imagen de las flores marchitas y el anciano inclinado sobre su cayado al final del poema (v. 27-30). La única promesa de eternidad reside en Dios.

*O mea cella, mihi habitatio dulcis, amata,
semper in aeternum, o mea cella, vale.
Undique te cingit ramis resonantibus arbos,
silvula florigeris semper onusta comis.*
5 *Prata salutiferis floreunt omnia et herbis,
quas medici quaerit dextra salutis ope.
Flumina te cingunt florentibus undique ripis,
retia piscator qua sua tendit ovals.
Pomiferis redolent ramis tua claustra per hortos,
10 lilia cum rosulis candida mixta rubris.
Omne genus volucrum matutinas personat odas
atque creatorem laudat in ore deum.
In te personuit quondam vox alma magistri,
quae sacro sophiae tradidit ore libros.*
15 *In te temporibus certis laus sancta tonantis
pacificis sonuit vocibus atque animis.
Te, mea cella, modo lacrimosis plango camenis
atque gemens casus pectore plango tuos.
Tu subito quoniam fugisti carmina vatium
20 atque ignota manus te modo tota tenet.
Te modo nec Flaccus nec vatis Homerus habebit,
nec pueri musas per tua tecta canunt.
Vertitur omne decus seculi sic namque repente:
omnia mutantur ordinibus variis.*
25 *Nil manet aeternum, nihil immutabile vere est,
obscurat sacrum nox tenebrosa diem.
Decutit et flores subito hiems frigidior pulcros,
perturbat placidum et tristior aura mare.
Qua campis cervos agitabat sacra iuventus,
30 incumbit fessus nunc baculo senior.
Nos miseri, cur te fugitivum, mundus, amamus?
Tu fugis a nobis semper ubique ruens.
Tu fugiens fugias; Christum nos semper amemus.
Semper amor teneat pectora nostra dei.*
35 *Ille pius famulos diro defendat ab hoste,
ad caelum rapiens pectora nostra, suos;
pectore quem pariter toto laudemus, amemus:
nostra est ille pius gloria, vita, salus.*

Oh celda mía, dulce hogar, amada,
eterno adiós por siempre, celda mía.
Árboles de ramaje rumoroso
te ciñen todo en derredor, boscaje
siempre colmado de florida fronda.
5 Seguirán las praderas floreciendo
con hierbas salutíferas que el médico
cosecha por su efecto salubérrimo.
Te ciñen las riberas florecidas
por doquier de los ríos, donde tiende
su red el pescador cantando ufano.
Las huertas de tus claustros se perfuman
10 con árboles frutales y, mezclados,
cándidos lirios y purpúreas rosas.
Odas cantan los pájaros de toda
especie por maitines y sus voces
a Dios el Creador dedican loas.
En ti otrora sonaron las nutricias
palabras del maestro, cuyo santo
labio expuso los libros de sapiencia.
15 En ti sonaron las sagradas laudes
al Dios tonante, a sus debidas horas,
con ánimas y voces sosegadas.
Y por ti ahora plaño, celda mía,
con lacrimosa musa, tus desgracias
plaño desecho el corazón en llanto.
Porque tú los cantares de los vates
20 rehuiste de repente y te retiene
una secreta mano prisionera.
A ti no han de volver ni Flaco, el vate,
ni Homero, ni los niños siguen ahora
cantando a las camenas a tu abrigo.
Y es que así, de improviso, se trastoca
la belleza del mundo entero, toda,
y los tiempos se alternan por su orden.
25 Nada hay que perdure eterno, nada
es de cierto inmutable. Tenebrosa
oscurece la noche el sacro día.

De pronto el frío del invierno abate
las delicadas flores, y los vientos
más tristes el mar plácido embravecen.
Donde la sacra juventud corría
30 ciervos en la campiña, a su cayado
se aferra ahora un anciano exhausto.
¿Por qué nosotros, pobres desdichados,
tanto te amamos, mundo fugitivo?
Tú siempre nos rehúyes, dondequiera
que transitas derecho al precipicio.
Huye pues, tú que huyes; y nosotros,
a Cristo siempre amemos. Que ese amor
a Dios anide siempre en nuestros pechos.
35 Y que Él piadoso guarde y tenga a salvo
a sus siervos del bárbaro enemigo,
alzando al cielo nuestros corazones.
Laudémoslo y amémoslo a la una,
de todo corazón. Pues Él piadoso
es nuestra gloria, salvación y vida.

CARTOGRAFÍA DIGITAL DE ESPACIOS SONOROS: UNA INNOVADORA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA EN LOS ESTUDIOS DE MUSICOLOGÍA URBANA

Juan Ruiz Jiménez

La Musicología Urbana cuenta ya con una extensa trayectoria historiográfica en la que dada su naturaleza transdisciplinar ha ido hibridándose con diferentes corrientes investigadoras pioneras en el campo de las Humanidades y, más recientemente, incorporando el potencial de las nuevas tecnologías para sumarse a las innovaciones de su vertiente digital. Si en sus orígenes partía de imbricar la música en la propia historia social y cultural del contexto geográfico en el que se producía y consumía, en los últimos años ha ampliado y diversificado sus horizontes. En este sentido, podemos destacar la influencia de conceptos como el de *soundscape*, desarrollado por Raymond Murray Schafer, en el que la escucha adquiere un papel determinante y en el que todos los sonidos y ruidos cobran importancia para la definición de un determinado espacio físico en un momento preciso.¹ Si nos ceñimos a su estricta etimología, prescindiendo del restrictivo uso postulado por Schafer, la palabra *soundscape* combina la idea de sonido y espacio, lo cual implica, por un lado, la noción de audición, y por lo tanto de oyente como agente decodificador de su significado; por otro, la de globalidad sónica, extensible a un territorio concreto de dimensiones más o menos precisas que, además, podemos acotar cronológica y culturalmente, dotándolo así de una componente o perspectiva histórica.² En esta dirección apuntaba el inspirador primer capítulo «Townscape-Soundscape» del seminal estudio de Reinhard Strohm *Music in Late Medieval Bruges* (1985), en el que expandía el término *soundscape* para incorporar el paisaje urbano como territorio sónico interpretativo, del que

¹ Aparece repetidas veces en Schafer, 1967. Dos años después, proporciona la primera definición (Schafer, 1969). Desarrolla el concepto en Schafer, 1977, reimpresso en 1993 con un nuevo título tomado del concepto fundamental de ese ensayo, *The Soundscape*. El primero en usar este término fue Fuller, 1966.

² Una de las dos definiciones del término en el *Oxford English Dictionary* es: *the sounds which form an auditory environment*.

ha derivado *Urban soundscape* que convertido en un gran cajón de sastre goza de gran aceptación. En los últimos años, investigadores de distintas áreas de conocimiento han usado diversos términos, a los cuales dotan de diferentes matices, para describir los eventos que relacionan sonido y espacio, por ejemplo, sin agotar la lista: *audiosphere*, *phonosphere*, *melosphere*, *sonosphere*, *aural horizon*, *soundsphere*, *acoustic landscape*, *soundscape*, *acoustic space*, *phonic space* y *acoustic climate* (Bernat, 2014).

La música, en los espacios medievales y modernos, convive con otros sonidos y ruidos y su percepción auditiva se aúna con experiencias sensoriales diversas que, además, caracterizan a comunidades acústicas perfectamente definidas, cuyo estudio se ha enriquecido con propuestas metodológicas inspiradas por trabajos en otras áreas, más o menos colaterales, desarrollados por investigadores como Steven Feld (1996), Barry Truax (1984), Mark Michael Smith (*Hearing History* [2004], 2007), etc. Todas ellas amparadas bajo la más amplia etiqueta de *Sound Studies*, definida como: *an emerging interdisciplinary area that studies the material production and consumption of music, sound, noise, and silence and how these have changed throughout history and within different societies* (Pinch y Bijsterveld, 2004, p. 636).

Si bien, como he apuntado, la Musicología Urbana ha incorporado el fenómeno sonoro para el análisis de pueblos y ciudades como espacios dinámicos en los que se articulan complejas interacciones sociales, económicas, políticas y culturales, ha minimizado, cuando no prescindido, de su consustancial dimensión cartográfica para explorar la interconexión e interrelación entre espacios y experiencias sonoras y analizar los resultados que se podían obtener a partir de esta nueva perspectiva.³ La revisión de numerosos trabajos que podemos encajar en ese extenso marco que constituye la Musicología Urbana, publicados en revistas especializadas o en volúmenes individuales o colectivos, ponen rápida y contundentemente de manifiesto este hecho. Resulta insólita la escasez, cuando no ausencia, de representaciones cartográficas que muestren al lector, que aunque especializado, salvo en contadas excepciones, desconoce la topografía histórica de una determinada ciudad, cómo es esta y la ubicación de los lugares que en esos trabajos se mencionan, los cuales, muchas veces, serían difíciles de localizar incluso para alguien que residiera en ellas, dadas las alteraciones de los viarios, su transformación funcional y, en algunos casos, su propia desaparición. Un ejemplo

³ Una interesante aproximación en esta dirección, focalizada en la música sacra prerreformista inglesa, la encontramos en Burgess y Wathey, A., 2000. Un análisis más holístico de la música producida en una pequeña ciudad, Jaca, en un periodo histórico concreto, siglo XVIII, en Marín, 2002.

representativo de este hecho puede ser la reciente publicación *Hearing the City in Early Modern Europe* (2018) que gracias a los minuciosos índices elaborados por sus editoras nos permite establecer parámetros numéricos objetivos. Este libro contiene veintiún artículos, a lo largo de los cuales se citan casi trescientas instituciones, civiles y sacras, corporaciones y emplazamientos urbanos callejeros en diversas ciudades, destacando, por orden alfabético: Barcelona (28), Lisboa (15), Londres (36), Madrid (32), Nápoles (24), Palermo (50), Roma (20) y Viena (22). Solo cuatro planos parciales (Madrid, Nápoles, Palermo y Roma), indicando una localización concreta, un plano general (Nápoles) con trece localizaciones, un segundo plano general (Londres) con un recorrido procesional y un tercer plano general (Viena), sin ningún elemento identificador externo, constituyen los elementos cartográficos presentes en este volumen. Como es habitual, por motivos editoriales, los tres mapas generales presentan un tamaño y resolución en la que resulta imposible leer las leyendas y difícilmente puede el lector más que hacerse una vaga idea de la topografía de la ciudad.⁴

Mi propuesta metodológica se fundamenta en desplazar el foco de análisis a la vertiente cartográfica sobre la que, evidentemente, debe sustentarse cualquier estudio que pretendamos realizar sobre el paisaje sonoro urbano de un núcleo de población concreto, contemplado este de manera holística, para determinar cuáles son las aportaciones y conclusiones que solo esta aproximación nos permite extraer y cómo puede complementar las que proporcionan otras vías de investigación más tradicionales.⁵ Esta proposición parte y se inserta dentro de la poliédrica área de conocimiento que constituye la Cartografía y más concretamente en dos de sus facetas que cuentan con trayectorias muy bien consolidadas: la cartografía social y la cartografía cultural. Son numerosos los estudios publicados que desarrollan aspectos concretos basados en estas particulares aproximaciones, pero

⁴ Otro ejemplo de un libro de características similares es Bombi, Carreras y Marín, 2005, cuyo índice toponímico se limita a las ciudades, por lo que no permite extraer valores comparativos con el citado en el cuerpo de texto, pero que en sus 18 artículos solo incluye cuatro representaciones completas y una parcial de los espacios urbanos objeto de estudio, de características similares a las ya citadas. Getz, 2005, ejemplifica las monografías dedicadas a ciudades concretas con una cronología determinada. En este volumen, un mapa de Milán de 1569 es todo el material cartográfico con el que se ilustra la publicación. Un caso extremo son las monografías de Bejarano, 2013 y 2015, en las que aparecen citadas multitud de referencias a instituciones religiosas y sacras o calles y plazas, imposibles de cuantificar ya que carecen de cualquier tipo de índices, sin que se acompañen de un solo mapa de la ciudad.

⁵ Los orígenes de esta propuesta, para el marco geográfico hispalense, se remontan a una serie de conferencias que impartí en 2007, en Baeza (Jaén), con el título: «Apuntes para la cartografía musical de una ciudad del Renacimiento: Sevilla (1450-1625)» (sin publicar).

una primera exploración de las etiquetas *social cartography* y *cultural cartography* conectadas con la música, en *Google scholar*, nos permite confirmar que esos estudios se centran de manera casi exclusiva en análisis de aspectos y parámetros cronológicamente situados en el presente o en el pasado reciente.⁶

Jörn Seemann examina las principales vías que nos permiten abordar las relaciones entre cartografía y cultura, así como sus principales hitos historiográficos que me han servido de punto de partida para desarrollar mi particular aplicación a nuestro específico ámbito de investigación (Seemann, 2010). Del mismo modo, los estudios sobre cartografía social nos aportan otros aspectos de los que podemos extrapolar ideas que se pueden adaptar y utilizar para estudiar algunos fenómenos que me parecen de especial interés como son la distribución de los integrantes de los gremios relacionados, directa o indirectamente, con el fenómeno sonoro o el de la contaminación acústica a la que estaban sometidos determinados sectores de población, a los que haré alusión más adelante.⁷

Inspiradoras han resultado también las lecturas sobre *spatial turn*, en el que se reivindica el espacio, contemplado transdisciplinarmente, sobre la tiranía del tiempo, y como el desarrollo de la tecnología GIS (*Geographic Information Systems*) se está convirtiendo en un potente aliado a su servicio en distintos campos del área de Humanidades, más concretamente en su vertiente digital, incorporándose así de lleno en el ámbito de la denominada Neogeografía, e incorporando el acrónimo HGIS (*Historical Geographic Information Systems*) (Turner, 2006; Bodenhamer *et al.*, 2010; Guldi, 2011; Gregory y Geddes, 2014; Muñoz González, 2017).

Para una exploración inicial de la aplicación de esta perspectiva cartográfica de análisis, parto del potencial que nos proporciona la plataforma digital *Paisajes Sonoros Históricos* (Ruiz Jiménez y Lizarán Rus, 2018). Superado el millar de eventos sónicos cartografiados en cerca de seiscientos espacios concretos en las ciudades de Granada y Sevilla, tanto en mapas históricos como en *Google Map* y *OpenStreetMap*, esta plataforma se convierte en el laboratorio ideal que me ha permitido realizar una primera aproximación sobre la que ir profundizando en etapas sucesivas.

Un elemento previo a considerar es la diversidad de mapas con los que contamos para el análisis tanto espacial como visual de ambas ciudades, especialmente cuando los combinamos con las imágenes añadidas en los recursos asociados

⁶ Algunos de estos trabajos se remontan a la década de 1960 o incluso antes (Nettl, 1960).

⁷ Ha sido particularmente ilustrativa la lectura de Vaughan, 2018.

a los eventos sónicos citados, ya sean estas topográficas o arquitectónicas. Los principales condicionantes derivan del nivel de abstracción y de los errores e inexactitudes de la representación de los mapas históricos, estableciéndose un claro contraste entre el carácter propagandístico de la plataforma granadina de Ambrosio de Vico (c. 1600) y el espíritu ilustrado y científico que inspira los mapas del siglo XVIII, elaborados por Francisco Dalmau y Francisco Manuel Coello para Granada y Sevilla respectivamente (Ruiz Jiménez y Lizarán Rus, 2018, pp. 364-365). *Google Map* y *OpenStreetMap* nos permite la localización precisa de los lugares cartografiados en los mapas históricos y contemplar el diverso grado de transformación que han sufrido distintas zonas del entramado urbano de ambas ciudades. Los mapas no nos hablarán por sí solos pero, como vamos a tratar de demostrar, son un importante instrumento para generar nuevas maneras de interpretar la información que nos proporcionan las fuentes documentales e iconográficas a partir de las cuales se confeccionan los eventos incorporados en *Paisajes Sonoros Históricos*.

Los sentidos, y entre ellos especialmente el oído, aprenden de su propia experiencia y con ella interpretan la información que reciben, por lo que existe una inseparable comunión entre la escucha y el contexto socio-cultural e histórico en el que el oyente se encuentra, lo cual nos lleva a contemplar más de cerca el espacio en el que esos estímulos auditivos se generan. Este último aspecto presenta especial importancia en diversas facetas que influyen o condicionan la percepción sonora en un determinado marco espaciotemporal concreto. Una de las más destacadas es, sin duda, la acústica histórica de los espacios interpretativos, raramente contemplada por la Musicología Urbana o lo que es más grave incorporada partiendo de configuraciones espaciales anacrónicas. Una vez más, tenemos que recurrir a la transdisciplinariedad y, en este caso concreto, tener en cuenta los estudios científicos que nos proporcionan otras áreas de conocimiento o lo que sería más deseable, colaborar interdisciplinariamente aunando perspectivas y lenguajes.⁸ Pero hay otras circunstancias igualmente relevantes conectadas con el espacio en el que se generan sonidos y ruidos: la densidad habitacional, las características morfológicas del trazado urbano de calles y plazas y la acumulación

⁸ Un ejemplo de especial interés son los estudios publicados por el grupo de investigación *Arquitectura, Patrimonio y Sostenibilidad: Acústica, Iluminación, Óptica y Energía* dentro de los proyectos *La acústica de las catedrales: una aportación científica para la recuperación del patrimonio cultural* y *Acústica y realidad virtual en las catedrales españolas: innovación estratégica aplicada al patrimonio inmaterial hacia una identidad cultural europea*, <<http://grupo.us.es/grupotep130/es/proyectos/635-acustica-y-realidad-virtual-en-las-catedrales-espanolas>>. Para el ámbito geográfico aquí contemplado: Alonso, A., et al., 2017 y Alonso, A., et al., 2018.

de actividades ya sean lúdicas, ceremoniales o artesanales, por citar solo algunos ejemplos que condicionan su particular paisaje sonoro. Una simple ojeada a los mapas de la plataforma *Paisajes Sonoros Históricos* nos permite extraer una primera conclusión global de su naturaleza cartográfica: la diseminación del fenómeno acústico en la totalidad del espacio urbano y la variable densidad que alcanza en distintas zonas de ambas ciudades, aspecto este que adquiere multitud de matices cuando aproximamos la lupa que nos permite contemplar la naturaleza y diversidad de los eventos sónicos cartografiados en sus distintas localizaciones.

Las procesiones religiosas o cívico-religiosas, las entradas de reyes o arzobispos o los itinerarios que siguen otros desfiles de diversas corporaciones ciudadanas ejemplifican la unidad del espacio frente a la variable temporal. Definen rutas en las que poderes de distinta entidad y jerarquía colonizan sectores del territorio urbano que permanecen inmutables durante periodos de tiempo más o menos prolongados, alteradas solo en ocasiones excepcionales por motivos de distinta naturaleza, y en las que sus integrantes se autorepresentan ante sus vecinos. Probablemente el paradigma más destacado sea la procesión anual del Corpus Christi que mantiene desde la Edad Media un recorrido que solo se ha visto alterado, en el caso de Granada, por la drástica transformación del tejido urbano de parte de su itinerario en la transición del siglo XIX al XX.⁹ Este itinerario es elegido también excepcionalmente cuando se quieren ensalzar los acontecimientos concretos que motivan la realización de una determinada procesión. Una cierta estabilidad presentan también los recorridos de las entradas reales, los cuales ingresan en la ciudad por las puertas de Elvira y de la Macarena, en Granada y Sevilla, respectivamente,¹⁰ y que en el caso de esta última presenta algunas variables destacadas relacionadas con las vías seguidas para la llegada a la ciudad por parte de los monarcas. Al igual que la paradigmática procesión del Corpus, diferentes procesiones anuales desde la catedral u otras instituciones como la Universidad a diferentes establecimientos religiosos suelen mantener inalterado sus recorridos desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. En estos recorridos, determinadas calles y plazas del viario urbano adquieren especial protagonismo adquiriendo un estatus privilegiado. En Granada, por ejemplo, la calle Elvira, la carrera del Genil, la plaza de Bibarrambla, etc; en Sevilla, la calle de las Gradas, la de las Armas, las plazas de San Francisco y El Salvador, etc.

9 Véase el itinerario autoguiado «Procesión del Corpus Christi» en la plataforma digital *Paisajes Sonoros Históricos*: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/itinerario/2/es>.

10 <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/788/granada/es>. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/494/sevilla/es>.

La sacralización de la trama urbana se amplifica con toda una pléyade de procesiones, regulares y esporádicas, organizadas por cofradías y por el clero secular y regular en su entorno urbano de proximidad, descentralizando, una vez más, este fenómeno y, lo que es más destacado, reforzando los vínculos y pertenencia de los residentes en una collación a esos centros religiosos de referencia. Esta cohesión vecinal se manifiesta también en los frecuentes actos culturales que tienen lugar antes las numerosas imágenes callejeras de devoción que dispuestas en altares de mayor o menor entidad proliferan por las tramas urbanas de Granada y Sevilla. Ante ellas, no es raro que se canten salves polifónicas, otros motetes y chanzonetas a cargo de capillas musicales contratadas por sus patrocinadores que pueden ser vecinos, hermandades, corporaciones gremiales e incluso particulares.¹¹

Una aproximación cartográfica a los lugares de residencia de todos aquellos implicados, de una manera u otra, con la actividad musical desarrollada en un determinado núcleo urbano nos permite también descubrir espacios interpretativos domésticos e interesantes relaciones vecinales que de otra manera pasarían desapercibidas y de las que pueden inferirse interesantes conclusiones. La geolocalización de los integrantes de los distintos gremios vinculados al universo sónico de una ciudad posibilita dilucidar dónde se encuentran sus talleres y si estos se distribuyen ocupando determinadas áreas o se diseminan por todo el entramado urbano de manera irregular. En el caso de los violeros, tanto en Granada como en Sevilla, existe una cierta zonificación.¹² En Granada, en torno al eje de la calle Elvira, donde se encuentra el hospital del Corpus Christi, a cuya cofradía pertenecen un buen número de ellos,¹³ y cerca de la iglesia de San José donde el gremio de carpinteros, en el cual se integran, tenía su propia cofradía.¹⁴ En el caso de Sevilla, los encontramos aparentemente con mayor densidad en la zona de las calles de la Sierpe, Limones y Carpinteros, en la collación de San Salvador, a la que pertenece la ermita de San José vinculada al gremio de carpinteros de lo blanco.

¹¹ Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/granada?t=27>.

¹² La plataforma *Paisajes Sonoros Históricos* permite localizarlos mediante la etiqueta «violeros» en el campo agente de su motor de búsqueda.

¹³ <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/836/granadales>.

¹⁴ Aquí elegían, bianualmente, a los encargados de realizar los exámenes para ingresar en el gremio (*Ordenanzas municipales*, fol. 174v). De los diez violeros que aparecen en las *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada* (1752), cinco viven en la collación de San Gil, uno en la de Santiago, ambas en el eje citado de la calle Elvira, otro en la collación de San José, próxima a ella, otro en la collación de Santa María Magdalena, otro en la de Santa Escolástica y otro en la de San Pedro y San Pablo, relativamente cercanas (Ruiz Jiménez, 1995, pp. 260-261; Ruiz Jiménez, 2005, pp. 145-158).

La elección de vivienda por parte de los músicos ligados a una determinada institución sacra suele estar motivada por una cierta proximidad a la misma, ya que esta facilita los continuos desplazamientos para cumplir con sus obligaciones laborales. Los músicos profesionales, con frecuencia, ejercen la actividad docente en su casa, unidos a sus alumnos o representantes legales mediante contratos que generalmente se establecen bajo la garantía que ofrece a las partes un protocolo notarial redactado y firmado por un escribano local. La geolocalización del domicilio tanto de maestros como de alumnos o de otros músicos diletantes nos permitirá conocer la ubicación de estos importantes espacios musicales domésticos en el entramado urbano objeto de estudio. Esta propuesta puede hacerse extensible a otras profesiones relacionadas con la música, como la de los maestros de danzar, cuyas escuelas suelen estar en su propia vivienda o la de actores cantantes que, en Granada, con relativa frecuencia residen en collaciones próximas al Coliseo de la ciudad. En todos los casos, como ya he apuntado, vivir en una determinada collación genera cohesión social, puesto que vincula a sus habitantes a las actividades litúrgicas, festivas y ceremoniales desarrolladas por las cofradías y el clero de la parroquia a la que pertenecen, la cual censa y controla a sus vecinos y los acoge en momentos de su vida significativos, ya que es donde se bautizan, se casan y se entierran. Analicemos un caso particular que nos permitirá aproximarnos mejor a la información que puede derivarse del análisis de las redes de vecindad existentes en una ciudad. En Sevilla, parece clara la relación que existe entre los activos constructores de claves y pianofortes Francisco Pérez Mirabal y su discípulo Juan del Mármol con compositores como Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero, organistas en la catedral y en la iglesia de San Pedro de Sevilla, respectivamente, que sin lugar a duda debían conocerse.¹⁵ Solo un acercamiento espacial nos permite descubrir la vecindad y relación personal existente entre Francisco Pérez de Mirabal, Juan del Mármol y la familia Nebra. Juan del Mármol tenía su taller en la plaza de los Refinadores, en la collación de Santa Cruz, la misma en la que vivía su maestro Pérez de Mirabal; los Nebra tuvieron dos residencias muy cercanas en el mismo barrio, la segunda, en el número 9 de la calle de Encisos, fue donde nació Manuel Blasco de Nebra, a poco más de 200

¹⁵ El pianoforte más antiguo español del que tenemos noticia es el construido por Francisco Pérez de Mirabal en Sevilla, en 1745 (Kenyon de Pascual, 1987, p. 503). Los «12 Minuetes para clave y piano forte fuerte compuestos por D. Joaquín Montero», copiados en un manuscrito preservado en la Biblioteca Nacional (M/2810) procedente de Barcelona y fechado en 1764, son las obras más tempranas que especifican el pianoforte con posterioridad a las que Sebastián de Albero dedicó a Fernando VI, compuestas probablemente en la década anterior a su fallecimiento en 1756 (Powell, 2003, pp. 205-208).

metros del taller de Juan del Mármol. Todos asistirían a los servicios religiosos en su parroquia de Santa Cruz y la prueba de su relación personal nos viene dada por el expediente de corona y primeros grados de Manuel Blasco de Nebra, redactado en 1773. En él, actúa como testigo Francisco Pérez Mirabal, de más de 75 años, lo que nos permite fijar aproximadamente su fecha de nacimiento a finales del siglo XVII, el cual afirma conocer personalmente a la familia Nebra.¹⁶ Manuel Blasco de Nebra, consecuentemente, estaría muy al tanto de los avances técnicos logrados por Pérez de Mirabal y Mármol en sus instrumentos, los cuales, a su vez, conocerían las dotes interpretativas y las obras compuestas por su convecino, así como su impresionante biblioteca musical para instrumentos de teclado, todo lo cual nos permite suponer unas fructíferas relaciones personales e interacciones profesionales.

Otra componente de interés que nos permite el uso del foco cartográfico es obtener una visión global de la introducción y diseminación de instrumentos, géneros y prácticas musicales en un determinado núcleo urbano.¹⁷ En el caso de Granada, la plataforma *Paisajes Sonoros Históricos* nos permite actualmente localizar la mayor parte de las instituciones seculares y regulares que contaban con un órgano y conocer la cronología de la implantación de este instrumento en la ciudad.¹⁸ En el caso de Sevilla, posibilita encontrar el significativo número de lugares en los que se interpretaban motetes o villancicos, regular o esporádicamente, o localizar los corrales de comedias y los espacios en los que se representaban los autos sacramentales en la festividad del Corpus. En ambas ciudades, descubrir cuáles son los espacios en los que la música tradicional se pone en contacto con la ciudadanía, ya sea la interpretada por comunidades étnicas como los negros que se reúnen en lugares específicos para recrearse con sus músicas importadas o la de los ciegos copleros que recitan y cantan acompañándose de vihuela y otros

16 Otro de los testigos es Juan del Mármol, fabricante de sedas, de veintiún años, feligrés de la vecina collación de Santa María la Blanca. En principio, tenemos que pensar en una más que curiosa coincidencia y que se trate de un homónimo, ¿pariente?, del constructor de instrumentos, ya que por edad no puede ser ni él ni su hijo (Álvarez, 1992, pp. 775-813; Senra Lazo, 1993, pp. 15-17). Véanse en la plataforma digital *Paisajes Sonoros Históricos* las localizaciones citadas («taller de Juan del Mármol» y «casa de los Nebra (2)») y los siguiente eventos: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/510/sevilla/es>; <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/508/sevilla/es>.

17 Ya he partido de este planteamiento en trabajos recientemente publicados (Ruiz Jiménez, 2019a, pp. 252-272; Ruiz Jiménez, 2019b, pp. 139-186).

18 La plataforma cuenta en este momento con dos itinerarios autoguiados por los órganos de la ciudad que esperamos completar próximamente con un tercero, los cuales incluirán la mayor parte de los instrumentos actualmente cartografiados: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/itinerario/3/es>; <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/itinerario/5/es>.

instrumentos, por citar algunos casos concretos que ponen de manifiesto ciertas facetas a explorar partiendo de la perspectiva espacial.¹⁹

En esta primera aproximación a las posibilidades que el análisis cartográfico del fenómeno sonoro nos ofrece, el último aspecto que traeré a colación está más relacionado con elementos extramusicales que, en el mundo medieval y moderno, desempeñan un importante papel en la globalidad sónica con la que los ciudadanos reciben, en múltiples ocasiones, la música interpretada en calles y plazas y que condicionaban su percepción auditiva. Uno de sus componentes más destacados es el constante impacto sonoro dimanado de los innumerables campanarios que pueblan ciudades como Granada y Sevilla. Los toques de campanas, perfectamente codificados, regulan el tiempo, alertan e informan a la ciudadanía y se convierten, con frecuencia, en un importante y persistente *sound signal* que, como he señalado, determinaría la escucha de cualquier repertorio musical, profano o sacro, interpretado tanto en el interior de espacios privados, civiles y religiosos como en el entramado callejero.²⁰ La geolocalización de estos campanarios y la filiación de sus campanas permite cuantificar, de manera más o menos precisa, su densidad e impacto sonoro en las distintas zonas de la ciudad. Este será un elemento a considerar a la hora de delimitar las áreas de mayor contaminación acústica en un determinado núcleo urbano y ponerlas en relación con la ciudadanía que las habita. Para aproximarnos al estruendo que estos tañidos podían suponer en determinadas ocasiones en las que sonaban simultáneamente todos los campanarios de la ciudad, citaré solo la regulación de los toques del día de difuntos en Sevilla. Se tañía durante 24 horas seguidas con todas las campanas de la catedral, con una secuenciación repetida que constaba, en esencia, de cuatro secciones. Además, tocaban «en todas las demás iglesias y conventos», en las iglesias «con dobles, sin campanas sencillas» y en los conventos «clamoreando los esquilones» (Ruiz Jiménez, 2014, pp. 247-248).

En Sevilla, los barrios marineros del Arenal y Triana serían probablemente los más afectados por el citado fenómeno de la contaminación acústica, generada principalmente por la ruidosa actividad portuaria y de las atarazanas reales. En el interior de la cerca, y condicionado por el peculiar efecto amplificador que genera el entramado medieval de distintas collaciones, la presencia de mercados en la plaza de San Francisco, el de la Feria o el de Santa Catalina, así como de-

¹⁹ Sobre esta última propuesta, véase Ruiz Jiménez, 2019c, pp. 40-43.

²⁰ Para acercar a nuestros usuarios a este fenómeno, hemos elaborado la recreación del paisaje sonoro de un palacio hispalense que pueden escuchar como recurso asociado en el evento del mismo nombre: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/948/sevilla/es>.

terminadas actividades artesanales delimitarían también zonas de gran impacto sónico. En Granada, los batanes, molinos papeleros y harineros y el martinete de la ribera del río Genil, serían los agentes contaminantes más destacados, a los que, al igual que en Sevilla, se sumarían las áreas de mayor actividad mercantil, en torno a la plaza Bibarrambla, con la Alcaicería y la calle Zacatín, los mercados de la carne y el pescado y la actividad artesanal de distintos gremios asentados en las calles de sus alrededores.²¹

La clave de cualquier proyecto digital y, por ende, de *Paisajes Sonoros Históricos* está en su permanente actualización. Esta engloba, por un lado, aquellos componentes relacionados con su arquitectura informática, tanto en lo que respecta a la puesta al día del *framework* usado para su desarrollo como en la mejora de aspectos estéticos y de mecanismos para la recuperación de la información; por otro, la regular incorporación de nuevos contenidos que contribuyan a incrementar su potencial para el análisis de los aspectos ya señalados o de otros muchos por escrutar.

En enero de 2019, comenzamos a trabajar para ampliar los horizontes geográficos y el potencial cartográfico de *Paisajes Sonoros Históricos*. Hoy, la nueva pestaña «Ciudades Interconectadas» es ya una realidad. Con ella, iniciamos una nueva etapa, reconvertidos en una plataforma colaborativa, en la que los investigadores registrados pueden geolocalizar sus eventos en cualquier lugar del mundo, eventos que son supervisados por el comité editorial de la revista electrónica homónima *Paisajes Sonoros Históricos* (ISSN: 2603-686X) creada para garantizar la calidad y fiabilidad de los mismos.²²

De manera gradual, y en la medida en que se incrementen los contenidos añadidos en otras ciudades, se dispondrá de una poderosa herramienta para poder localizar compositores, intérpretes o constructores de instrumentos, trazar sus trayectorias profesionales y de la difusión de sus obras, constatar las diferencias y similitudes entre prácticas musicales y fenómenos sonoros, así como su conexión

²¹ <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/911/sevilla/es>; <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1060/granada/es>.

²² Esta nueva fase del proyecto ha sido presentada hace unos meses en dos ponencias invitadas: «Paisajes Sonoros Históricos: Ciudades Interconectadas» en el congreso Congreso Internacional Paisagens Sonoras: Património, História, Territórios Artísticos e Arqueologia Sonora, organizado por la Universidade do Minho, el Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH) y el Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), celebrado en Braga (Portugal) del 23 al 25 de mayo de 2019 y «Cartografía digital sonora medieval y moderna: una propuesta metodológica» leída en el II Encontro Paisagem Sonora Histórica, organizado por la Universidade de Évora y el Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), celebrado en Évora (Portugal) del 16 al 18 de octubre de 2019.

con los espacios físicos geolocalizados en sus tramas urbanas. Estamos en el inicio de una nueva y ambiciosa propuesta cuyo impacto dependerá de la aceptación y colaboración por parte de los investigadores noveles y consagrados que decidan sumarse al proyecto; de su compromiso para compartir, con generosidad, sus investigaciones, publicadas e inéditas, al resto de una comunidad global que no solo incluye a sus pares sino a todos aquellos interesados en acercarse al universo sónico, favoreciendo así una real y dinámica transferencia del conocimiento, amparada por una vertiente digital caracterizada por su permanente transformación y abierta siempre a un futuro por descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A., Suárez, R., Sendra, J. J., 2017: «Virtual Reconstruction of Indoor Acoustic in Cathedrals: The Case of the Cathedral of Granada», *Building and Simulation*, 10/4, pp. 431-446.
- , 2018: «On the Assessment of the Multiplicity of Spaces in the Acoustic Environment of Cathedrals: The Case of the Cathedral of Seville», *Applied Acoustic*, pp. 54-63.
- Álvarez, M. S., 1992: «José y Manuel Blasco de Nebra: La otra cara de la familia de Nebra Blasco», *Revista de Musicología*, pp. 775-813.
- Bejarano Pellicer, C., 2013: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla.
- , 2015: *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla.
- Bernat, S., (2014): «Sound in Landscape: The main research problems», *Dissertations of Cultural Landscape Commission*, 23, pp. 89-108.
- Bodenhamer, D. J., Corrigan, J., Harris, J.T.M., 2010: *The Spatial Humanities. GIS and the Future of Humanities Scholarship*, Bloomington.
- Bombi, A., Carreras, J. J. y Marín, M. Á. (eds.), 2005: *Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna*, Valencia.
- Burgess, C. y Wathey, A., 2000: «Mapping the soundscape: church music in England, 1450-1550», *Early Music History*, 19, pp. 1-46.
- Feld, S., 1996: «Waterfalls of Songs: an Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea», en S. Feld & K. Basso (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe, pp. 91-135.
- Fuller, R. B., 1966: «The Music of the New Life», *Music Educators Journal*, 52/6, pp. 52-68.

- Getz, C. S., 2005: *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot.
- Gregory I. N., Geddes A., 2014: *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*, Bloomington.
- Guldi, J., 2011: «What is the Spatial Turn?», <<http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn>>.
- Smiths, M. M. (ed.), 2004: *Hearing History: A Reader*, Athens.
- Knighton, T. y Mazuela Anguita, A. (eds.), 2018: *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout.
- Kenyon de Pascual, B., 1987: «Francisco Pérez Mirabal's Harpsichords and the Early Spanish Piano», *Early Music*, 15/4, pp. 503-510.
- Marín, M. A., 2002: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca*, Kassel.
- Muñoz González, J., 2017: «El espacio como forma de hacer historia. Del giro espacial a la narrativa de la simultaneidad», ponencia presentada en el VI Encuentro Internacional de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea, septiembre 2017, Universidad de Zaragoza, <<https://historia.zgz2017.files.wordpress.com/2017/05/m13-muc3b1oz-el-espacio-como-forma.pdf>>.
- Nettl, B., 1960: «Musical Cartography and the Distribution of Music», *Southwestern Journal of Anthropology*, 16/3, pp. 338-347.
- Ordenanzas municipales*, (1552) 1672: Granada.
- Paisajes Sonoros Históricos*, 2015-: (ISSN: 2603-686X), Granada.
- Pinch, T., Bijsterveld, K., 2004: «Introduction to "Sound Studies": New Technologies and Music», *Social Studies of Science*, 34/5, pp. 635-648.
- Powell, L., 2003: «Dos caballeros de Sevilla: La música de tecla de Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero», en Luisa Morales (coord.), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830. Actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de música de tecla española, Vera-Mojácar, 2000-2001*, Almería, pp. 205-8.
- Ruiz Jiménez, J., 1995: *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- , 2005: «Radiografía socioprofesional de los oficios musicales en el siglo XVIII. Granada en el Catastro de Ensenada (1752)», en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, pp. 145-158.
- , 2014: «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia*, 17, pp. 243-277.

- , 2019a: «Mapping the Motet in post-Tridentine Seville and Granada: Repertoire, meanings, and functions», en *Mapping the Motet of the in the Post-Tridentine Era*, D.V. Filippi y E. Rodríguez García (ed.), Abingdon, pp. 252-272.
- , 2019b: «La transformación del paisaje sonoro urbano en la Granada conquistada», en *Paisajes sonoros medievales*, G. F. Rodríguez y G. Coronado (coords.), Mar de Plata, pp. 139-186.
- , 2019c: «Músicas populares en la era digital. La plataforma Paisajes Sonoros Históricos (c. 1200 – c. 1800)», *Andalucía en la Historia*, 65, pp. 40-43.
- Ruiz Jiménez, J. y Lizarán Rus, I. J., 2018: «Historical Soundscapes (c. 1200–c. 1800): An On-line Digital Platform», en T. Knighton y A. Mazuela Anguita (eds.), *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout, pp. 355-371.
- Schafer, R.M., 1967: *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Toronto.
- , 1969: *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Ontario and New York.
- , 1977: *The Tuning of the World*, New York.
- Senra Lazo, F. J., 1993: «Apuntes biográficos de Manuel Blasco de Nebra». Librete del CD *Manuel Blasco de Nebra. Sonatas para pianoforte*, Sevilla, pp. 15-17.
- Seemann, J., 2010: «Cartografía e cultura: abordagens para a geografia cultural», en Z. Rosendahl y R. Lobato Correa (orgs.), *Temas e caminhos da geografia cultural*, Rio de Janeiro, pp. 115-156.
- Smiths, M. M., 2007: *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, tasting and touching in History*, Berkeley.
- Strohm, R., 1985: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford.
- Truax, B., 1984: *Acoustic Communication*, Norwood.
- Turner, A. J., 2006: *Introduction to Neogeography*, Sebastopol, CA.
- Vaughan, L., 2018: *Mapping Society. The Spatial Dimensions of Social Cartography*, London.

LAS PINTURAS DE SAN MIGUEL DE TERRASSA: IMAGEN, MÚSICA Y LITURGIA

Carles Sánchez Márquez
Universitat Autònoma de Barcelona

La iglesia de San Miguel de Terrassa es el monumento más singular de la antigua sede episcopal de Égara, uno de los principales conjuntos religiosos de la Hispania visigoda. Su osada arquitectura de reminiscencia oriental ofrecía una singular visión de la belleza introducida tras la creación del obispado de Égara, a mediados del siglo v.¹ Igualmente conmovedora es la decoración de las pinturas de su ábside, que los últimos estudios sitúan en el siglo vi. Dentro de los muros del edificio se creó una rica experiencia multisensorial a través de la integración de arquitectura, imagen, música y liturgia, elementos que son analizados de forma integral en este texto.

Los últimos estudios arqueológicos realizados en el marco del Plan Director de las Iglesias de San Pedro de Terrassa (1995-2010) han permitido situar el inicio de la construcción de este complejo en el momento de la designación del antiguo municipio romano de Égara como sede episcopal (c. 450-465). En este momento, durante el obispado de Ireneus, se inició la construcción de un conjunto cristiano que se vería culminado cien años más tarde, a mediados del siglo vi. El nuevo proyecto concebía la edificación de un complejo organizado en tres terrazas (García Llinares, Moro y Tuset, 2009). En la primera, se construyó la residencia episcopal, así como una capilla particular dedicada a los santos Justo y Pastor. En la segunda terraza se edificó la catedral de Santa María, con dos ámbitos diferenciados: el baptisterio, situado a sus pies, y la propia basílica de tres naves. Al norte de la catedral se alzó la iglesia funeraria de San Miguel. Finalmente, en la tercera terraza, se construyó la iglesia parroquial de San Pedro.

En la actualidad, de los tres edificios que conformaban la sede de Égara, San Miguel es el único que ha conservado su estructura original. Se trata de una capilla cementerial apta para el entierro y la liturgia de los difuntos al estilo de

¹ Sobre la creación del obispado de Égara véase: Mundó, 1992, pp. 41-49; Martí Bonet, 1992 y 2004, pp. 77-107.

los *martyria* bizantinos, lugares escogidos por los primeros cristianos para ser enterrados cerca de los mártires. Presenta una planta centralizada, cuadrada en el exterior y de cruz griega inscrita en el interior. En el centro, ocho columnas de mármol, gres y granito, con sus respectivos capiteles —ambos elementos reutilizados de edificaciones de época romana— sostienen una airosa cúpula iluminada por cuatro ventanas. Presenta un ábside sobrealzado, de planta semicircular ultrapasada en el interior y heptagonal en el exterior, bajo el cual se halla la cripta trilobulada dedicada a san Celedonio, mártir de Calahorra. El edificio contaba, además, con un corredor exterior que circundaba las fachadas norte, sur y oeste, con una puerta en cada uno de los lados. Las sepulturas localizadas en el interior de este corredor confirman la función funeraria del templo y de este espacio perimetral (García Llinares, Moro y Tuset 2015).

A pesar de la singularidad arquitectónica del edificio, el elemento que ha despertado un mayor interés historiográfico son las pinturas al fresco que decoran la cuenca absidal, cuya existencia es conocida desde finales del siglo XIX.² En este momento se hallaban ocultas bajo una película de cal que cubría todo el ábside, presidido a su vez por el retablo gótico de los santos Abdó y Senén. Tras la restauración llevada a cabo durante los años 1927 y 1928 en el marco de los trabajos arqueológicos de San Miguel dirigidos por Josep Puig i Cadafalch, el ciclo pictórico llamó la atención de los historiadores de la época, que llevaron a cabo un primer análisis del conjunto (Soler i Palet, 1928; Kuhn, 1930, pp. 9-11). Después de estas primeras aproximaciones, Josep Puig i Cadafalch publicó una contribución fundamental bajo el título *Les pintures del segle VI de la catedral de Ègara, Terrassa*, en la que el historiador catalán expuso una hipótesis cronológica que defendió a lo largo de su carrera (Puig i Cadafalch, 1927-1931; 1931; 1932a; 1932b). Aunque hoy en día muchas de las ideas propuestas por el historiador catalán han sido puestas en duda y consideradas obsoletas, no cabe duda de que la contribución de Puig i Cadafalch a la historiografía de su tiempo fue fundamental, ya que cambió para siempre la percepción que tenemos de las pinturas de Terrassa.

Es importante subrayar, además, que el estudio de Puig y Cadafalch dio lugar a un arduo debate historiográfico sobre la cronología de las pinturas, que ha perdurado hasta nuestros días. Por un lado, una parte de la historiografía ha propuesto una cronología carolingia para el ciclo pictórico (Pijoan, 1948, p. 43, Ainaud, 1976; Guardia, 1992; Mancho, 2012 y 2019); por el otro, aquellos que

² El 25 de diciembre del año 1892 la revista semanal *Ègara* publicó una noticia titulada «Movimiento científico y artístico en Terrassa» en la cual se hacía eco de la presencia de restos pictóricos en el ábside de la iglesia. *Revista semanal Egara*, año I, núm. 5. Terrassa, 25 de diciembre de 1892.

las sitúan en la Antigüedad tardía (s. VI). En este sentido, como veremos, las intervenciones llevadas a cabo en los últimos años en el marco del Plan Director por parte de arqueólogos (García Llinares, Moro y Tuset, 2009), restauradores (ARCOR, 2002; Ranesi, Domedel y Armengol, 2004), epigrafistas (López y Gorostidi, 2015) e historiadores del arte (Ferran, 2009 y 2015; Sánchez, 2019) han aportado nuevos datos que conducen hacia una datación más alta, del siglo VI. A ello cabe añadir el nuevo escenario que proponemos en este texto, que vincula las características visuales de las pinturas con la liturgia de época visigoda.

I. LA TEOFANÍA COMO PRESENCIA

El ábside de San Miguel de Terrassa acoge una teofanía sinóptica que fusiona en un solo tema dos fuentes textuales: la ascensión de Cristo y la visión de Ezequiel. Aunque la fuente primaria y jerárquica de las pinturas es la ascensión de Cristo (Marcos XVI, 19; Lucas XXIV, 50-51; Hechos I, 9-12),³ encontramos elementos de la visión de Ezequiel, concretamente las cuatro ruedas del carro y el trono (Ez. I, 4-28; X, 1-22).

Diversos indicios me llevan a pensar que los comitentes de Terrassa conocieron un modelo Oriental que pudo inspirar las pinturas, concretamente las teofanías predominantes en el arte sirio-palestino y copto de los siglos VI-VII. Por un lado, algunos elementos iconográficos como los cuatro ángeles que sostienen la mandorla, en la que Cristo asciende al cielo como un «basileus celeste», nos remiten a las ascensiones sirio-palestinas, cuyo mejor ejemplo es el Evangelionario de Rabula del siglo VI (Florence, Laur., Plut. I. 56, c.13v). Del mismo modo, la *imago clipeata* de Cristo llevada al cielo por cuatro ángeles aparece también en algunas *ampullae* procedentes de Tierra Santa, datadas en los siglos VI-VII, como las conservadas en el Museo del Duomo de Monza,⁴ que acogen la representación de la ascensión.

Sin embargo, el modelo más próximo a la escena de Terrassa hay que buscarlo en las teofanías coptas del siglo VI, como las de Qubbet al-Hawa o las halladas en el monasterio de San Apolo de Bawit (capillas XVII; XLII, y ábsides de las salas 6

³ Sobre la iconografía de la ascensión remito a los estudios de Dewald, 1915; Van der Meer, 1938, pp. 185-188, 196-198 y Belting-Ihm, 1960, pp. 95-112, entre otros.

⁴ Sobre las *ampullae* de Tierra Santa conservadas en Monza y Bobbio véase Grabar, 1958.

y 20 en el Museo Copto de El Cairo).⁵ Sin duda, uno de los ejemplos más similares lo encontramos en el ábside de la sala 6 del Museo Copto de El Cairo, en la que se repiten elementos iconográficos como el Cristo entronizado, las imágenes *clipeatas* del Sol y la Luna, y el colegio apostólico con inscripciones que identifican a cada uno de los personajes.

Creo que tanto las teofanías coptas como la que encontramos en San Miguel pueden ser consideradas ejemplos de un mismo tipo de imágenes estereotipadas, aunque con algunas variantes, que surgieron antes de finales del siglo iv en el marco de las querellas trinitarias como el arrianismo, una herejía que negaba la naturaleza divina de Cristo. Es importante recordar que aunque la doctrina de Arrio fue condenada en el concilio de Nicea (325), en Occidente gozó de una gran popularidad entre los pueblos germánicos, como los visigodos, que profesaban el culto arriano y tuvieron que lidiar con el catolicismo de los pueblos que dominaban. La península ibérica no se mantuvo al margen de los conflictos heréticos nacidos en el Oriente bizantino, aunque llegaron más tarde, en los siglos v y vi (Vives, 1963; Thompson, 1971 [2014]).

A mi juicio, la elección de la imagen de la teofanía-ascensión debe ser interpretada como una afirmación por parte de la Iglesia Católica ante la herejía arriana que negaba la doble naturaleza de Cristo. A favor de esta hipótesis, debemos subrayar la importancia del *titulus* Emmanuel en el nimbo de Cristo de las pinturas de Terrassa. Aunque el término aparece por primera vez en la profecía de Isaías sobre el Mesías (Is, VII, 14) es Mateo quien revela el significado del nombre (Mt, I, 23): «La virgen quedará encinta, y tendrá un hijo al que pondrán por nombre Emmanuel (que significa: Dios con nosotros).» Se trata, por lo tanto, de un *titulus* aplicado a Cristo, que fue utilizado para proclamar su doble naturaleza como hijo de una mujer Virgen y de Dios. La importancia del nombre *Emmanuel* como proclamación de las dos naturalezas de Cristo explica que este término fuera muy utilizado en este momento por la exégesis cristiana para combatir las herejías (arrianismo, monofisismo, nestorianismo) debatidas en los grandes concilios ecuménicos orientales: Nicea (325), Éfeso (431), Calcedonia (453) y Constantinopla (381-553). De ahí la presencia de la inscripción *Emmanuel* no solo en grandes ciclos figurativos como Terrassa, sino también en iconos y en las *ampullae* de Tierra Santa, como las conservadas en Monza y Bobbio (Grabar, 1958), fechadas en el siglo vi, donde aparece la inscripción EMMANOYHA (*Emmanuel*). Por todo ello, debemos pensar que en el caso de Terrassa, el episodio

⁵ Entre los últimos estudios publicados sobre la decoración pictórica de Bawit véase: Iacobini, 2000.

histórico de la ascensión es un pretexto para explicar, a través de una «teofanía», las verdades teológicas sobre la realidad de la encarnación y la divinidad de Cristo.

Al hilo de esta idea, me interesa resaltar la importancia de la presencia de dos cortinajes en las pinturas de Terrassa. Contrariamente a lo que se ha sugerido, creo que estos cortinajes pintados no cumplen una función decorativa, sino que se trata de la evocación de un acto cultural de contemplación que tenía lugar en el interior de la iglesia. Es decir, los cortinajes probablemente evocaban un velo «real» que cubría el presbiterio de la iglesia y mantenía ocultas las pinturas de San Miguel, que solo eran reveladas antes los fieles en determinadas ocasiones. Este artificio cultural, heredado de las religiones místicas, fue utilizado por la iconografía cristiana para mostrar la invisibilidad y subrayar la presencia divina (Grabar, 1945). Sabemos, por ejemplo, que la iglesia de Blanchernas, en Constantinopla, custodiaba una Virgen Orante tras un cortinaje que solo podía ser contemplada una vez por semana. Del mismo modo, los cortinajes son también un elemento característico de las teofanías coptas de la ascensión, como podemos ver en el dintel de El-Moallaka (c. 734) o en las pinturas de Bawit, del siglo vi (Sacopoulo, 1957; Grabar, 1970; Mac Coull, 1986).

De todo ello se deduce que la finalidad de la representación de la teofanía de San Miguel consiste no solo en la conmemoración de un episodio histórico concreto como la ascensión, sino en el hecho de situar el fiel ante la manifestación de la divinidad: el espectador se convierte en testimonio ocular de la teofanía. En consecuencia, los cortinajes deben ser explicados como la referencia a la «revelación» de un misterio: Cristo manifiesta su carácter sobrenatural.

Estoy absolutamente convencido de que las pinturas estaban ocultas tras unos cortinajes y tan solo eran reveladas en determinados actos culturales. En relación a esta idea, la arqueología ha demostrado la existencia de cancelos cerrando la embocadura del ábside en diversas iglesias de la Hispania visigoda (Schlunk, 1971; Bango Torviso, 1997). Sobre estos cancelos, que restringían el acceso al altar, se colocaba una cortina que adornaba el arco de ingreso y ocultaba la visión del ábside. De hecho, en muchas iglesias de época visigoda aún puede observarse en el suelo, bajo el arco de acceso a lo que llamaríamos «crucero», las marcas marcando el lugar que ocuparon dichos cancelos.⁶ Aunque se trata de un ejemplo tardío, me parece muy sugerente una ilustración del Beato de Girona (Archivo de la Catedral de Gerona, MS. 7.), del año 975, que reproduce la iglesia de Filadelfia en dos

⁶ Véase, entre otros ejemplos, los casos de San Pedro de la Mata (Casalgordo, Sonseca, Toledo) o de Santa María de Melque (San Martín de Montalbán, Toledo).

niveles con cortinajes que cuelgan por encima de cada altar, una imagen similar al aspecto que debía tener San Miguel de Terrassa.

2. CANTANDO A CRISTO EMMANUEL

Uno de los elementos más fascinantes de las pinturas San Miguel es, sin lugar a dudas, la gestualidad de los apóstoles (Fig. 1). Estos aparecen en posición de genuflexión, con una mano sobre el codo y la otra en la boca. Sobre la interpretación de esta inusitada representación, André Grabar (1945, p. 126) sugirió que la genuflexión de Terrassa tenía su origen en un ritual egipcio de plegaria. En cuanto a la mano en la boca, se trataría de un gesto que acompaña la plegaria o la lectura de los salmos, y a la vez un signo de protección contra los demonios que pueden entrar por la boca.



Fig. 1. Sant Miquel de Terrassa, pinturas murales. Detalle de los apóstoles.

Partiendo de la hipótesis sugerida por Grabar, creo que, en efecto, la imagen de Terrassa es una codificación visual de una forma de canto o repertorio específico, con origen en las liturgias orientales. A favor de esta hipótesis contamos

con una reveladora imagen de las pinturas de la capilla 28 de Bawit (Fig. 2), actualmente desaparecidas, y que hoy conocemos gracias a una acuarela realizada por Clédat en el año 1904 (Clédat, 1904-1906). En ella vemos a tres personajes identificados como cantores de salmos (ΨΑΛΤΗΣ) que presentan la misma gestualidad de Terrassa: una mano en la boca (¿a modo de sordina?) y la otra en el codo (que hace resonar el sonido en el cráneo). En este sentido, la innegable similitud de los apóstoles de Terrassa con los «cantores de salmos» de Bawit nos permite confirmar definitivamente que en Terrassa los apóstoles están cantando ante la revelación de la teofanía del ábside.



Fig. 2. Monasterio de Bawit, Egipto. Capilla 28. Aquarela. Clédat 1904.

Sobre el origen de este gesto, me inclino a pensar que se trata de un sincretismo que tiene su origen en el Egipto faraónico y, concretamente, en el Dios de la música Ihy, que habitualmente se representa arrodillado y con un dedo en el labio (Maniche, 1991). En el Antiguo Egipto los cantores aparecen generalmente representados con una mano cubriendo el pabellón auricular y, por extensión, en la liturgia copta los cantores hacían lo mismo (Kuhn, 2014, pp. 67-77). También, aparecen mostrando distintos signos con las manos, que hacen referencia a la «quironomía» o signos que plasman algunas características del canto en los primeros siglos de la Era Cristiana. En pinturas murales y relieves del Antiguo

Egipto podemos ver los mismos gestos en cantores como el famoso Iti o el cantante que aparece en la tumba de Nenchefka, ambos en el Museo Egipcio de El Cairo.

En mi opinión la gestualidad de los apóstoles de San Miguel podría ser una evocación plástica de algunos cánticos practicados en la liturgia mozárabe, que tenían lugar en el interior del edificio. ¿De qué cánticos puede tratarse? Desgraciadamente, los usos litúrgicos de San Miguel han sido poco definidos debido a la endémica ausencia de documentación. No en vano, las excavaciones arqueológicas han permitido corroborar que se trata de un edificio destinado al culto funerario, como lugar de entierro y de plegaria por los difuntos. A este respecto, Miquel dels Sants Gros sugirió que en el conjunto episcopal de Égara debió existir un sistema estacional entre Santa María (catedral) y San Pedro (parroquia), en el que eventualmente también debía quedar incluida la iglesia de San Miguel, como en la celebración del día 2 de noviembre, dedicado a los difuntos (Gros, 1992a, pp. 77-84). En este sentido, si bien es cierto que San Pedro era la parroquia que velaba por la vida religiosa de los fieles y que, por lo tanto, concentraba toda la actividad litúrgico-pastoral, no parece descabellado pensar que ocasionalmente San Miguel acogiera la celebración de determinados ritos, sobre todo aquellos vinculados con la función funeraria del edificio.

No obstante, determinar los ritos que tenían lugar en el interior de San Miguel es todavía hoy una labor sobre la que conviene seguir trabajando. Con todo, a partir de las evidencias de las que disponemos, no me parece descabellado pensar en una fuente litúrgica para las pinturas de Terrassa. A mi entender, estas podrían ser una codificación visual de determinados ritos-cánticos de la liturgia mozárabe que tenían lugar en el interior del templo, ya sea la recitación de los salmos, himnos en los que se subrayaba el carácter divino del «Cristo Emmanuel», o bien el Trisagio.

Merece la pena poner la atención sobre este último, como posible fuente para las pinturas. El Trisagio es un cántico surgido en la Cristiandad oriental, consistente en una triple aclamación de la santidad de Dios. Documentado por primera vez en el Concilio de Calcedonia (451), a menudo fue utilizado como instrumento para combatir las herejías que ponían en duda la doble naturaleza de Cristo, como el arrianismo, y fue introducido en la liturgia hispano-mozárabe por influencia de las liturgias orientales (Pinell, 1998, pp. 152-153; Martín-Delgado, 2018, pp. 64-65).⁷

7 Personalidades como Juan de Biclario, san Leandro, san Martín de Dumio o Félix de Mérida vivieron una larga temporada en Bizancio, conociendo de primera mano la liturgia bizantina que posteriormente importaron a la Península a través de determinadas costumbres litúrgicas. Esto

A favor del posible origen litúrgico de la teofanía de San Miguel, Van der Meer (1938, pp. 266-271) propuso también una matriz litúrgica para las teofanías de las capillas XVII y XXVI de Bawit, con las que Terrassa presenta reveladores puntos de contacto. La representación del *Trisagio* en el libro de Cristo de las pinturas de Bawit, llevó al historiador a pensar que las teofanías coptas serían la evocación plástica de la introducción del Trisagio cantado en la liturgia. Un paradigma extrapolable al caso de la Teofanía egarensis.

La reverberación del sonido en la arquitectura aurea de San Miguel, la teofanía revelada tras los cortinajes, y la luz reflejada en el mármol de las columnas y capiteles, debía provocar una particular experiencia estética en el espectador. Una «performance litúrgica» en la que interactuaban lo real, lo percibido y lo imaginado.⁸

3. LA CRONOLOGÍA DEL SIGLO VI

El nuevo contexto artístico propuesto para las pinturas convierte a este conjunto en un paradigma de la recepción de repertorios y motivos del Oriente mediterráneo en la península ibérica (Sánchez, 2019). En este sentido, creo que la asimilación de los repertorios orientales en las pinturas de Terrassa no puede ser atribuida a una única vía de recepción. En primer lugar, debemos valorar hasta qué punto la asimilación de las liturgias orientales en la liturgia mozárabe o hispano-visigoda pudo influir en la selección de determinados temas iconográficos. En relación a esta idea, D.S. Bäumer fue uno de los primeros autores en encontrar en los ritos mozárabes una fuerte influencia de las liturgias orientales bizantinas, que atribuyó al contacto de los godos con los griegos (Bäumer 1895 [1905], p. 243). Aunque en su conjunto la visigoda es una liturgia de Occidente, importada de Roma (Ferotin, 1904, p. 12), diversos autores han señalado los puntos de contacto con las liturgias orientales (Pinell, 1998; Asensio, 2005; Gros, 1992a).

En segundo lugar, debemos plantear una segunda vía paralela para este contexto de transferencia: el conocimiento directo de estos temas a través de los viajes

explicaría la presencia del *trisagio* en la liturgia hispana, la Misa Secreta *more orientali*, el saludo paulino previo a la anáfora, el *padrenuestro* cantado, y el canto de comunión *Gustate et videte* (Martín Delgado, 2018).

⁸ Bissera Pentcheva ha hecho hincapié en la naturaleza performativa del arte bizantino a partir del caso de Santa Sofía de Constantinopla. Allí, el oro, el mármol y la monofonía del canto producía un efecto psicológico en el espectador que es recordado en las *ekphrasis* bizantinas y los textos litúrgicos. Véase: Pentcheva, 2011, pp. 51-59 y 2017.

a los lugares santos del Oriente bizantino. Por lo que respecta a esta hipótesis, creo que la sede metropolitana de Tarragona, de la cual la sede episcopal de Égara formaba parte, pudo jugar un papel determinante tanto en la recepción de clérigos procedentes del Mediterráneo oriental, como en el viaje a Oriente de los clérigos de las sedes episcopales de la tarraconense, como Terrassa. Resulta muy sugerente a este respecto la carta del papa Hormisda (514-523) dirigida al arzobispo de Tarragona, Joan, del año 517, en la que habla de los clérigos griegos que concurrían a la provincia tarraconense.⁹ No podemos olvidar que durante el gobierno del emperador Justiniano I (527-565) se produjo un contexto favorable en el Mediterráneo para la circulación y la transferencia. En el marco de la *Renovatio imperi* de Justiniano, el imperio bizantino se expandió hasta Occidente, con la recuperación del norte de África a los vándalos (533-534), Sicilia, Cerdeña y Dalmacia (534), Rávena (540) e Italia (555). Desde el año 552 y hasta el 625, el imperio bizantino mantuvo una fuerte presencia en el sur y el levante de la península ibérica, región que se integró al Imperio como provincia con el nombre de *Spania*. Sin embargo, la creación de la provincia bizantina de *Spania* no parece haber sido la vía de la recepción artística de Bizancio en el Occidente mediterráneo.

En cualquier caso, el marco histórico-artístico y litúrgico planteado en este artículo, junto con los nuevos datos arqueológicos, técnicos y epigráficos sobre el conjunto de Égara obtenidos en el marco del Plan Director (1995-2010), parecen confirmar la cronología del siglo VI. No obstante, no podemos olvidar que actualmente el debate en torno a las pinturas sigue polarizado entre los que defienden la cronología del siglo VI por un lado, y una datación carolingia, del siglo IX (Guardia, 1992; Mancho, 2012 y 2018), por el otro. Los valedores de esta última hipótesis cronológica atribuyen la decoración pictórica de Terrassa a la labor del obispo barcelonés Frodoí, en un intento de recuperar el prestigio de la sede episcopal de Égara (Mancho, 2012).

Como hemos visto en el inicio del artículo, las excavaciones arqueológicas en la sede de Égara realizadas en el marco del Plan Director han permitido fijar la secuencia cronológica definitiva del conjunto, cuyo inicio se sitúa a mediados del siglo V, con la edificación de la catedral de Santa María. Según los datos arqueológicos, el proyecto acabó en pleno siglo VI, con la construcción de un nuevo ábside en la catedral de Santa María (el actual), que coincidiría con la edificación de las iglesias de San Miguel y San Pedro. En este momento los ábsides de Santa

⁹ Hormisdas, *Ep.* 24, *ad Ioannem Tarraconensem*, PL 63,422 i 84,819-820. Sobre la presencia de clérigos orientales en la provincia tarraconense véase: Amengual, 2013; Gomà, 1907, pp. 689-693 y Del Amo, 2001, p. 275).

María y San Miguel serían decorados con las pinturas murales al fresco que han pervivido hasta la actualidad.

Al dictamen arqueológico hay que añadir los datos aportados en los últimos años por restauradores y epigrafistas, que también apuntan a la contemporaneidad entre las pinturas y su marco arquitectónico. Por un lado, según la diagnosis de materiales de la iglesia de San Miguel realizados por los restauradores, no existe ningún revestimiento entre el *arriccio* y la piedra, de modo que el *arriccio* penetra en las juntas de las piedras que conforman el muro del ábside. Ello les llevó a plantear que, muy probablemente, la pintura es contemporánea a la construcción de la cúpula (ARCOR, 2002). Por otro lado, en el marco de los trabajos de conservación de las pinturas de la iglesia de San Miguel efectuados en los años 2001-2002 aparecieron unas inscripciones de carácter didascálico, que Diana Gorostidi y Jordi López determinaron como formas propias de la epigrafía paleocristiana de época visigoda, y por tanto parecen confirmar la cronología del siglo VI.

En conclusión, la mirada holística que hemos llevado a cabo sitúa a las pinturas en un nuevo contexto histórico-artístico: el del Mediterráneo en el marco de la *renovatio imperi* de Justiniano (s. VI). Al hilo de esta idea, los datos técnicos obtenidos en las intervenciones arqueológicas y sobre todo los trabajos de restauración llevados a cabo en Terrassa parecen confirmar esta nueva datación para las pinturas: un eslabón perdido en la recepción de la pintura de Oriente mediterráneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainaud de Lasarte, J., 1976: *Los templos visigótico-románicos de Tarrasa*, Madrid.
- Amengual i Batlle, J., 2013: «Tarragona, Cartagena, Elx i Toledo. Metropolitans i vicaris papals en el segle VI», *Revista Catalana de Teologia*, 38/2, pp. 547-590.
- ARCOR, 2002: *Sant Miquel de Terrassa. Documentació de la restauració d'octubre 2001 a març 2002 i noves aportacions a la documentació de l'obra*, Arcor. Taller. Estudi. Conservació i Restauració de Pintura, Terrassa.
- Bango Torviso, I. G., 1997: «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», en De la Iglesia, J. I. (ed.), *VII Semana de Estudios Medievales (Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996)*, pp. 61-120.
- Bäumer, S., 1895: *Geschichte des Brevier* [edición francesa, París: 1905].
- Belting-Ihm, C., 1960: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden, pp. 95-112.

- Clédat, J., 1904-1906: *Le monastère et la nécropole de Baouït*, tome I, fascicules 1-2, El Cairo.
- Del Amo Guinovart, M. D., 2001: «Obispos y eclesiásticos de Tarraco desde inicios del cristianismo a la invasión sarracena del 711 d.C.», *Butlletí Arqueològic*, 23, pp. 259-280.
- Dewald, E., 1915: «The Iconography of the Ascension», *American Journal of Archaeology*, 19, pp. 277-319.
- Ferotin, M. (ed.), 1904: *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, París.
- Ferran, D., 2009: «*Ecclesiae egarenses*». *Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*. Barcelona.
- , 2015: «Les pintures murals de l'absis de Sant Miquel. Anàlisi iconogràfica», *Terme*, 30, pp. 118-125.
- García Llinares, G., Moro, A., y Tuset, F., 2009: *La Seu Episcopal d'Égara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al segle IX*, Tarragona.
- García Llinares, G., Moro, A., y Tuset, F., 2015: «L'edifici funerari de Sant Miquel», *Terme*, 30, pp. 75-100.
- Grabar, A., 1945: «Une fresque visigothique et l'iconographie du silence», *Cahiers Arqueologiques*, 1, pp. 124-128.
- , 1958: *Ampoules de Terre sainte (Monza-Bobbio)*, París.
- , 1970: «Deux portails sculptés paléochrétiens en Égypte et d'Asie Mineure, et les portails romans», *Cahiers Archéologiques*, XX, pp. 15-28.
- Gros, M., 1992a: «La funcionalitat litúrgica de les esglésies d'Égara», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 77-84.
- , 1992b: «Les Wisigoths et les liturgies occidentales», en J. Fontaine (ed.), *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique – Rencontres de la Casa de Velázquez*, Madrid, pp. 125-135.
- Guardia, M., 1992: «La pintura mural pre-romànica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d'estudi», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 153-160.
- Iacobini, A., 2000: *Visione dipinta. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Roma.
- Kuhn, Ch., 1930: *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge.
- Kuhn, M., 2014: «Coptic music culture. Tradition, structure, and variation», en Gabra, G. (ed.), *Coptic Civilization. Two thousand years of Christianity in Egypt*, El Cairo-Nueva York, pp. 67-78.

- López Vilar, J. y Gorostidi, D., 2015: «Les inscripcions visigodes de l'absis de Sant Miquel», *Terme*, 30, pp. 101-109.
- MacCoull, L. S. B., 1986: «Redating the Inscription of El-Moallaqa», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 64, pp. 230-234.
- Mancho, C., 2012: *La peinture murale de haut Moyen Âge en Catalogne (IX-X siècle)*. Turnhout.
- , 2018: «La decorazione delle chiese di Sant Pere de Terrassa, esempio dell'uso politico di monumenti tardo-antichi nell'altomedioevo», *Hortus Artium Medievalium*, 24, pp. 152-161.
- Maniche, L., 1991: *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London.
- Martí i Bonet, J. M., 1992: «Els orígens del Bisbat d'Égara», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 61-71.
- , 2004: *Barcelona i Égara-Terrassa. Història primerenca fins l'alta edat mitjana de les dues esglésies diocesanes*, Barcelona.
- Martín-Delgado, J. M., 2018: *El canto litúrgico en la reforma del rito mozárabe de Cisneros: tradición, pervivencia y restauración*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Castilla-la Mancha, Cuenca.
- Migne, J.P. (ed.), 1844-1855: *Patrologia Latina*, París, 217 vols.
- Mundó i Marcet, A. 1992: «El bisbat d'Égara de l'època tardo-romana a la carolíngia», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 41-49.
- Pentcheva, B. V., 2011: «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta*, 50/2, pp. 51-69.
- , 2017: *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Pennsylvania.
- Pijoan, J., Gudiol, J., 1948: «Les pintures murals romàniques de Catalunya», en *Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona.
- Pinell, J., 1998: *Liturgia Hispànica*, Barcelona.
- Puig i Cadafalch, J., 1927-1931: «Les pintures del segle VI de la catedral d'Égara (Terrassa)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VIII, pp. 141-149.
- , 1931: «Les peintures du VI^e siècle de la cathédrale d'Égara», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 75-2, pp. 154-162.
- , 1932a: «Les pintures del segle VI^e de la catedral d'Égara (Terrassa) a Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II-II, pp. 97-105.
- , 1932b: «Les pintures del segle VI^e de la catedral d'Égara (Terrassa) a Catalunya», *Arxiu del Centre Excursionista de Terrassa*, XIV-80, pp. 86-91.
- , 1948: *Noves descobertes a la catedral d'Égara*, Barcelona.

- Ranesi, R., Domedel, L., Armengol, C., 2004: *Projecte de Restauració de les Pintures Murals de Santa Maria de Terrassa*, Terrassa.
- Sacopoulos, M., 1957: «Le linteau copte dit d'Al-Moallaka», *Cahiers Archeologiques*, 9, pp. 99-115.
- Sánchez, C., 2019: «Singing to Emmanuel: The Wall Paintings of Sant Miquel in Terrassa and the 6th Century Artistic Reception of Byzantium in the Western Mediterranean», *Arts*, 8, 128 <<https://www.mdpi.com/2076-0752/8/4/128>>
- Schlunk, H., 1971: «La iglesia de San Gíao, cerca de Nazaré. Contribución al estudio de la influencia de la liturgia de las iglesias prerrománicas de la península Ibérica», en *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia. II*, Coimbra, pp. 509-528.
- Soler i Palet, J., 1928: *Egara-Terrassa*, Terrassa.
- Soler, J., 2015: «Sant Vicenç d'Ègara. Una antiga advocació de Sant Miquel?», *Terme* 30, pp. 125-138.
- Thompson, E. A., 1971: *Los godos en España*, Madrid [edición del 2014].
- Van der Meer, F., 1938: *Maiestas Domini: Theophanies de l'Apocalypse dans L'Art Chrétien. Etude sur les Origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Paris-Roma.
- Vives, J., 1963: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid.

LITÚRGIA I MUSICOLOGIA, DUES CIÈNCIES HUMANÍSTIQUES EN COL·LABORACIÓ

Gabriel Seguí i Trobat
Institut de Litúrgia ad instar facultatis – AUSP

I. INTRODUCCIÓ

La ciència litúrgica és l'estudi científic de l'*ars celebrandi* en la seva triple dimensió: històrica, teològica i pastoral. D'altra banda, segons l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), la musicologia és la investigació de la música en tant que fenomen físic, psicològic, estètic, cultural i històric.

Per veure la correlació i la connexió entre totes dues disciplines, ens situarem en primer lloc en el plànol de la història. En efecte, la litúrgia i la música són dues manifestacions artístiques de la història del pensament. Vull insistir en el concepte de «artístic»: la litúrgia i la música no són pures nocions teòriques, sinó expressions holístiques i globalitzants del pensament humà en referència al misteri de la persona: hi entren en joc els sentiments, els gestos i les accions, les emocions, els símbols, els sons i els sentits, és a dir, allò que ens permet comunicar-nos i expressar-nos com a éssers dotats d'intel·ligència, memòria i voluntat.

La litúrgia i la música han trasmès el seu missatge humanitzador i transcendent segons les circumstàncies i les èpoques de la història, amb tons i accents diversos, amb la pretensió que els seus contemporanis tinguessin accés a la Belleza. Aquesta és la segona variable que agermanen la litúrgia i la música, ja que les dues ens permeten accedir al Bé Suprem, que és Déu, que també és la Summa Belleza. Per tant, totes dues ciències exploren les vies tècniques que permeten contemplar, gustar i plasmar la bellesa. Amb tot, a la bellesa no s'hi arriba espontàniament, sinó a través d'un laboriós exercici i d'un llarg camí: la litúrgia i la musicologia donen testimoni de la complexitat d'aquest esforç.

Ara bé, la recerca de la bellesa és també, per a les ciències eclesiàstiques, una qüestió pastoral i evangelitzadora. En efecte, a la vista de l'experiència històrica, la litúrgia i la musicologia estudien com la música litúrgica exposa i transmet el missatge cristià de la salvació a través de la bellesa. En aquest sentit, la història és «mestressa de la vida» (Ciceró); i si abans estàvem en el plànol de la història, ara

som en el plànol de la teologia litúrgica celebrada mitjançant lletres, melodies i sons. L'estudi de com l'Església ha concebut la música litúrgica és igualment una qüestió pastoral, no sols sols tècnica i erudita, ja que influeix decisivament en la transmissió artística de l'Evangeli i revela una teologia litúrgica subjacent; és el cas de la restauració del cant gregorià feta pel papa Pius X davant una certa música litúrgica profanitzada, heretada del barroc i del romanticisme, que fregava gairebé l'operística o la música lleugera.

L'anàlisi històrico-musicològica de la música litúrgica ens ajudarà a enfrontar els reptes de la música litúrgica actual: la introducció de la llengua vulgar i dels ritmes populars, el grau i l'oportunitat del manteniment del cant gregorià, els valors exigibles a la música litúrgica més culta, el paper del cor de cantaires a les celebracions, la disposició dels espais litúrgics, l'animació del cant de l'assemblea, etc.

Finalment, un altre aspecte de la dimensió pastoral de la relació entre litúrgia i musicologia és el diàleg amb els allunyats de l'Església mitjançant la cultura, el que Benet XVI anomenava «l'atri dels gentils», en concret els músics, els musicòlegs, els historiadors de l'art, etc. Significa la possibilitat de donar raó de l'esperança cristiana i de justificar intel·lectualment la fe viscuda i celebrada en un plànol d'igualtat, sense arrogància ni pretensions de superioritat.

2. ELS REPTES DE LA INVESTIGACIÓ I LA PERSONALITAT DE LA DRA. MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

El principal obstacle de la col·laboració entre la litúrgia i la musicologia és la mútua ignorància, en primer lloc perquè les generacions de preveres posteriors al concili Vaticà II (1962-1965) no han tingut la acurada formació musical de les generacions anteriors, deguda sobretot al revifament del cant gregorià impulsat en el pontificat del papa Pius X (1903-1914). Paral·lelament, és evident la falta de coneixement teòric i pràctic de la litúrgia per part dels musicòlegs, si és que no hi ha rebuig per les coses eclesiàstiques. Podria afegir-hi la vivència personal de la litúrgia, ja que la fe ajuda a penetrar el sentit d'una música que s'ha compost per guardar la fe i envigorir-la; la música litúrgica no es pot isolar del seu context ritual.

El segon repte prové del desprestigi del coneixement humanístic en nom de les excel·lències de la raó instrumental (*per a què serveix?*), oblidant que la causa fonamental de la persona humana és contestar a les preguntes essencials: *per a què som?* i *per a què existim?*; al capdavall és el menyspreu de la bellesa per inútil. No-

altres existim per esser feliços tastant la bellesa tangible (la música) i la intangible (Déu), perquè el món no perdi la seva bellesa i no obliidi cercar-la.

En tercer lloc, és un greu problema la dificultat de crear equips interdisciplinars de recerca, especialment a l'Estat espanyol, potser per l'endogàmia dels nostres centres superiors de música i de teologia, per la vigència de vells tòpics procedents del segle XIX per totes dues bandes, i per la falta de contacte amb centres de recerca d'altres països on hi ha aquesta col·laboració intel·lectual.

En tot cas, és dins aquest context que s'ha de situar la figura de la professora Maricarmen Gómez Muntané com a investigadora i docent de musicologia. Ha estat una dona que s'ha endinsat en un terreny on la majoria d'investigadors eren homes amb una sòlida formació humanística i eclesiàstica, seguint el model del gran Mons. Higiní Anglès (1888-1969), un musicòleg català de projecció internacional. La Dra. Gómez Muntané ha destacat certament en el camp musical de l'Edat Mitjana i del Renaixement, després de completar la seva formació a centres internacionals d'Alemanya i dels Estats Units, un fet que s'ha traduït en una àmplia perspectiva intel·lectual en la seva especialitat i en una justa fama entre els més prestigiosos musicòlegs d'arreu del món.

En relació amb la litúrgia medieval, tinguem presents d'entrada els seus estudis sobre la sibil·la, la música monàstica, el *Llibre vermell* de Montserrat i el Misteri d'Elx, entre altres treballs. Però he de dir que el seu manual *La música medieval en España* mostra a les clares el diàleg amb la ciència litúrgica per la precisió de la seva informació sobre la matèria, no sempre habitual entre els musicòlegs, i l'extensa bibliografia consultada; el títol del primer capítol ja és ben revelador: *Música y liturgia*.

En aquesta modesta contribució en homenatge seu, voldria aportar algunes breus indicacions sobre els reptes de la relació entre litúrgia i musicologia, comentar alguns aspectes metodològics, fer una proposta de fitxa d'anàlisi d'una composició musical i oferir una bibliografia bàsica de litúrgia per a musicòlegs.

3. EL MÈTODE DE DIÀLEG ENTRE LA CIÈNCIA LITÚRGICA I LA MUSICOLOGIA

A partir dels esmentats reptes, el mètode científic que pot lligar la musicologia i la litúrgia és, com ja hem dit, un mètode bàsicament històric, consistent a identificar els models de la litúrgia i la música, en la seva mútua relació, a cada època, en un lloc o un autor determinat. Un llibre clàssic que aplica aquesta metodologia és *La música a Catalunya fins al segle XIII* d'Higiní Anglès (Barcelona 1935); un exemple contemporani des de la música litúrgica podria ésser, entre molts

d'altres, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, de Felice Rainoldi (Roma 2000).

Els principals elements metodològics d'anàlisi serien:

a) El grau en què la composició musical s'adiu a les exigències internes de la litúrgia; això significa:

- el respecte pel text litúrgic, en virtut de l'axioma *lex orandi, lex credendi*, ja que el text litúrgic és un testimoni de la fe de l'Església;
- la claredat i la intel·ligibilitat del text per a una adequada transmissió del missatge salvífic;
- l'ajustament al lloc que el text ocupa dins l'esquema de la celebració (cant d'entrada, de comunió, etc.) i a la seva naturalesa (*tropus*, himne, seqüència, etc);
- la correspondència amb el text litúrgic, en el sentit de com la música dona expressivitat al text i en mostra el ritme intern.
- la participació dels fidels, no sols en termes nociònals o intel·lectuals, sinó per la seva capacitat de commoure'ls interiorment, i de fer-los sentir part de l'assemblea celebrant i del misteri evocat.

b) La petjada del pensament i de l'estil musical de l'època en la música litúrgica.

c) la influència de la tradició en cada peça i la pròpia influència posterior en la història de la música litúrgica.

d) L'adequació a l'acció evangelitzadora de l'Església: el grau de dificultat d'interpretació, els abusos en l'ús a les celebracions, les circumstàncies més convenients per a la seva execució, etc.

e) Els aspectes tècnics de l'execució: una composició per a solista o cor, els tons, l'acompanyament instrumental, etc.

4. UNA PROPOSTA DE FITXA PER A L'ANÀLISI LITÚRGICO-MUSICOLÒGICA D'UNA COMPOSICIÓ MUSICAL

La pretensió d'aquesta fitxa és fornir als musicòlegs un instrument descriptiu complex, aplicable a una composició musical destinada a la litúrgia, a partir de les següents perspectives:

a) La composició litúrgica com a document; per tant, registrar-ne les dades codicològiques elementals.

b) La ubicació de l'obra en el seu context litúrgic, per escatir amb precisió la relació entre la música i les expressions litúrgiques (signes i paraules). Per això, cal tenir en compte en primer lloc a quina de les famílies litúrgiques cristianes pertany la peça, en quin dia determinat de l'any litúrgic s'insereix, el seu nom identificatiu i la gradació respecte de les altres festes del calendari.

En aquest sentit, hi pot haver textos litúrgics paral·lels al que s'estudia; és el cas de la seqüència de la solemnitat de la Pentacosta *Veni, Sancte Spiritus* a la litúrgia romana, que té un paral·lel en l'himne de les Vespres d'aquesta festivitat *Veni, Creator Spiritus*. Efectivament, els textos litúrgics formen una xarxa simbòlica de significació que s'ha d'observar en conjunt des de la perspectiva bíblica i de la totalitat de l'any litúrgic. Per aquest motiu, la tercera secció es complementa amb la cinquena, en què es detalla el contingut del text.

c) Els aspectes pròpiament musicals del text litúrgic.

d) Les dades tècniques de l'edició.

Primera secció. Dades generals del text litúrgic de base

| |
|--|
| Títol |
| Autor |
| Datació |
| Llengua |
| Observacions lingüístiques |
| Gènere literari |
| Bibliografia sobre l'autor i la seva època |

Segona secció. Dades documentals

| |
|----------------------|
| Títol del document |
| Datació |
| Localització |
| Esriptura |
| Suport |
| Mesures del document |
| Mesures de la caixa |
| Nombre de foli |
| Variants textuais |
| Publicació |

Tercera secció. Dades litúrgiques

| |
|---|
| Família litúrgica |
| Festa litúrgica |
| Categoria litúrgica |
| Context celebratiu: missa, ofici diví, etc. |
| Espai litúrgic d'interpretació: el cor, el presbiteri, l'ambó, etc. |
| Textos litúrgics paral·lels: |
| Autor |
| Títol |
| Datació |
| Localització |

Quarta secció. Dades generals de la partitura

| |
|---|
| Autor |
| Datació |
| Gènere musical |
| Bibliografia sobre l'autor i la seva època |
| Bibliografia teològica i litúrgica sobre l'època de la composició musical |

Cinquena secció. Contingut

| |
|--|
| Textos bíblics de referència |
| Missatge teològic |
| Imatges i símbols litúrgics |
| Relació entre el text litúrgic i l'estructura melòdica |

Sisena secció. Edició

| |
|------------------|
| Text i traducció |
| Publicació |
| Observacions |

5. BIBLIOGRAFIA LITÚRGICA BÀSICA

5.1. *Litúrgia fonamental*

- Aldazábal, J., 1994: *Vocabulario básico de litúrgia*, Barcelona.
- Andronikof, C., 1992: *El sentido de la liturgia. La relación entre Dios y el hombre*, Valencia.
- Augé, M., 1995: *Liturgia. Historia. Celebración. Teología. Espiritualidad.*, Barcelona.
- Borobio, D., (dir.), 1995: *La celebración en la Iglesia*. Vol. I, *Liturgia y sacramentología fundamental*, Salamanca (4ª ed).
- Hotz, R., 1986: *Los sacramentos en nuevas perspectivas. La riqueza sacramental de Oriente y Occidente*, Salamanca.
- López Martín, J., 1994: «*En el Espíritu y la verdad*». Vol. I, *Introducción teológica a la liturgia*. Salamanca 1987 (2ª); Vol. II, *Introducción antropológica a la liturgia*. Salamanca.
- Marsili, S., 1993: *Los signos del misterio de Cristo. Teología litúrgica de los sacramentos*, Bilbao.
- Martimort, A. G., 1994: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona (4ª ed).
- Mistrorigo, A., 2002: *Guia alfabètica a la litúrgia*, Barcelona.
- Vagaggini, C., 1959: *El sentido teológico de la liturgia. Ensayo de liturgia teológica general*, Madrid.

5.2. *Història de la litúrgia*

- AAVV, 1924-1953: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, París.
- Basurko, X., 2006: *Historia de la liturgia*, Barcelona.
- Blaise, A., 1966: *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Turnhout.
- , 1975: *Lexicon latinitatis medii aevi, praesertim ad res ecclesiasticas investigadas pertinens*, Turnholti.
- Bourgeois, H. – Sesboüé, B. – Tihon, P., 1995: *Historia de los dogmas*. Tomo III, *Los signos de la salvación*, Salamanca.
- Bradshaw, F., 1995: «L'uniformisation de la liturgie chrétienne au ive. et au xxe. Siècle», *La Maison-Dieu*, 204, pp. 9-30.
- Bruylants, P., 1952: *Les oraisons du missel romain*, Louvain.
- Bugnini, A., 1983: *La riforma liturgica (1948-1975)*, Roma.

- Cabrol, F., 2009: *Les livres de la liturgie latine*. Paris 1930 [*Los libros de la liturgia latina*. Cuadernos Phase 187, Barcelona].
- Chavasse, A., 1995: *Les ancêtres du missel romain (1570)*, Roma.
- Gamber, K., 1968-1988: *Codices liturgici latini antiquiores*, 3 vols., Freiburg-Schwetzw.
- Cattaneo, E., 1992: *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche*, Roma.
- Chevalier, U., 1892-1920: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Louvain.
- Costa, E., 1979: *Tropes et séquences dans le cadre de la vie liturgique du moyen âge*, Roma.
- Daniélou, J., 1950: *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*. Paris.
- , 1964: *Sacramentos y culto según los Santos Padres*, Madrid.
- Darragon, B., 1991: *Répertoire des pièces euchologiques citées dans le «De antiquis ecclesiae ritibus» de dom Martène*, Roma.
- Frattalone, R., 1991: *Musica e liturgia. Analisi della espressione musicale nella celebrazione liturgica*, Roma.
- Folsom, C., 1998: «I libri liturgici romaní», a *Scientia litúrgica*, dir. A. J. Chupungco, vol. I, Casale Monferrato, pp. 263-330.
- Gamber, K., 1968-1988: *Codices liturgici latini antiquiores*, Freiburg-Schweiz.
- Garrido Bonaño, M., 1961: *Curso de liturgia romana*, Madrid.
- Hamman, A., 1967: *La oración. I. El nuevo testamento; II. Los tres primeros siglos*, Barcelona.
- Huglo, M., 1988: *Les livres de chant liturgique*, Turnhout.
- Janini, J., 1977: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. I. Castilla y Navarra*, Burgos.
- , 1980: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. II. Aragón, Cataluña y Valencia*, Burgos.
- Lodi, E., 1979: *Enchiridion euchologicum fontium liturgicorum*. Roma 1979; *Clavis methodologica cum commentariis selectis*, Bolonya.
- Martimort, 1978: A-G., *La documentation liturgique de Dom Edmond Martène. Étude codicologique*, Ciutat del Vaticà.
- Martène, E., 1967-1969: *De antiquis ecclesiae ritibus libri*, Hildesheim [facsimil].
- Moeller, E., Clément, I. A. y Coppieters't Wallant, B., 1982-2001: *Corpus orationum*, Turnhout (12 vols).
- Neunheuser, B., 1988: *Storia de la liturgia attraverso le epoche culturali*, Roma (2ª edició).

- Nocent, A., 1993: *La reforma litúrgica. Una relectura*. Bilbao.
- Odriozola, A., 1996: *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Pontevedra.
- Palazzo, E., 1993: *Histoire des livres liturgiques: le moyen âge*, París.
- Pardo, A. (ed.), 2006: *Documentación litúrgica. Nuevo enchiridion*, Burgos.
- Pinell, J., 1998: *Liturgia hispánica*, Barcelona.
- Rainoldi, F., 2000: *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati*, Roma.
- Righetti, M., 1950-1951: *Historia de la liturgia*, 2 vols, Madrid [Vol. I. Introducción general. Edició revisada i corregida per J. M. Sierra López, Madrid 2013].
- Schmidt, H., 1960: *Introductio in liturgiam occidentalem*, Roma.
- Seguí Trobat, G., 2017: *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al concilio de Trento*, Barcelona.
- Vogel, C., 1981: *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au moyen âge*. Spoleto.

5.3. Eucaristia

- Aldazábal, J., 1999: *La eucaristía*, Barcelona.
- AAVV, 1996: *El misal de Pablo VI. De «oír misa» a «celebrar la eucaristía». Evaluación y propuestas a los 25 años de su promulgación*, Madrid.
- Braga, C., 1982: «Punti qualificati della *Institutio generalis Missalis Romani*», a *Liturgia, opera divina e umana. Studi sulla riforma liturgica offerti a S. E. Mons. Annibale Bugnini in occasione del suo 70º compleanno*, dirs. P. Jounel – R. Kaczynski – G. Pasqualetti, Roma, pp. 243-261.
- Cabrol, F., 1934a: «Missel», a *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, vol. 11/2, París, cols. 1431-1408.
- , 1934b: «Missel romain», a *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, vol. 11/2. París, cols. 1468-1494.
- Ferreres, J.-B., 1929: *Historia del misal romano*, Barcelona.
- Gesteira Garza, M., 1995: *La eucaristía, misterio de comunión*. Salamanca (3ª edició).
- Giraudó, C., 1989: *Eucaristia per la Chiesa. Prospettive teologiche sull'eucaristia a partire dalla «lex orandi»*. Roma-Brescia.
- Hamman, A.-Dassmann, E., «Eucaristía», a *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, dir. A. di Bernardino, I, Salamanca, 1991, pp. 799-804.
- Hänggi, A-Pahl, I., 1968: *Prex eucharistica. Textus e variis liturgiis antiquioribus selecti*. Fribourg Suisse (2ª edició).

- Jungmann, J. A., 1951: *El sacrificio de la misa. Tratado teológico-histórico*, Madrid.
- Lubac, H. de, 1949: *Corpus mysticum. Eucharistie et Église au moyen âge*, París.
- Maldonado, L., 1967: *La plegaria eucarística. Estudio de teología bíblica y litúrgica sobre la misa*, Madrid.
- Marsili, S. (dir.), 1983: *Anàmnesis. Introduzione storico-teologica alla liturgia*. 3/2. *La liturgia, eucaristia: teologia e storia della celebrazione*, Casale Monferrato.
- Nocent, A., 1957: *La messe avant et après Pie V*, París.
- Raffa, V., 1998: *Liturgia eucarística. Mistagogia della Messa: dalla storia e della teologia alla pastorale pratica*, Roma.
- Schuster, A. I., 1935-1948: *Liber sacramentorum. Estudio histórico-litúrgico sobre el misal romano*. Turín-Barcelona.
- Solano, J., 1978: *Textos eucarísticos primitivos. I. Hasta fines del siglo IV; II. Hasta el fin de la época patrística (s. VII-VIII)*, Madrid (2ª edición).
- Tomàs d'Aquino, 2011: *Summa teológica III: Tratado del hombre, tratado del gobierno del mundo*, Madrid, pp. 73-83.

5.4. *Litúrgia de les hores i any litúrgic*

- AAVV, 1996: *El oficio divino en Oriente y Occidente*, Barcelona.
- , 1997: *El calendario*, Barcelona.
- Aldazábal, J., 1998: *El Triduo Pascual*, Barcelona.
- Aldazábal, J. – Aróztegui, F. X., 1989: *Principis i normes de la Litúrgia de les hores*, Barcelona.
- Aldazábal, J. – Bernal, M. – Aróztegui, X., 1988: *Liturgia de las horas. Veinte siglos de historia*, Barcelona.
- Bernal, J. M., 1984: *Iniciación al año litúrgico*, Madrid.
- Consilium ad exsequendam Constitutionem de Sacra Liturgia, 1968: *Hymni instaurandi Breviarii Romani*. Ciutat del Vaticà.
- Dreves, G. M. – Blume, C. – Bannister, H. M., 1886-1922: *Analecta hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig.
- Fábregas, J. – Olivar, A., 2002: *La voz de los Padres en la Liturgia de las horas. Los autores eclesíásticos del Oficio de lectura*, Barcelona.
- Guéranger, P., 1953-1956: *El año litúrgico*. Burgos.
- Leclercq, H., 1910: «Bréviaire», a *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*. Vol. II/1, París, cols. 1262-1316.
- , 1928: «Kalendaria», a *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*. Vol. VIII/1, París, cols. 624-667.

- López Martín, J., 1994: *La oración de las horas. Historia, teología y pastoral del oficio divino*. Salamanca (3ª edició).
- Sánchez Aliseda, C., 1951: *El breviario romano. Estudio histórico-litúrgico sobre el oficio divino*, Madrid.
- Sargatal i Pellicer, R., 1997: *Diccionari dels sants. Amb especial referència als sants i santes que viuen i treballen a Catalunya*, Barcelona (2ª edició).
- Salmon, P., 1967: *L'Office Divin au Moyen Âge*. París.
- Vorágine, S. de la, 2001: *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid [N. Rebull (ed.), *Llegenda àuria*. Olot 1976].

5.5. *Manuals de rúbriques*

- Martínez de Antoñana, G., 1930: *Manual de liturgia sagrada*, Madrid.
- Sala, B., 1857: *El sacerdote instruido en las ceremonias de la misa rezada y cantada*, Barcelona (3ª edició).
- Solans, J., 1909: *Manual litúrgico*, Barcelona.

LOS COMIENZOS DE UNA LARGA HISTORIA: PRIMERAS FUENTES DEL MISERERE HISPÁNICO

Sergi Zauner

Institut de Litúrgia ad instar facultatis – AUSP

Como en otros lugares del orbe católico, el Miserere ha gozado en el contexto hispánico de una larga y prolija trayectoria musical. Son muchos los maestros de capilla que en los siglos pasados le dedicaron su arte compositiva y cuya labor, con firma o sin ella, se ha conservado hasta nuestros días en archivos y bibliotecas (López-Calo, 2006, p. 13). En conjunto, su producción refleja la relevancia histórica del salmo 50, que tradicionalmente ha ocupado posiciones privilegiadas tanto en la liturgia como en el ámbito devocional.¹ Dicha trayectoria musical se puede reconstruir a partir del siglo XVI, período del que datan las primeras fuentes que nos han llegado. A ellas está dedicada nuestra contribución. A presentarlas, previa contextualización de la emergencia del género, y a hacer algunas observaciones sobre la historia que parecen contar. Robert Snow se ocupó tangencialmente de los inicios del Miserere polifónico hispánico como parte de un estudio dedicado a los géneros representados en el manuscrito de polifonía *Guatemala 4* (Snow, 1996, pp. 45-49). Su trabajo es magistral, pero breve, y no incluye apenas referencias a las fuentes musicales. Nuestra aportación intentará complementar, y en algún caso matizar, el trabajo del insigne especialista.

Se suele asociar el Miserere al Oficio de Tinieblas de Semana Santa, y esta es sin duda su aparición más emblemática a lo largo del año litúrgico. La celebración recibe su nombre del que fuera uno de los rituales más especiales de la liturgia romana hasta caer en desuso tras el Concilio Vaticano II.² A lo largo de los sucesivos versículos del Benedictus que cerraba las Laudes del Triduo Pascual, las velas del tenebrario —un candelabro específico para la ocasión— se iban apagando una a una. Con la última vela aún prendida, el tenebrario se escondía detrás del altar y se procedía entonces a la repetición de la antífona del cántico. A esta seguía,

¹ A lo largo de este artículo emplearemos la numeración de los salmos de la *Vulgata*.

² Nos referimos a la liturgia oficial, pues el Oficio de Tinieblas sigue plenamente vigente como elemento devocional en determinados contextos geográficos, especialmente en Italia.

en la penumbra, una fórmula litúrgica que incluía el versículo *Christus factus est*, el Padre Nuestro, el propio Miserere y la oración *Respice, quaesumus, Domine* (*Breviarium Romanum*, 1568, p. 350).³ Si desde el punto de vista morfológico esta celebración resulta fascinante incluso a ojos de los menos piadosos, su importancia simbólica aún es más evidente, pues con ella culminaba la conmemoración de la Pasión y muerte de Cristo.

Como protagonista de uno de los momentos más memorables del calendario litúrgico, no es sorprendente que en el siglo xvi se revistiera al Miserere de un embellecimiento musical a la altura. Pero el Oficio de Tinieblas no es el único contexto para el que los breviarios de la época prescribían el salmo 50. También tenía su lugar en la recitación periódica del salterio, donde tanto el breviario tridentino como los breviarios hispánicos de tradición medieval a los que el primero acabó sustituyendo solían situarlo al comienzo de Laudes todos los días de la semana (Snow, 1996, pp. 46-47). Asimismo, el Miserere siempre ha formado parte de la liturgia de difuntos, tanto del oficio como de las exequias, algo que debió implicar una especial familiarización del clérigo para con este salmo, dado que la profusión de fundaciones privadas que durante siglos marcó la vida litúrgica de los centros eclesiásticos conllevó hasta época reciente una extraordinaria presencia de la liturgia de muertos. Tan solo un ejemplo, a corte de muestra: el ceremonial de la catedral de Mallorca de 1511 menciona el Miserere en una treintena de ocasiones, principalmente como parte de un oficio de difuntos abreviado que se podía cantar en distintos momentos del día según la festividad (Seguí i Trobat, 2011). A veces lo prescribe como opcional —*si de mortis hi haurà*— y otras como componente fijo, situándolo también en procesiones dentro y fuera del recinto eclesiástico.

Con todo, los contextos definidos por el breviario no explican sino muy parcialmente el significado del salmo 50 para el imaginario religioso del siglo xvi. Y es que el Miserere se asemeja a otros cantos del repertorio gregoriano que, trascendiendo una posición litúrgica fija, se erigieron en emblemas de determinado tipo de celebración. Igual que el *Te Deum* como expresión de júbilo, o la *Salve* como símbolo de advocación mariana, el Miserere fue siempre el canto penitencial por excelencia.⁴ Se convirtió así en un elemento habitual, casi idiosincrático de cualquier ocasión que revistiera dicho carácter. En este sentido, su presencia

³ En la liturgia hispánica pretridentina, esta unidad presentaba la particularidad de sustituir el *Christus factus* por los *Kyrie Tenebrarum* (Hardie, 1988).

⁴ El Miserere es uno de los siete salmos penitenciales de la liturgia romana, y de ellos es con diferencia el más emblemático.

podía variar según la inclinación teológica del centro, de la comunidad o del período del calendario, aunque era especialmente habitual en celebraciones que de algún modo incorporaran el recuerdo de la muerte de Cristo. Un ejemplo de este uso variado y local, pero representativo por su trasfondo teológico, lo hallamos en la exhibición del Santo Sudario que describiera el cronista Ambrosio de Morales a su paso por Oviedo en 1572, cuando recorrió el norte de la Península Ibérica por encargo de Felipe II. La reliquia se exhibía, siempre al son del Miserere, tres días al año: el Viernes Santo y en las fiestas de la Invención y la Exaltación de la Santa Cruz (Morales, 1765, pp 79-80).

En determinadas festividades y eventos, la presencia del Miserere llegó a estar muy extendida. Frente al caso particular de Oviedo, tenemos por ejemplo el de los Miércoles, Viernes y Domingos de Cuaresma, donde las fuentes suelen presentarlo ligado al sermón. Heredada del Medioevo, la unidad formada por el sermón cuaresmal y el Miserere gozó de gran estima en el mundo hispánico durante toda la Edad Moderna, y se exportó desde fecha muy temprana a las más remotas misiones evangelizadoras (López-Gay, 1970, p. 58; Naylor y Polzer, 1986, p. 226). También era habitual cantar el Miserere en los actos de flagelación o, fuera ya de la Semana Santa y su período de preparación, en los autos de fe de la Inquisición. Los anales del convento dominico de Santa Catalina de Barcelona, hoy desaparecido, pero durante siglos uno de los conventos más importantes de la ciudad, recogen en 1602 una interesante referencia al respecto. El cronista cuenta que, en la vigilia del auto, religiosos de distintas órdenes llevaron una cruz en procesión hasta la plaza donde iba a tener lugar la ejecución. A la ida cantaron el *Vexilla Regis*, regresando a sus respectivos centros «a la sorda», esto es, sin entonar canto alguno. A las seis de la mañana del día siguiente se hizo el traslado de los reos, de nuevo en procesión, en este caso encabezada por una cruz cubierta de un velo negro. Y durante todo el camino se entonó a dos coros el Miserere. Esta procesión, concluye el cronista, «causó gran terror en el pueblo» (*Lumen Domus*, v. 1, fols. 208v-209). Adviértase que la fuente, que con este final aporta ese componente emocional siempre tan huidizo al historiador, asigna a las distintas etapas del evento una dimensión sónica dotada de evidente carga simbólica: el canto del *Vexilla regis* para el traslado de la cruz, el silencio posterior en obvia reminiscencia a la crucifixión de Cristo, y el Miserere para la etapa principal, y también la más sobrecogedora: la última marcha de los penitentes.

Una explicación de la presencia del Miserere en el imaginario religioso quinientista quedaría incompleta sin una alusión a su aparición en ámbitos ajenos al canto y la celebración. Y es que teólogos y literatos de la época le dedicaron por igual tinta e ingenio. En géneros como la homilía o la lírica aparecen entonces

numerosas manifestaciones de una predilección que a lo largo de los siglos haría del Miserere el salmo más traducido, y uno de los textos bíblicos más glosados (Nuñez Rivera, 2001, p. 114). Esta aparición no fue en sí misma una novedad, pero basta relacionarla con el fenómeno de la imprenta y el impulso que experimentó en el siglo XVI el uso literario de la lengua vernácula para imaginar hasta qué punto pudo tener especial impacto desde el punto de vista de la recepción. Autores de sermones dedicados al salmo 50 fueron el valenciano Narcís Vinyoles (Ferrando, 2016), el portugués Jorge de Montemayor (O'Reilly, 2000) o Fray José de Sigüenza (Fernández y Gómez, 2014), por citar tres plumas ibéricas de distinta procedencia. El caso de Montemayor tiene especial interés al recoger, como lo haría el dramaturgo Gil Vicente, la influencia del *Infelix ego* de Savonarola (Vizán, 2014), una meditación sobre el Miserere bien conocida por la Musicología por haber servido de inspiración al motete que Josquin dedicó al salmo (Macey, 1983).⁵ Las apariciones del Miserere en el campo de la lírica están representadas, entre otros, por Guillén de Segovia y Juan de Luzón, pero probablemente el caso más conocido es el de Juan del Encina, cuya paráfrasis aúna una traducción fiel con el uso de recursos propios de la retórica cancioneril (Nuñez Rivera, 2001, pp. 119-120; Toro Pascua, 2017, p. 221). La figura de este sacerdote, poeta y músico personifica el encuentro de tres mundos que en siglo XVI reservaron al salmo 50 un lugar destacado.

En la misma época en que proliferan traducciones, comentarios y paráfrasis del Miserere en lengua vernácula, aparecen en las fuentes musicales los primeros testimonios de una práctica polifónica. La tabla que presentamos como Fig. 1 lista todos los Miserere hasta ahora identificados en manuscritos de polifonía hispánicos del siglo XVI y principios del XVII.⁶ Además de información sobre la propia fuente, recoge la atribución de la pieza, si la hay, así como los versículos que llevan música (el asterisco indica que se trata de un fragmento del versículo correspondiente) y el número de aclamaciones del *Tibi soli peccavi*, primeras palabras del quinto versículo del salmo. De la tabla se infiere enseguida un dato

⁵ La traducción de la obra de Savonarola, publicada en España con gran éxito, representa otra puerta de acceso del salmo al imaginario cultural hispánico de la época. Otro ejemplo del fenómeno es la traducción por Diego Sánchez de Cámara de los *Conceptos Escriturales sobre el Miserere mei* de Cesar Calderari di Vicenza (Madrid, 1589).

⁶ La tabla sólo recoge fuentes vinculadas a la interpretación del Miserere per se, y no aquellos casos en los que un único versículo del salmo aparece integrado en un conjunto musical mayor, como sucede con la antifona procesional *Asperges me*. Ejemplos de esta última se hallan, entre otras fuentes, en el códice 25 de la Catedral de Toledo (E-Tc 25), fols. 1v-5 y 14v-18 (Noone, 2003, pp. 53-54, 58-59).

Fig. 1. *Misereres* polifónicos anteriores a c. 1620 en fuentes hispánicas⁷

| Fuente | Siglas RISM | Datación | Procedencia | Folios | Atribución | Versículos | <i>Tibi soli peccavi</i> | Edición |
|----------------------------------|---------------|---------------------------|----------------------------------|----------|----------------------------|------------|--------------------------|--------------------------|
| Tarazona 5 | E-TZ 5 | c. 1517-1550 | | 87v-89 | Pedro de Pastrana | 1, 5 | 2 | Gómez Muntané 2019 |
| Cancionero Musical de Medinaceli | E-PAbm R.6829 | c. 1560 | Sur de la Península Ibérica | 110 | Anónimo | 1 | – | |
| | | | | 110 | Anónimo | 1 | – | |
| | | | | 123v | Anónimo | 1, 5* | 3 | Zauner 2014 (Ej. 5.26) |
| | | | | 129 | Anónimo | 1, 5* | 3 | |
| | | | | 182v-183 | Anónimo | 1, 5* | 1 | |
| | | | | 157v-158 | Sanforte | 1, 5 | 2 + 3 | Zauner, 2014, (Ej. 5.25) |
| Coimbra 36 | P-Cug 36 | c. 1570-1580 | Monasterio Santa Cruz de Coimbra | 71v | Anónimo | 1, 5* | 3 | |
| | | | | 71v | Anónimo | 1 | – | |
| Barcelona 682 ⁸ | E-Bbc M682 | c. 1572-1597 | Diócesis de Gerona | 104v-106 | Anónimo | 1 – 5* | – | |
| Barcelona 7 | E-Boc 7 | c. 1550-1600 ⁹ | San Miguel (Barcelona) | 69v | Anónimo | 1 | – | |
| Utrecht 3.L.16 | NL-Uu 3.L.16 | c. 1590-1600 | Colegiata de Lerma | 41v | Anónimo | 1, 5* | 3 | Kirk, 1993 |
| | | | | | | | | |
| Barcelona 587 ¹⁰ | E-Bbc M587 | 1590-c. 1600 | Cataluña | 81v-84 | Mateo Flecha ¹¹ | Impares | 3 | Gómez, 1986 |
| Escorial 4 ¹² | E-E 4 | s. XVII in. | Monasterio de El Escorial | 19v-23 | Juan Ginés Pérez | Impares | 3 | Rubio, 1954, vol. 1 |
| | | | | 24v-28 | Antonio de Cozar | Impares | 2 | |
| | | | | 29v-32 | Martín de Villanueva | Impares | 3 | |

⁷ El orden de las fuentes incluidas en esta tabla responde a la cronología de copia propuesta en la literatura especializada. Incluimos para cada manuscrito, en nota al pie, la referencia bibliográfica principal sobre datación y procedencia. Aquellos que no la llevan son mencionados a lo largo del artículo, y allí daremos las referencias correspondientes.

⁸ Ros-Fábreas, 2015, pp. 25-33 y Puentes-Blanco, 2018, pp. 147-152.

⁹ Aunque el cuerpo principal de esta fuente es anterior a los dos manuscritos precedentes, el *Miserere* es un añadido posterior. A ello responde la posición del manuscrito en la tabla.

¹⁰ Puentes-Blanco, 2018, pp. 133-137.

¹¹ Aunque Gómez (1986) se inclina por atribuir la pieza a Mateo Flecha el Viejo por razones estilísticas, las características de la pieza sugieren que debe ser atribuido a su sobrino (Zauner, 2014, p. 251).

¹² Noone, 1994, p. 266

| Fuente | Siglas RISM | Datación | Procedencia | Folios | Atribución | Versículos | <i>Tibi soli peccavi</i> | Edición |
|----------------------------------|-----------------|--------------------|--|------------------|------------------------------|----------------------------------|--------------------------|------------------|
| Montserrat 750 ¹³ | E-MO 750 | s. xvii in. | Monasterio de El Escorial | 30v-36 | Martín de Villanueva | Impares | 3 | |
| Nueva York 278 ¹⁴ | | s. xvii in. | Monasterio de El Escorial | 69v-81 | Martín de Villanueva | Impares | | |
| Chicago 5184/1 ¹⁵ | US-Cn 5184/1 | c. 1600-1650 | México | 110v-113 | Hernando Franco | 1, 5*, 9, 13, 17 [Incomp.] | 3 | Barwick 1970 |
| Jacaltenango 7 ¹⁶ | GCA-Jse 7 | 1603 | Jacaltenango (Guatemala) | pp. 58-65 | Anónimo | Impares | | |
| México 10 ¹⁷ | MEX-Mc 10 | 1700-1731 | Catedral de México | 50v-61 | Hernando Franco | Impares | | Lara, 1996 |
| Guatemala 4 ¹⁸ | GCA-Gc 4 | 1605 | Catedral de Guatemala | 62v-64 64v-70 | Anónimo Pedro Bermúdez | 1, 5, 13, 20* Impares | 2 | Snow, 1996 |
| Coimbra 18 | P-Cug 18 | c. 1610-1620 | Monasterio Santa Cruz de Coimbra | 130v-131 | Anónimo | 2, 4 | – | |
| Sevilla 14 | E-Sc 14 | 1611 ¹⁹ | Catedral de Sevilla | 32v-44 | Alonso Lobo | Impares | 2 | Cárdenas 1987 |
| Barcelona 11bis ²⁰ | E-Boc 11bis | c. 1612-1626 | Barcelona (?) | p. 20 | Joan Pau Pujol | Impares | | |
| Barcelona 586 ²¹ | E-Bbe M586 | c. 1616-1624 | Barcelona | 2-4 + 5 | Joan Pau Pujol | Impares | 3 | |

preliminar respecto a la extensión de la tradición. Procedentes de puntos muy dispares de la geografía hispánica, las fuentes conservadas esbozan una imagen fragmentaria, pero sin duda representativa. Entre ellas hallamos manuscritos de los reinos de Castilla, Aragón y Portugal, así como del Nuevo Mundo, procedentes tanto de centros catedralicios como monásticos. Las fuentes nos hablan, así, de la universalidad del Miserere polifónico, consecuencia esperable de la previa existencia de una tradición cantollanista instaurada por doquier.

¹³ Noone, 1994, p. 278.

¹⁴ Noone, 1994, pp. 287.

¹⁵ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23783>> [consulta 16.03.2020]

¹⁶ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23949>> [consulta 16.03.2020]

¹⁷ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13534>> [consulta 16.03.2020]

¹⁸ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/18960>> [consulta 16.03.2020]

¹⁹ Este manuscrito es una copia realizada en el siglo xviii de una fuente de 1611 (Ruiz Jiménez, 2007, p. 53).

²⁰ Puentes-Blanco, 2018, pp. 218-220.

²¹ Puentes-Blanco, 2018, pp. 233-234.

Más allá de lo obvio, el panorama de transmisión no es muy alentador. Conservamos menos de veinte fuentes y todas ellas son tardías: exceptuando una pieza del segundo cuarto del siglo XVI, toda la música conservada es posterior a 1550, y la mayor parte de entorno al 1600. En cambio, a través de otro tipo de documentación sabemos que el Miserere estaba recibiendo tratamiento polifónico mucho antes. Un indicio sobre el particular pudiera ser un pago realizado en 1418 a un escribano de la Catedral de Toledo por «un libro que escribió e fizo e puntó de chanzonetas de Sancta Maria, e de Jhesucristo e misereres» (Gómez Muntané, 2001, p. 304). La fuente deja dudas sobre si dicho libro incluía polifonía, y sobre qué serían exactamente esos *misereres*, pero es indicativa de un tratamiento musical singular del salmo 50. Sólo la futura localización de otros documentos del siglo XV podrá revelar si forma parte de la misma historia que las fuentes recogidas en nuestra tabla. Sea como fuere, lo que es seguro es que en algunos lugares de la Península el Miserere se cantaba en polifonía varias décadas antes de lo que las mismas permiten deducir. Es el caso de la catedral de Granada, cuyo ceremonial fundacional, redactado en los años posteriores al establecimiento del culto cristiano tras la conquista de la ciudad en 1492, prescribe el canto del Miserere «en fabordón» durante la procesión de la Adoración de la Cruz de Viernes Santo (Fiorentino, 2018, p. 265; *Consueta de ceremonias*, 1819, p. 96).²² El corolario de esta discordancia cronológica es que las fuentes conservadas son de utilidad limitada a la hora de delinear hitos geográficos y temporales del desarrollo del Miserere quinientista. Es preciso ser muy cautelosos al decidir sobre qué son representativas, y aceptar que permanecerán mudas ante muchos de los interrogantes que planteemos. Por fortuna, hay varios aspectos sobre los que nos hablan de una forma clara y de forma bastante unánime. Un simple vistazo a la música que transmiten revela el más evidente, y por él vamos a comenzar.

Al mencionar el fabordón, el ceremonial granadino vincula el Miserere a uno de los recursos de realización polifónica más básicos de la época: una técnica mecánica y rudimentaria de improvisación y composición a cuatro voces a partir de un canto dado, que irrumpió en la escena musical europea poco antes del 1500. Su origen ha sido objeto de discusión, aunque hoy impera la idea de que hunde sus raíces en la tradición oral, posiblemente de ámbito popular (Macchiarella, 1994, p. 140; Canguilhem, 2010, pp. 277-280). El tipo de obra y sonoridad resultantes de la aplicación de la técnica diferían en función de las características melódicas

²² Sobre los ejemplares de la consueta granadina conservados y su edición moderna, véase Fiorentino, 2018, pp. 250-251.

de dicho canto (Hudson, 1972; Fiorentino, 2009). En el caso de la salmodia, en especial la de Vísperas, cristalizó en un tratamiento muy particular, consistente en una simple realización homofónica del tono salmódico correspondiente, y cuyo rasgo más distintivo es la repetición de la misma sonoridad a lo largo de toda la cuerda de recitado. En términos modernos: la repetición de un mismo acorde. Aunque los cantores de la época aprenderían fácilmente a improvisar este recurso, la práctica se vio desde fecha temprana respaldada por la escritura: a partir de finales del siglo xv, aparecen en las fuentes de polifonía sacra las fórmulas de fabordón (Bradshaw, 1978). A menudo reunidas en colecciones para todos los tonos, se trata de piezas que musicalizan un único versículo del salmo, y que por lo tanto debían adaptar *ex tempore* a la variable longitud y diferente prosodia del resto de versículos. No son obras musicales en sentido estricto, sino modelos, destinados a respaldar una práctica que permaneció vinculada a la improvisación y los recursos propios de la música de tradición oral (Zauner, 2015, pp. 54-55). Se trata, en suma, de una *res facta* de naturaleza híbrida, una forma de transmisión característica de la oralidad secundaria, análoga a la que Paul Zumthor identificó en el repertorio lírico medieval (Zumthor 1983, pp. 21-43).

Todo parece indicar que de esta práctica vinculada a la oralidad surgió la correspondiente tradición compositiva. En el ámbito hispánico, la hipótesis se ve corroborada por las características de la salmodia de Vísperas de numerosos autores del siglo xvi, entre ellos Rodrigo de Ceballos, Melchor Robledo, Francisco Guerrero y Juan Navarro (Zauner, 2014, cap. 7). Sus obras musicalizan varios versículos del salmo, limitando así el protagonismo de la memoria y la improvisación, pero muestran una deuda evidente con la técnica del fabordón: aunque se alejan del carácter mecánico de la aplicación estricta de la misma y en algunos casos están más o menos salpicadas de pasajes contrapuntísticos, presentan una factura eminentemente homofónica, con la citada repetición de una misma sonoridad en la cuerda del recitado. Es importante destacar que la labor de los compositores no sustituyó a la práctica precedente. Por el contrario, una y otra convivieron durante algún tiempo. En el siglo xvii, así, mientras las obras de autor evolucionan según nuevos intereses estéticos —por ejemplo, incorporan la policoralidad—, las fórmulas de versículo único siguen apareciendo en las fuentes como un recurso fosilizado.

Las piezas recogidas en la Fig. 1 demuestran que, igual que sucede en el caso italiano (Bradshaw, 1978, pp. 20, 45, 68; Macchiarella, 1994, pp. 150-154), el escenario descrito resulta un marco histórico adecuado en el que situar el Miserere hispánico quinientista: el fabordón las impregna totalmente y sin excepción. Como en la salmodia de Vísperas, en este caso contamos también con dos

productos de transmisión claramente diferenciados. Por un lado, obras de autor que musicalizan varios versículos del salmo, y que en mayor o menor medida combinan la factura característica del fabordón con el lenguaje contrapuntístico, sin dejar nunca de mostrar una deuda evidente para con el primero. Por el otro, las fórmulas típicas, que ponen música a un único versículo, a lo sumo un versículo y la aclamación del *Tibi soli peccavi* (Fig. 2). Éstas últimas nos han llegado en tres manuscritos: el Cancionero Musical de Medinaceli (en adelante CMM), probablemente copiado en algún lugar del sur de la Península Ibérica hacia 1560 (Zauner, 2014, pp. 230-231); *Barcelona 7*, recientemente vinculado a la desaparecida parroquia de San Miguel de la capital catalana y cuya copia hay que situar en el tercer cuarto del siglo XVI con añadidos un poco posteriores, entre los que se encontraría la fórmula en cuestión (Puentes-Blanco, 2018, pp. 88-96), y *Utrecht 3.L.16*, libro para uso de ministriles procedente de Lerma, aunque posiblemente copiado en Palencia entre *c.* 1590-1600 (Kirk, 1993, pp. 123-124). Se trata de un conjunto muy reducido y de datación tardía, pero a la luz del escenario general de transmisión del fabordón cabe suponer que no representa sino una muestra aleatoria de un recurso bastante extendido que probablemente se venía empleando tiempo antes.

Mi - se - re - re - me - i De - us, se - cun - dum - ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Mi - se - re - re - me - i De - us, se - cun - dum - ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Mi - se - re - re - me - i De - us, se - cun - dum - ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Mi - se - re - re - me - i De - us, se - cun - dum - ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi.

Ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi.

Ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi.

Ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi, ti - bi - so - li - pe - ca - vi.

Fig. 2. Fórmula de fabordón para el Miserere (E-PABm R.6829, fol. 123v)

Lamentablemente, y a diferencia de la salmodia de *Vísperas*, en el caso del *Miserere* las fuentes no aportan información sobre el eventual proceso histórico que conduciría de la tradición improvisada a la aparición de una práctica compositiva. Aunque es lógico pensar que el uso de fórmulas fue un paso intermedio, el *Miserere* de autor más temprano conservado es anterior a las mismas. Se trata de la obra de Pastrana recogida en una sección de *Tarazona 5* que se estima copiada en el segundo cuarto del siglo xvi, o pocos años antes (Hardie, 1983, pp. 69-70; Snow, 1996, p. 47). Capellán de Carlos V, y maestro de capilla del Duque de Calabria y del príncipe Felipe, Pedro de Pastrana estuvo activo en las instituciones musicales más importantes de la España de su época (Gómez Muntané, 2019 pp. 15-21). La posibilidad de ver en su obra un hito de la Historia del *Miserere* polifónico es tentadora, pues además de estar basada en la primera fuente musical conocida, cumpliría con un lugar común historiográfico. Y es que parecería razonable situar los comienzos de dicha Historia en instituciones que gozaban de una importante actividad musical y vincularlos a un compositor de nivel. Pero aquí volvemos a topar con el problema de las fuentes, pues no podemos determinar si la ausencia de composiciones coetáneas o anteriores es de algún modo significativa o bien se debe a la pérdida de otros manuscritos. Lo único que la obra de Pastrana permite concluir es que en el segundo cuarto de siglo xvi el interés compositivo por el *Miserere* ya había despertado.

Las fuentes demuestran con claridad, en cambio, que a finales del siglo xvi dicho interés estaba consolidado e instaurado por toda la geografía hispánica. A la composición de Pastrana sigue la de Sanforte, autor hasta la fecha no identificado cuya pieza recoge el CMM. Algo más tardíos son los anónimos de *Coimbra 36* y *Barcelona 682*, manuscritos copiados a partir de c.1570 en el Monasterio de Santacruz de Coimbra y la Diócesis de Gerona, respectivamente. Tras ellos tenemos el volumen principal de obras conservadas. Entre ellas, las de Joan Pau Pujol (*Barcelona 585*, *Barcelona 11bis*), Martín de Villanueva (*Escorial 4*, *Montserrat 750*, *Nueva York 278*) y Alonso Lobo (*Sevilla 14*), que sitúan la práctica en lugares tan alejados entre sí como Barcelona, El Escorial, y Sevilla, donde a principios del siglo xvii estuvieron activos dichos compositores, respectivamente (Ros-Fabregas, 2001; Noone, 2001; Marín López, 2008a, pp. 97-98). Los ejemplos conservados en las fuentes americanas, entre ellos las obras de Pedro Bermúdez (*Guatemala 4*) y Hernando Franco (*Chicago 5184/1*, *México 10*), completan la imagen de tradición consolidada. El primero estuvo activo en la Colegiata de Antequera antes de viajar al Nuevo Mundo, y no es posible saber dónde compuso su *Miserere*. La obra de Franco constituye en cambio el primer ejemplo del género de un compositor formado al otro lado del Atlántico, y una prueba indiscutible de que la práctica compositiva había cruzado el océano. Franco fue maestro de capilla en la

catedral de México entre 1575-1785, y es allí donde hay que situar la composición de su Miserere (Snow, 1996, pp. 47-48).²³

Las fuentes plantean varias cuestiones que futuras pesquisas deberían abordar. La primera concierne a la selección de versículos que se cantaba en polifonía. Que la interpretación alternada con el canto llano fue siempre la norma lo muestran tanto las obras conservadas, que nunca ponen música al salmo íntegro, como el citado ceremonial granadino, al indicar que el Miserere lo cantaban «a versos los cantores de fabordón y el coro». Sin embargo, las fuentes presentan una variedad textual para la que no es posible hallar una explicación definitiva. Frente al caso de Pastrana, que escribió música sólo para los versículos primero y quinto, compositores de la segunda mitad de siglo como Mateo Flecha (*Barcelona 587*), Antonio de Cozar (*Escorial 4*), Martín de Villanueva (*Escorial 4, Montserrat 750, Nueva York 278*), Juan Ginés Pérez (*Escorial 4*), Alonso Lobo y Pedro Bermúdez lo hicieron para todos los salmos impares.²⁴ ¿Nos hallamos ante el reflejo de una evolución?²⁵ En tal caso, ¿podrían las obras que musicalizan cuatro o cinco versículos representar un paso intermedio? De ser así, quedaría por resolver de qué modo semejante selección textual se combinaba, si fue el caso, con el fabordón improvisado. Al margen de toda eventual evolución, es evidente que siempre existió un especial interés por musicalizar las primeras palabras del versículo 5, *Tibi soli peccavi*, que incluso muchas de las fórmulas de versículo único recogen.²⁶

²³ Gracias a un inventario de 1589 conservado en dicha catedral que lista «Dos cuadernos encuadernados que contienen el salmo de *Miserere mei* que se canta la Semana Santa», en probable referencia a la obra de Franco, sabemos además el período del calendario litúrgico a la que iba destinada (Marín, 2008b, pp. 582 y 589).

²⁴ Hasta donde sabemos, una única fuente del periodo que nos ocupa copia un Miserere que musicalice versículos pares. Se trata de *Coimbra 18*, manuscrito copiado hacia 1610-1620 en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (Rees, 1995, pp. 195-200), que incluye un anónimo que presenta música para los versículos segundo y cuarto. Al comienzo de la voz superior el copista anotó «a cinco resposta», por lo que parece que la pieza se concibió como complemento *alternatim* a otra que consistiría en los versículos impares, probablemente a cuatro voces. De ser así, la última pudiera ser alguno de los Miserere incluidos en *Coimbra 36*, procedente del mismo monasterio y copiada hacia 1570-80 (Rees, 1995, pp. 247-253).

²⁵ Al comentar la cuestión de la selección textual, Snow, 1996, p. 47, sugirió que inicialmente se cantarían en polifonía los versículos 1, 5 y 13, todos ellos representativos del mensaje teológico del salmo, así como la segunda mitad del 20, que serviría de colofón, y que sólo más tarde se escribió polifonía para todos los versículos impares. Ignoramos en qué basó semejante afirmación, ya que únicamente el Miserere anónimo de *Guatemala 4* presenta esta selección de versículos.

²⁶ Quizás este interés es el que motivó la composición de sendos motetes *Tibi soli peccavi* copiados en *Barcelona 7* (fols. 20v-21) y *Barcelona 682* (fols. 122v-123). Ante la duda sobre el contexto para el que fueron concebidos, hemos optado por no incluirlos en nuestra tabla.

Es igualmente característico que la aclamación del *Tibi soli peccavi* se repitiera dos o tres veces, un elemento típico y exclusivo de la tradición hispánica. Snow apuntó que esta repetición pudo ser propia de la tradición andaluza y del Nuevo Mundo (Snow, 1996, p. 47), pero lo cierto es que se da también en piezas de compositores que, como Pujol o Flecha, no estuvieron activos en estos contextos. Aunque Snow se mostró acertado en señalar el interés de recuperar eventuales diferencias regionales, las fuentes hasta ahora identificadas no permiten abordar la empresa. Si el número de obras de autor disponibles es extremadamente reducido, las fórmulas de versículo único no dan pistas claras sobre el texto al que se debían aplicar. Considérese, por ejemplo, la mencionada repetición del comienzo del quinto versículo: incluso en el caso de que una fórmula lo presente una única vez, ¿qué impediría que se repitiera en el momento de la interpretación?

Una segunda cuestión atañe a la melodía empleada como *cantus firmus*. El repertorio conservado presenta una importante homogeneidad en lo que a la sonoridad se refiere, fruto del empleo de una sencilla entonación sobre La con algunas inflexiones cadenciales al Sol, siempre situada en la voz superior (Fig. 3).²⁷ Según Snow, esta es justamente la entonación que recogen las fuentes cantollanistas del siglo XVI para el Miserere del Oficio de Tinieblas, que, a diferencia de los otros contextos para los que los breviarios prescribían el salmo, no llevaba la antifona correspondiente (Snow, 1996, p. 47). Acaso el empleo de la misma entonación en distintos usos litúrgicos pudo facilitar la circulación de este repertorio que sugiere la fórmula concordante que recogen *Utrecht 3.L.16* y el CMM.



Fig. 3. *Cantus firmus* típico en los Misereres hispánicos del siglo XVI
(E-PAbm R.6829, fol. 110v, Tiple)

La identificación de la entonación vinculada al Oficio de Tinieblas nos lleva, finalmente, a la pregunta de en qué contextos se cantaban las piezas que nos han llegado. Es de suponer que en el caso de la polifonía regiría la misma regla que observamos para la práctica cantollanista: frente a una presencia típica en determinadas celebraciones de observancia universal, y para las que sería habitual destinar los recursos necesarios, también debieron existir casos particulares. En

²⁷ El Miserere de Pastrana, escrito en Modo 8, se aparta de este elemento común (Snow 1996, p. 47)

el primer grupo caería el propio Oficio de Tinieblas, sobre el que contamos con pruebas documentales al menos de instituciones relevantes. El ceremonial de la Capilla Real redactado a comienzos del reinado de Felipe II, pero basado en uno anterior de la época de Carlos V, prescribe por ejemplo su interpretación a fabordón en los tres días que conforman el Triduo Pascual (Robledo *et al.*, 2000, p. 166). En la catedral de Sevilla, la importancia del Miserere para este contexto específico se pone de manifiesto en que se contara entre el repertorio polifónico que debía ser objeto de constante renovación (Ruiz Jiménez, 2007, p. 268). Sobre la presencia del Miserere polifónico en el período cuaresmal, que sin duda también hay que incluir en el primer grupo, nos informa de un modo curioso un libro de cuentas del convento de la Trinidad de Barcelona: el documento recoge un pago de 1557 destinado a costear la miel y el aceite para los buñuelos con que se obsequió al «predicador y los cantores del Miserere» (Santísima Trinidad, 1554-1561, fol. 154v). En la misma ciudad, y echando mano otra vez del cronista de Santa Catalina, tenemos una noticia de 1594 que sitúa el Miserere polifónico en los autos inquisitoriales. En este caso, el evento se celebró en el propio convento con «gran concurs de gent», y la interpretación del «Miserere a cant de orga» corrió a cargo de la capilla de la catedral (*Lumen Domus*, vol. I, fol. 121).

Contextos particulares pudieron estar motivados por la adoración de una reliquia, la devoción de una hermandad, o la dotación de un alma penitente. Contamos con un ejemplo de principios del siglo xvii que lo ilustra. Se trata de una ceremonia que tenía lugar semanalmente en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, el retablo mayor de cuya iglesia estaba presidido por un lienzo móvil dedicado a la Última cena que pintó Francisco Ribalta en 1606. Tras éste se escondía un relicario que contenía un trozo del *Lignum Crucis* y todos los viernes, tras la misa y en penumbra, el lienzo descendía al son del Miserere para dejar al descubierto el venerable objeto (Vega Loeches, 2016, pp. 151-152). Para esta ceremonia compuso probablemente Juan Baptista Comes su Miserere a 16 voces, que nos adentra ya en el mundo del Barroco y queda fuera de nuestra contribución. Lamentablemente, no sabemos en qué medida podemos considerar este ejemplo como representativo de la centuria anterior. La eventual proliferación de contextos particulares para el Miserere polifónico en el siglo xvi resta inexplorada, por lo que, si existió, de momento debe quedar en un plano hipotético. En cualquier caso, lo poco que sabemos justifica la pregunta planteada: ¿en cuáles de los contextos que conocemos sonaron los Miserere de nuestra tabla? Como apuntó Snow, la identificación generalizada de la mencionada entonación parece ser indicativa del destino para el que fueron concebidos. Al mismo tiempo, permite descartar su interpretación en los otros contextos

prescritos por los breviarios, pues dicha entonación no encaja con el modo de las antífonas correspondientes (Snow, 1996, pp. 46-47). Nada impide, en cambio, suponer que se cantasen también en otros contextos en los que, como la Cuaresma o los autos inquisitoriales, el salmo tampoco iría aparejado con una antífona. A nuestro juicio, y aunque la cuestión deberá permanecer abierta, esta parece la opción más razonable.

Como es habitual, los manuscritos de polifonía que nos ocupan apenas ofrecen información sobre los contextos de interpretación, por lo que son de poca ayuda para ahondar en el asunto. Y este no es, como se ha venido repitiendo a lo largo de las páginas precedentes, sino una de las muchas interrogantes sobre los que restarán irremediablemente mudos. Sin embargo, con todas sus limitaciones, las fuentes conservadas están dotadas de valor indiscutible. Si el Miserere de Juan Baptista Comes nos acercaba a la estética musical del siglo XVII, los de José de Nebra e Hilarión Eslava, por citar dos ejemplos conocidos, harían lo propio en los siglos venideros. Todos ellos son representantes de un género destinado a gozar de una próspera existencia. Las fuentes de principios de la Edad moderna son la principal ventana temporal de que disponemos para estudiar sus comienzos. Sirva nuestra aportación, y las observaciones preliminares en ella esgrimidas, para poner de relieve su importancia y reclamar la necesidad de futuros estudios dedicados a ellas que sepan identificar nuevas preguntas sobre las que sí puedan darnos respuesta.

BIBLIOGRAFIA

- Barwick, S., 1970: «A Recently Discovered Miserere of Fernando Franco», *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 6, pp. 77-89.
- Borg, P. W., 1985: *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*, Tesis doctoral, Indiana University.
- Bradshaw, M., 1978: *The falsobordone: a study in Renaissance and Baroque Music*, Stuttgart.
- Breviarium romanum*, 1568: *Breviarium romanum ex decrecto ss. Concilii Tridentini*, Roma.
- Canguilhem, P., 2010: «Le projet FABRICA: Oralité et écriture dans les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique (XVII-XXI siècles)», *Journal of the Alamire Foundation*, 2, pp. 272-281.
- Cárdenas Serván, I., 1987: *El Polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Santiago de Compostela.

- Consueta de ceremonias, 1819: *Consueta de ceremonias y gobierno de la Santa Iglesia Catedral Apostólica y metropolitana de la Ciudad de Granada*, Granada.
- Fernández López, S., Gómez Canseco, L., 2014: *Fray José de Sigüenza, Declaración del Salmo 50, Miserere mei, Deus*, Guadarrama, Madrid.
- Ferrando Francés, A., 2016: «L'Omelia sobre lo psalm del «Miserere mei, Deus», de Narcís Vinyoles», en M. A. Pradilla Cardona (ed.), *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, vol. 1, Tarragona, pp. 69-91.
- Fiorentino, G., 2009: *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- , 2018: «Las polifonías improvisadas en la Catedral de Granada a comienzos del siglo XVI», en B. Lolo y A. Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, pp. 249-266.
- Gómez Muntané, M., 1986: «Un miserere de Flecha. Edición y breve comentario», *Recerca Musicològica*, 6-7, pp. 29-39.
- , 2001: *La música medieval en España*, Kassel.
- , 2019: *Antología polifónica: Pedro de Pastrana (c. 1495-1563)*, Valencia.
- Hamm, Ch. y Kellman H. (eds.), 1979: *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*. 4 vols, Beuhausen-Suttgart.
- Hardie, J., 1983: *The Motets of Francisco de Peñalosa and Their Manuscript Sources*, Tesis doctoral, University of Michigan, 2 vols.
- , 1988: «Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain», *Nassarre* 4/1-2 (1988), pp. 161-194.
- Hudson, R., 1972: «Folia, fedele and falsobordone», *The Musical Quarterly*, 58, pp. 398-411.
- Kirk, Douglas, 1993: *Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma*, *Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1*, Tesis doctoral, McGill University, 2 vols.
- , 1997: «The Lerma Codex: An Early Wind Band Manuscript from Renaissance Spain», en D. Lasocki (ed.), *A Time of Questioning: Proceedings of the Early Double-Reed Symposium*, Utrecht, pp. 121-133.
- Knighton, T., 2000: «La música en la casa y capilla del príncipe Felipe», en L. Robledo et al. (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, pp. 35-98.
- Lara Cárdenas, J.M. (ed.), 1996: *Hernando Franco (1532-1585). Obras*, vol. 1, México.
- López-Calo, J., 2006: *El Miserere de Vicente Palacios*, Granada.
- López Gay, J., 1970: *La liturgia en la misión de Japón del siglo XVI*, Roma.
- Lumen domus o Annals del convent de Santa Caterina de Barcelona*: Universitat de Barcelona, Biblioteca de Reserva, Ms. 1005-1007.

- Macchiarella, I., 1994: *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Luc-ca.
- Macey, P., 1983: «Savonarola and the Sixteenth-Century Motet», *Journal of the American Musicological Society*, 36/3, pp. 422-452.
- Marín López, J., 2008a: ««Era justo comenzar por la de Jaén». La recepción del *Liber primus missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, pp. 97-136.
- , 2008b: «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered», *Early Music*, 36/4, pp. 575-596.
- Morales, A., 1765: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de Santos...*, Madrid.
- Naylor T. y Polzer, Ch. (eds.), 1986: *The Presidio and Militia on the Northern Frontier of New Spain. A Documentary History, Volume I: 1570-1700*, Tucson.
- Noone, M., 1994: «Manuscript polyphonic choirbooks from El Escorial: Physical description and inventories», *Revista de Musicología* 17/1-2, pp. 237-333.
- , 2001: «Villanueva, Martín de», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres.
- , 2003: *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid.
- Núñez Rivera, V., 2001: «Glosa y parodia de los Salmos penitenciales en la poesía del Cancionero», *Epos*, XVII, pp. 107-139.
- O'Reilly, T., 2000: *Omelias sobre Miserere mei Deus*, Durham.
- Puentes-Blanco, A., 2018: *Música y devoción (ca. 1550-1626): Estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2 vols.
- Rees, O., 1995: *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Nueva York y Londres.
- Robledo, L., 2000: «La música en la casa del Rey», en L. Robledo *et al.* (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, pp. 99-194.
- Ros-Fábregas, E., 2001: «Pujol, Joan Pau», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres.
- , 2015: «Dos manuscrits de polifonía del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 i E-Bbc 682», en C. Pardo Salgado, M. Cuenca (eds.), *La música culta a les comarques gironines*, Banyoles, pp. 21-36.
- Rubio, S., 1954: *Antología polifónica sacra*, 2 vols., Madrid.
- Ruiz Jiménez, J., 2007: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Sevilla.

- Santísima Trinidad, 1554-1561: *Libro de recibo y gasto del convento de la Santísima Trinidad de Barcelona, años 1554-1561*, Archivo de la Corona de Aragón, Monacales, 3202.
- Seguí i Trobat, G., 2011: *La Consueta de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, ms 3.400): estudi de les fonts literàries i edició del text*, Palma de Mallorca.
- Snow, R. J., 1996: *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS4*, Chicago y Londres.
- Toro Pascua, M. I., 2017: «Algunas consideraciones sobre el uso de los salmos en la poesía castellana de los siglos xv y xvi», en V. Dumanoir (ed.), *De lagrymas haciendo tinta: memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid, pp. 219-228.
- José Luis Vega Loeches, J. L., 2016: *Idea e imagen de El Escorial en el siglo xvii: Francisco de los Santos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Vizán, B., 2014: «La influencia de Savonarola en la «devota exposición del psalmo miserere mei deus» de Jorge de Montemayor», en: C. Esteve Mestre (ed.), *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad media y el Renacimiento*, Salamanca, pp. 1019-1034.
- Zauner, S., 2014: *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626): Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio divino*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- , 2015: «El fabordón hispánico como res facta salmódica», *Revista de Musicología*, 38/1, pp. 47-77.
- Zumthor, P., 1983: *Introduction à la poésie orale*, Paris.

**JOI DE TROBAR E JOI DE CHANTAR:
QUELQUES REFLEXIONS É
SUR LE PLAISIR DE CHANTER LE TROBAR**

Gérard Zuchetto
Troubadours Art Ensemble

En référence aux écrits de Charles Camproux (1956), de René Nelli (1963), de Glynnis M. Cropp (1975), et aux travaux de Maricarmen Gomez Muntané qui, tout au long de ces années, a su nous éclairer dans l'exploitation musicale des manuscrits et dont les publications nous ont permis d'avoir une approche artistique sur ces chemins tortueux de notre aventure qu'est la re-création.

Parce que la question qui se pose est, d'un point de vue musical, celui de l'interprétation, nous ne pouvons faire abstraction du *Joy / Joi*. Aussi, pour évoquer la Joie dans les chansons des troubadours et le plaisir qu'il y a en tout chanteur de les partager en public, je vais essayer de vous livrer quelques réflexions en référence à leurs textes et à mon expérience personnelle de chanteur, ne pouvant dissocier les indications contenues dans les poèmes du Trobar des préoccupations des interprètes-chanteurs-recréateurs d'aujourd'hui. C'est en général le problème qui est posé à tout musicien-musicologue œuvrant dans les différents répertoires des manuscrits médiévaux et notamment celui de l'art lyrique du Trobar.

Si le grand regret de certains philologues que j'ai pu rencontrer fut de ne pouvoir pénétrer l'univers musical des *cansos*, celui des musiciens est souvent de ne pouvoir saisir les subtilités de la linguistique occitane et de la paléographie musicale. Par exemple, et parce qu'ici nous évoquons les mots de *Joi, Joy, Ioia...* nous ne pouvons pas ignorer le fait que le mot est quelquefois orthographié de différentes façons par les copistes ou même confondu avec le mot *Joc*, le jeu. *Joi partit* et *joc partit*, encore un jeu des troubadours qui savaient manier avec *maestria* Trobar et Torbar dans leurs *mots de valor* polis par tant de pratique du chant en public.

Pour celui qui chante aujourd'hui le répertoire du Trobar, il devient vite évident de préciser les mots qui vont prendre son dans sa bouche. Par exemple, entre *Ioi* et *Joi*, *Ioia* et *Joia* il convient de se donner une règle de prononciation au risque de changer la sonorité du poème à chaque occurrence. Imaginons que l'on chante *Joia, Ioia* et, de plus, en prononçant le *I* et le *O* final de l'occitan contemporain

comme en français, nous obtenons *Yoyo*. Ce «jeu de yoyo» d'un couplet à l'autre pour le même mot orthographié différemment est justement ce que nous pratiquerions si nous chantions uniquement ce qui est copié dans le manuscrit. D'où notre réflexion sur une certaine harmonisation graphique allant dans le sens de la cohérence et de la clarté pour le chanteur. Par exemple dans les enregistrements des chansons de Peirol (La Tròba, vol. 4) il nous a fallu corriger et opter pour une graphie cohérente pour plusieurs mots dont le mot *Nuit* orthographié de façon aléatoire *nueg, nog, nuoch, nueit, noit, nit...* et ainsi de suite pour de nombreux autres mots tels *Cant et Canso / Chant e Chansos*.

Chantons donc «volontiers» les chansons(ainsi que le recommande Bernart de Ventadorn à son jongleur Huguet: *Mos cortes messatges, chantatz ma chanso volonters...* que l'on peut traduire par «Mon courtois messager chantez ma chanson volontiers...» c'est à dire aisément, avec plaisir, de bon cœur, volontairement, bien...), pour mieux les comprendre et essayer d'en extraire le subtil *son* si cher aux troubadours. Car il nous semble que c'est par et dans l'expression du *son* des mots et des mélodies que peuvent se comprendre les ingéniosités de la structure métrique, de la structure mélodique et du rythme, pour peu que nous soyons captés par une *bona razo*. Quant au rythme, qui n'est jamais écrit formellement dans les chansonniers, il peut se révéler dans la pratique du chant pour peu que l'interprète s'implique physiquement avec sa technique vocale et en s'appuyant sur la parfaite compréhension du texte de la chanson et de son contexte. La chanson de Jaufre Rudel *No sap chantar qui so non di*, écrite très tôt dans l'histoire chronologique du Trobar, est claire sur ce point et elle donne des indications si essentielles au chanteur-trouveur-interprète-jongleur du Moyen Age que nous pouvons les reprendre à notre compte aujourd'hui. Et ce «Colp de joi», coup de joie,(ou «coup de foudre?») évoqué ici, qui tue l'homme amoureux, peut s'avérer être très positif et devenir un «coup de fouet» pour celui qui va chanter et chanter encore cette chanson jusqu'à l'embellir de son chant... avec joie et plaisir.

No sap chantar qui so non di

ni vers trobar qui motz no fa
 ni conois de rima co-s va
 si razo non enten en si
 pero mos chans comens'aissi
 com plus l'auziretz mais valra.

Nuls om no-s meravilh de mi
 s'eu am so que no veirai ja

ni nula res tan mal no-m fa
 com so qu'anc de mos olhs no vi
 ni no-m dis ver ni no-m menti
 ni no sai si ja so fara.

Colp de joi me fer que m'auci
 ab ponha d'amor que-m sostra
 lo cor don la carn magrira
 s'em breu merce no-l pren de mi
 et anc om tan gen no mori
 ab tan dous mal ni no s'escha.

Anc tan suau no m'adormi
 que mos esperitz no fos la
 ab la bela que mon cor a
 on mei voler fan dreg cami
 e pot ben dir s'aman m'auci
 que mais tan fizel no-n aura.

Bos es lo vers s'eu no-i falhi
 ni tot so que-i es ben esta
 e cel que de mi l'apendra
 gart si que res no mi cambi
 que si l'auzon en Caerci
 lo vescoms ni-l coms en Tolza.

Bos es lo sos e faran i
 quas que don mos chans gensara.

Il ne sait pas chanter celui qui ne fait pas le son/mélodie

ni trouver des vers celui qui ne fait pas les mots
 et il ne sait pas comment il en va de la rime
 s'il ne comprend pas le sujet en lui-même
 pourtant mon chant commence ainsi
 plus vous l'entendrez, plus il en aura de valeur.

Que nul ne s'étonne à mon sujet
 si j'aime ce que jamais je ne verrai
 ni rien ne me fait tant de mal
 comme ce que jamais de mes yeux je ne vis
 et qui jamais ne me dit vrai ni me mentit
 et je ne sais si jamais cela se fera.

Cela m'a blessé d'un coup de joie qui me tue
avec une peine d'amour qui me soustrait
le cœur dont la chair maigrira
s'il ne prend pas, sans tarder, pitié de moi
jamais on n'est mort si noblement
d'un mal si doux, et ça ne peut arriver.

Jamais je ne m'endormais si doucement
que mon esprit ne fût là-bas
avec la belle qui possède mon cœur
où mes désirs vont sur le droit chemin
et il [l'amour] peut bien dire s'il me tue, moi qui l'aime
que jamais il n'aura quelqu'un de si fidèle.

Le vers est excellent car moi je n'y commets pas de faute
et tout ce qui y est s'y trouve bien
et que celui qui de moi l'apprendra
se garde de n'y rien changer
qu'ainsi l'entendent en Quercy
le vicomte et le comte en pays toulousain.

Le son est excellent et on y/en fera
quelque chose dont mon chant s'embellira.

C'est la même préoccupation qui s'exprime plus tard chez Peire d'Alvernha :
dans *Sobre·l velh trobar e·l novel*, le troubadour et chanteur qui place la joie et le
plaisir au centre même de sa vie :

(...) D'aissi-m sent ric per bona sospoisso
qu'en joi m'afic e m'estau volentiers
et ab joi pic e gaug mos deziriers
et ab joi pic e gaug volh Deus lo-m do...

(...) Ainsi je me sens riche par bonne espérance :
car sur le *joi* je m'appuie et je me repose volontiers
et avec le *joi* je stimule et je jouis de mes désirs
et avec le *joi* je stimule et je jouis de ce que je veux, Dieu me le concède.

Dans sa galerie de portraits *Chantavai d'aquests trobadors* «Peire d'Alvernha
est doué d'une voix telle qu'il chante également haut et bas et ses mélodies sont
douces et agréables...», et il précise à ses interprètes que le raffinement est de mise
dans la joie comme dans le chant, ainsi que la technique vocale:

(...) *Ab fina joia comensa
lo vers qui bels motz assona
e de re no-i a falhensa
mas no m'ès bon que l'aprenha
tals qui mos chans non convenha
qu'eu non volh avols chantaire
cel que tot chan desfaissona
mon dous sonet torn'en bram...*

(...) Avec fine joie commence
le vers qui fait sonner de belles paroles
et il n'y manque rien
mais il ne me plaît pas que l'apprenne
un tel à qui mon chant ne convient pas
car moi je ne veux pas de mauvais chanteur
celui qui tout chant dénature
et qui transforme en hurlement ma douce petite mélodie/douce chansonnette...

L'on peut comprendre que les troubadours ayant mis tant de *genh*, *saber e co-neissensa* à trouver à composer leurs chansons soient également attentifs à la qualité de leur diffusion. Aussi, l'engagement du chanteur avec son *gaubi* (expression languedocienne pour désigner *feeling*, *tarab*, *duende*, sentiment...) est nécessaire pour capter et surprendre son auditoire. Car il s'agit aussi de cet aspect avec le *trobar*, et il est primordial : que le troubadour récite ou qu'il chante, directement ou par l'intermédiaire du *Joglar*, c'est en public que s'effectue la diffusion de son œuvre et c'est pour une partie de ce public et avec son implication que les *cansos* sont transmises. Aussi, l'on peut imaginer cette participation du public dans les cours du Moyen Âge en réaction quelques fois à l'exagération ou à la virtuosité d'un jongleur ou d'un troubadour venant étonner son auditoire par un effet vocal, phonologique ou une tournure poétique. Ce public des cours occitanes et catalanes, et celui de contrées plus lointaines, pourrait certainement se comparer au public d'aujourd'hui qui ponctue de ses exclamations les effets vocaux du chanteur dans le *cante jondo*. En l'occurrence, la joie et l'émotion que le public éprouve proviennent de l'expression solitaire d'une immense tristesse et douleur, chantée «avec les tripes», et elles sont ponctuées par des *Olé!* (mot qui vient de l'arabe *Allah*) de bonheur.

Nous retrouvons souvent cette évocation dans le Trobar : souffrir pour en éprouver une douce joie. A l'exemple de Peire Rogier pour Ermengarde de Narbonne (dont nous savons que, en homme-lige assidu, il n'obtiendra rien que de la condescendance à son égard et finira même par se faire chasser de la cour de Narbonne) dans sa chanson *Ges non puosc en bon vers falhir*:

(...) *Greus m'es lo maltrag a sofrir
e-l dolors qu'ai de leis tan gran
don no-m pot lo cors revenir
pero no-m platz autr'amistatz
ni mais jois no m'es dous ni bos
ni no volh que-m sia promes
que s'eu n'avia cen conques
ren no-ls pretz mais aquels de lei...*

(...) Dure m'est la peine à souffrir
et la douleur que j'ai d'elle est si grande
que mon cœur ne peut en guérir
mais nulle autre amitié ne m'intéresse
ni aucune autre joie ne m'est douce ni bonne
et je ne veux pas que me soit promis
que si j'en avais conquis cent
rien n'aurait plus de prix que ce qui me vient d'elle...

En opposition avec la posture de son collègue d'Auvergne, le Limousin Bernard de Ventadorn place ailleurs et sans équivoque le *fin joi natural* :

(...) *Las e viure que-m val
s'eu no vei a jornal
mo fi joi natural
en leit sotz fenestral
cors blanc tot atretal
com la neus a nadal
si qu'amdui cominal
mezurem s'em egal...*

(...) Hélas que me vaut de vivre
si je ne vois chaque jour
mon *fin joi* naturel
en un lit sous la fenêtre
corps blanc ainsi
que neige à Noël
afin que tous deux mesurions
ensemble si nous sommes égaux ...

Il est évident que pour appréhender l'interprétation d'une chanson dont nous ne sommes pas les auteurs et compositeurs, lorsque nous décidons de la chanter pour quelque motif que ce soit, autant en connaître les différents contours *mots*, *sons* et *razos* qui restent les clés de la compréhension et de l'expression.

Aussi paraît-il opportun de lire ces quelques conseils destinés aux interprètes des troubadours, les jongleurs, *joglar* :

Raimon Vidal de Besalú, *Abrils issi'e mais intrava* :

*(...) Joglaria vol ome gai
e franc e dos e conoissen
e que sapcha far a la gen
segon que quascus es plazer
mas er venon freg en saber
us malvatz fol desconoissen
que-s cujan far ses autrui sen
ab sol lur pec saber doptar...*

Jonglerie exige un homme gai
franc, doux et connaisseur
et sachant faire plaisir aux autres
suivant le plaisir de chacun
mais maintenant ils restent froids au savoir
et mauvais, idiots et ignorants
ceux qui pensent faire sans les conseils d'autrui
et avec leur seul minable savoir, sans douter...

*(...) Senber eu sui us om aclis
a joglaria de contar (l'cantar ?)
e sai romans dir e comtar
e novas motas e salutz
e autres comtes expandutz
vas totas partz azauts e bos
E d'En Guiraut vers e chansos
e d'En Arnaut de Marolh mais
e d'autres vers e d'autres lais...*

Seigneur, moi, je suis quelqu'un spécialisé
en *joglar*, dans le conte (l'chant)
et romans (*romans*, langue d'oc), je sais dire et conter
de nombreuses nouvelles et des saluts
et autres contes répandus
partout et de toutes les façons sûrement et bien
et de sire Guiraut je sais *vers* et chansons
et du sire Arnaut de Mareuil davantage...
et d'autres *vers* et d'autres lais...

Guiraut de Cabrera, *Ensenhamen del joglar* :

*Non saps upar
ni organar
en gleiza ni dedins maizon.
Va Cabra boc
que be-t conoc...*

Tu ne sais pas pousser des cris joyeux
ni chanter
à l'église ou à l'intérieur d'une maison.
Va Cabra, bouc
car je te connais bien...

A travers ces exemples, notons que le métier de jongleur doit intégrer à la fois une certaine aptitude vocale, une sensibilité artistique, un repertoire conséquent et un comportement avenant en public pour que la joie soit partagée à l'exemple de l'évocation du «joyeux» banquet des jongleurs dans *Le Roman de Flamenca* (v. 592 à 616) :

*(...) Apres si levon li joglar
cascus se volc faire auzir
adonc auziras retentir
cordas de mainta tempradura
qui saup novela violadura
ni canso ni descort ni lais
al plus que poc avan si trais
l'uns viola-l lais del cabrefolh
e l'autre cel de tintagolh
l'us cantet cel dels fins amans
e l'autre cel que fes Ivans
l'us menet arpa l'autre viola
l'us flautela l'autre sibla
l'us mena giga l'autre rota
l'us ditz los motz e l'autre-ls nota
l'us estiva l'autre flestela
l'us muza l'autre caramela
l'us mandura e l'autr'acorda
lo sauteri ab manicorda
l'us fai lo joc dels bavastels
l'autre jugava de coutels
l'us vai per sol e l'autre tomba*

*l'autre balet ab sa retomba
 l'us passet cercle l'autre salh
 neguns a son mestier non falh...*

(...) Après se lèvent les jongleurs
 chacun voulant se faire entendre !
 Alors tu aurais entendu retentir
 cordes [montées dans] plusieurs tempéraments
 celui qui connaissait nouvelle façon de vièler
 chanson, *descort* et lai
 se poussait le plus avant qu'il pouvait.
 L'un vièle le lai du chèvrefeuille
 l'autre celui de tintagel
 l'un a chanté celui des amants fidèles
 et l'autre celui que fit Ivain
 l'un a joué la harpe, l'autre la vièle
 l'un joue de la flûte, l'autre siffle
 l'un de la gigue, l'autre de la rote
 l'un dit les paroles, l'autre les note
 l'un joue de l'estive, l'autre du galoubet
 l'un de la cornemuse, l'autre du chalumeau
 l'un joue de la mandore et l'autre accorde
 le psaltérion avec le manicoorde
 l'un fait le jeu des marionnettes
 l'autre jouait des couteaux
 l'un se roule par terre et l'autre fait des cabrioles
 l'autre a dansé avec sa coupe de verre
 l'un passait dans un cerceau, l'autre en sortait
 aucun ne faillit à son métier.

Cette évocation détaillée rappelle celle de Bertran de Born et les festins au son des vièles :

*(...) Manjar ab mazan
 de viul' e de chan
 ab pro companho
 ardit e poissan
 de totz los melhors...*

(...) Manger dans le tapage/ boucan
 des vièles et des chants
 avec assez de compagnons

hardis et robustes
les meilleurs de tous.

Ainsi du *gai trobar* de Bernart de Ventadorn au *gai saber* de la *Sobregaia Companhia de Tolosa*, le chant de *trobar* se ferait dans la joie (d'amour) et exprimerait un art de vivre mêlé de science et de savoir, d'habileté et d'invention. La *Maestria*, la maîtrise et le talent de ces *doctors de trobar* est autant une affaire de technique poético-musicale qu'une affaire de cœur, d'amour, de joie et de jeunesse. Ces maîtres, Guilhem de Peiteus (*Maistre certa*, maître infallible), Giraut de Bornelh (*Maistre dels trobadors*), Bernart Marti (*bela maestria*), Aimeric de Peguilhan (*Amors que-m datz la maestria*), Guiraut Riquier (*Trobar de maestria*) et tous les autres possèdent leur atelier d'invention poético-musicale pour *obrar, lassar, dau-rar, limar, entrebescar...* un atelier dont le Joie est la source d'inspiration et de réflexion, le déclic. L'élan du chant qui ponctue l'élan du cœur. La chanson doit être parfaitement accomplie... peut être parce que l'amour désiré ne l'est pas.

Dans l'atelier de Guillem de Poitiers, *Trobar est un métier* :

*Ben volh que sapchon li pluzor
d'un vers s'es de bona color
qu'eu ai trag de mon obrador
qu'eu port d'aicel mestier la flor
et es vertatz
e posc ne traïr lo vers auctor
quant er lassatz...*

Je veux que la plupart sachent
d'un vers s'il est de bonne couleur
celui que j'ai tiré de mon atelier
car de ce métier je porte la fleur
et c'est la vérité
je puis en prendre ce vers à témoin
quand il sera lacé...

Dans l'atelier d'Arnaut Daniel, *Trobar est art d'amour* :

*(...) obre e lim
motz de valor
ab art d'amor
don non ai cor que-m tolha...*

(...) je forge et je lime
des mots de valeur
avec l'art d'amour
dont je n'ai pas envie de me séparer...

*En cest sonet coind'e leri
fauc motz e capus e doli
e seran verai e cert
quan n'aurai passat la lima
qu'amors marves plan'e daura
mon chantar que de lei mou
qui pretz manten e governa...*

En cette petite mélodie gracieuse et gaie
je fais des mots et les rabote et dole
et ils seront exacts et sûrs
quand j'y aurai passé la lime
car amour à l'instant polit et dore
ma chanson qui procède de celle
qui maintient et guide mérite...

Joi, tout en désignant la *joie*, signifie, jouissance, extase, allégresse, bonheur, agrément, bienfait, plaisir... Dans la langue des troubadours *joi* s'emploie au masculin pour désigner le plaisir et le jouir. *Joi* symbolise à lui tout seul le vocabulaire du bonheur qui proviendrait de *cortezia*. De ce *Joi* tant obsédant découle la *Joia*, une joie qui n'a d'égale que le plaisir d'être troubadour, *chantador*, *trobaire*, *amador*, *amans*... et à *fin joia* s'accorde *fin trobar*.

Dans sa chanson *Cel que no vol auzir chansos* Raimon de Miraval nous donne un exemple de joie partagée en public par l'intermédiaire du chant, tout en plaçant ce *Joi*, plaisir intense qui provient de l'étreinte et du baiser, au-dessus des «bonnes manières».

Cel que no vol auzir chansos

de nostra companhia-s gar
qu'ieu chan per mon cor alegrar
e per solatz dels companhos
e plus per so qu'esdevenues
en chanso qu'a midons plagues
qu'atra volontatz no-m destrenh
de solatz ni de bel captenh.

De la bela don sui cochos
 dezir lo tener e-l baisar
 e-l jazer e-l plus conquistar
 et apres mangas e cordos
 e del plus que-il clames merces
 que ja mais no serai conques
 per joia ni per entressenh
 si so qu'ieu plus volh non atenh

Pauc val qui non es enveios
 e qui no dezira-l plus car
 e qui no s'entremet d'amar
 greu pot esser galhartz ni pros
 que d'amor ven gaugz e ven bes
 e per amor es om cortes
 et amors dona l'art e-l genh
 per que bos pretz troba mantenh.

Ben es savis a lei de tos
 qui drut blasma de foleiar
 qu'om des que-s vol amezurar
 non es pois adrech amors
 mas cel qu'en sap far necies
 aquel sap d'amar tot quant n'es
 ieu no-m sai trop ni no m'en fenh
 ni ja no volh qu'om m'en ensenh

Ben aia qui prim fetz jelos
 que tant cortes mestier saup far
 que jelosia-m fai gardar
 de mals parliers e d'enoios
 e de jelosí'ai apres
 so don mi eis tenh en defes
 ad ops d'una qu'autra non denh
 neis de cortejar m'en estenh

E val mais bela tracios
 don ja om non perda son par
 qu'autrui benanans' enveiar
 quan Deus en vol ajostar dos
 de domna volh que-il aon fes
 e que ja no-il en sobre ies

per que m'enquer'on vau don venh
pois del tot al seu plazer tenh

N'Audiartz de vos ai apres
so don a totas sui cortes
mas d'una chan e d'una-m fenh
e d'aquela Miraval tenh.

E trobaretz greu qui-us n'ensenh
d'amar, pois ieu de vos n'aprenh.

Celui qui ne veut pas écouter de chansons

qu'il se garde de notre compagnie !
Je chante pour réjouir mon cœur
et pour divertir mes compagnons
et surtout avec l'espoir de plaire
en chanson à ma dame.
Il n'y a point d'autre raison qui me pousse
à parler et à me conduire de belle façon.

De la belle dont je suis épris
je désire l'étreinte et le baiser
et le coucher, et le don total de sa personne
et seulement après, les manches et les cordons
et son amour cordial que je lui demande
mais jamais je ne me laisserai séduire
par des bijoux ou des démonstrations d'amour
si je n'obtiens pas d'abord ce je désire le plus.

Il a peu de valeur celui qui n'est pas empli de désir
et ne désire pas ce qu'il y a de plus précieux
et celui qui ne se mêle pas d'aimer
ne peut guère être vaillant ni preux
car c'est d'amour que viennent les satisfactions et le bien
c'est l'amour qui rend l'homme courtois
c'est l'amour qui donne l'art et l'habileté
grâce auxquels le Mérite se maintient.

Il a bien la sagesse d'un jeune garçon
Celui qui blâme l'amant d'agir comme un fou
En vérité, dès qu'il veut observer la mesure
un homme cesse d'être expert en amour

mais celui qui est capable de faire des sottises
 il sait de l'amour tout autant que l'on peut en savoir.
 Pour moi je n'en sais pas beaucoup et ne prétends pas à la science
 mais je ne veux pas qu'on me l'enseigne.

Qu'il soit béni le premier qui se montra jaloux
 il sut se conduire d'une façon si courtoise !
 C'est la jalousie qui fait que je me garde
 des méchants bavards et des importuns.
 C'est la jalousie qui m'a appris
 à me consacrer si bien au service d'une seule dame
 que pour les autres je n'ai que dédain
 et que je m'abstiens même de leur faire la cour.

Et il vaut mieux une franche rupture
 où l'on ne perde pas sa bonne renommée
 que de porter envie au bonheur d'autrui
 quand Dieu veut que deux personnes soient réunies.
 Je veux que la dame soit riche d'amoureuse foi
 sans jamais, pourtant, l'exagérer au point
 de me demander sans cesse où je vais et d'où je viens
 puisqu'en toutes choses je n'ai point d'autre règle que de lui faire plaisir.

Seigneur Audiart, c'est de vous que j'ai appris
 ce qui me rend si courtois envers toutes les dames.
 Mais je n'en célèbre qu'une seule et d'une seule suis épris
 et c'est d'elle que je tiens le château de Miraval.

Et vous trouverez difficilement quelqu'un qui vous enseigne
 à l'aimer, puisque c'est de vous que je prends des leçons.

Mais à quelle joie pense donc Raimon de Miraval, l'ami de la dame protec-
 trice des hérétiques, Brunissens de Cabaret, lorsqu'il chante dans *Chans quan non*
es qui l'entenda...?

*(...) E volhatz qu'a mi s'estenda
 del vostre joi l'esperitz
 don mos gaugz si-acomplitz...*

*(...) Et veuillez que sur moi s'étende
 l'esprit de votre joi
 pour que ma joie soit accomplie.*

Ces évocations complexes qui ouvrent le monde du sentiment amoureux au monde de la création artistique symbolisé par la chanson, œuvre unique et parfaite, nous indiquent que chanter les troubadours demande une implication de l'interprète sans faille et dans la joie pour ne pas «dénaturer le chant» quitte à se «dénaturer» soi même :

Bernart de Ventadorn :

*Tant ai mon cor ple de joia
tot me desnatura
flor blanca vermelha e groia
me par la frejura
qu'ab lo ven et ab la ploia
me creis l'aventura
per que mos pretz mont'e poia
e mos chans melhura
tant ai al cor d'amor
de joi e de doussor
per que·l gels me sembla flor
e la neus verdura.*

*J'ai mon cœur si plein de joie
que tout se dénature pour moi
la froidure me semble fleur blanche
vermeille et jaune
car avec le vent et la pluie
croît pour moi le bonheur
c'est pourquoi mon mérite
monte et s'élève
et mon chant s'améliore.
J'ai au cœur tant d'amour
de joie et de douceur
que l'hiver me semble fleur
et la neige verdure.*

Bernart de Ventadorn exprime ainsi un sommet de la joie qui tendrait à dénaturer l'espace qui nous entoure et à nous élever au plus haut. Et voilà l'image de la *Lauzeta* qui revient : elle s'élève haut dans le ciel et se laisse tomber jusqu'à terre et puis recommence encore et encore. Un vol d'ivresse, battements d'ailes désespérés, qui exprime la joie intense et son contraire car chanter avec *joi*, c'est s'oublier soi-même comme cette alouette dans le ciel :

(...) *Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai...*

(...) J'ai perdu tout pouvoir sur moi
j'ai cessé de m'appartenir depuis l'heure
où elle me laissa regarder dans ses yeux
en un miroir qui me plaît beaucoup...

BIBLIOGRAPHIE

- Camproux, C., 1956: «La joie civilisatrice chez les troubadours», *Table ronde*, XCVII, p. 64-69.
- Cropp, Glynnis M., 1975: *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève.
- Nelli, R., 1963: *L'érotique des troubadours*, Toulouse.

Maricarmen Gómez Muntané (Barcelona, 1949) es reconocida como una de las máximas autoridades en música española de los períodos medieval y renacentista. Titulada como profesora de música y de piano por el Conservatorio del Liceu, Gómez Muntané se doctoró con un trabajo sobre la música en la corte de la Corona de Aragón entre 1336-1432 que le valió el Premio Nacional de Musicología. Tras un primer período de formación en el Instituto Español de Musicología (CSIC), obtuvo una beca de la fundación Alexander von Humboldt para una estancia de investigación en el Institut für Musikwissenschaft de la Universidad de Göttingen. Al abrigo de la incomparable tradición musicológica germana y bajo la supervisión de alguno de sus nombres más ilustres, esta estancia marcaría para siempre la metodología y estilo de Gómez Muntané, imprimiendo en ella el que siempre ha sido uno de sus sellos característicos: la proyección internacional, algo singular en la musicología española de la década de los ochenta. En 1985 se incorporó a la Universitat Autònoma de Barcelona, institución a la que ha permanecido vinculada hasta la fecha: ocupó inicialmente un cargo de profesora titular, la cátedra de Música antigua después, y el título de profesora emérita desde su reciente jubilación. A lo largo de estos años ha sido profesora invitada en las Universidades de Princeton y North Texas, ha colaborado con instituciones docentes nacionales y extranjeras, y ha desempeñado el cargo de *Director-at-large* de la Asociación Internacional de Musicología. De su actividad como investigadora cabe destacar su vocación interdisciplinar, manifiesta en una constante colaboración con especialistas en Historia del arte y de la literatura, así como su interés por acercar a la sociedad los resultados de su labor musicológica a través de la cooperación con los principales actores de la escena nacional de música antigua, entre ellos Jordi Savall (Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI) y Carles Magraner (Capella de Ministrers).

Autora de una larga lista de artículos y ediciones musicales, ha sido coordinadora y editora de obras de referencia en la materia. Entre sus libros destacan: *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa durante los años 1336-1432* (Barcelona, 1979), *El canto de la Sibila I. Castilla y León II: Cataluña y Baleares* (Madrid, 1996–7), *Món i misteri de la Festa d'Elx: consuetud de 1709* (Valencia, 1986) [con J.F. Massip], *El manuscrito M971 de la biblioteca de Catalunya: Misa de Barcelona* (Barcelona, 1989), *Bartomeu Cárceres: Opera omnia* (Barcelona, 1995), *La música medieval en España* (Kassel, 2001), *Las Ensaladas (Praga, 1581)* (Valencia, 2008), *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* (Madrid, 2017), *Pedro de Pastrana (c.1495-1563). Antología polifónica* (Valencia, 2019).