

**CÓMO COMPLETAR ALGUNAS DE LAS PIEZAS
DEL *CODEX CALIXTINUS*.
ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA «MISE PAR ÉCRIT» DE LAS
PIEZAS MUSICALES DEL JACOBUS***

**COMPLETING PIECES FROM THE *CODEX CALIXTINUS*:
SOME COMMENTS ON WORKS
BY JACOBUS AND THEIR ‘MISE PAR ÉCRIT’**

Juan Carlos Asensio••

RESUMEN

Los manuscritos litúrgicos medievales con notación musical muy a menudo no copian todo aquello que debiera cantarse. Muchas fórmulas se presentan abreviadas, otras solamente citadas por su íncipit o su cadencia final y, a veces, aunque su escritura sea interválica, utilizan sistemas de notación que recuerdan a las primitivas notaciones *in campo aperto*, pero que son perfectamente interpretables a la luz de una tradición oral viva que nosotros podemos recuperar gracias a su escritura en otras fuentes. El *Codex*

• De las muchas copias que conservamos con el texto del *Codex Calixtinus*, solamente una, el ejemplar custodiado en el archivo de la catedral de Compostela, es el que presenta la música notada en su práctica totalidad. Este ejemplar es el conocido como el *Jacobus* para diferenciarlo de las otras copias del *Liber Sancti Iacobi*. Para un estudio no solo del *Jacobus*, sino de las otras fuentes, cf. Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido* (Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988).

•• Comienza sus estudios musicales la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es colaborador del Répertoire International des Sources Musicales. Ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas junto a transcripciones del *Códice de Madrid* y del *Códice de Las Huelgas* y una monografía sobre *El Canto Gregoriano* para Alianza Editorial. Colaborador del Atelier de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes, ha sido Profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya. Desde 1996 es director de Schola Antiqua, y desde 2001 miembro del Consiglio Direttivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, investigador asociado del CILengua, miembro del grupo de estudio Bibliopodia, editor de la revista *Estudios Gregorianos* y miembro de número de la San Damaso Academy of Ecclesiastical Sciences Academia «san Dámaso» de Ciencias Eclesiásticas.

Recepción del artículo: 20-04-2021. Aceptación del artículo: 02-06-2021.

Calixtinus ejemplifica muchas de estas prácticas que aquí desarrollaremos junto a la presentación de una nueva transcripción del *Dum Pater familias*, uno de los cantos más emblemáticos de la paraliturgia jacobea.

Palabras clave: Música Medieval; siglo XII; *Codex Calixtinus*; antífonas; responsorios; himnos; tonos salmódicos.

ABSTRACT

Medieval liturgical manuscripts with musical notation very often do not transmit the totality of what is intended to be sung. Many formulas are indicated by abbreviations, others are signalled only by their opening notes or their final cadence. Sometimes notational systems reminiscent of ancient *in campo aperto*, although indicating intervals, are employed. These indications, however, are perfectly interpretable in the light of a living oral tradition that, thanks to concordant written sources, is recoverable. Many of these practices are exemplified in the *Codex Calixtinus*. The following study focuses on a new transcription of one of the most emblematic chants of the Jacobean paraliturgy: the *Dum Pater familias*.

Key words: Medieval Music; 12th century; Codex Calixtinus; antiphons; responsories; hymns; Psalm tones.

I. INTRODUCCIÓN

Como la mayoría de los manuscritos litúrgico-musicales de la Edad Media —práctica que continúa en impresos de los siglos posteriores—, la oralidad persistía tan firmemente que determinadas cosas, incluso algunas para nosotros de manera incomprensible, se dejaban a la memoria de los cantores porque ya se daban por sobradamente conocidas. En el caso de las piezas monódicas del *Codex Calixtinus* de las que me ocuparé en este artículo, algunas veces son el reflejo de la práctica *quasi* cotidiana a pesar de que el contenido de este manuscrito solamente era útil para unos pocos días al año, pero pensemos en que la sonoridad de la monodía tantas veces repetida a lo largo de los ciclos litúrgicos permitía fijar en la memoria determinados esquemas que volvían a sonar a lo largo del año. Así, y no solo en el Calixtino sino en multitud de fuentes medievales, se dejaban de copiar los melismas finales de algunas piezas responsoriales, o bastaba con mostrar solo los incipits de aquellas fórmulas que indican el conocimiento de una tradición —las entonaciones y las *differentiæ* salmódicas— que se cantaban a diario, o simplemente se indicaba el incipit de una larga fórmula. En la época de copia del códex, la notación no permitía expresar rítmicamente todo el contenido material de un canto, e incluso se aprovechaban los espacios interlineares en los que no existía pauta musical para copiar fórmulas melódicas reconocibles. Todo ello configuraba un mundo que era necesario conocer y que,

junto a otros detalles musicales que venían en auxilio de los intérpretes, constituirá el argumentario de las siguientes líneas.¹

II. NO TODO SE ESCRIBE: LOS MELISMAS FINALES

Para aquellos que están acostumbrados a trabajar con manuscritos medievales que contienen música litúrgica no es infrecuente toparse con melodías que, aparentemente, están incompletas. La razón de esta práctica tan habitual de abreviar fórmulas hemos de buscarla en varias direcciones. Por un lado, propicia este proceder el ahorro de pergamino, material caro y a veces escaso, aunque parece que esta no sea la razón en el caso del *Calixtinus*, a juzgar por los espacios en blanco dejados en el códice tras la interrupción súbita de algunos melismas. La presencia de un modelo de copia con sus propias características, entre las que se podía incluir ya esta supresión, justificaría también que este procedimiento perdure en el tiempo a través de diferentes ejemplares. Y, cómo no, la persistencia de una tradición oral viva que hacía que, incluso ante la copia legible de una melodía, no fuera necesario copiar toda la fórmula que era sobradamente conocida de memoria. Cuando una fórmula musical se va a repetir varias veces a lo largo del contenido de un códice, se copia la primera vez y cuando ha de repetirse, se interrumpe la copia de los neumas sin previo aviso, dejando paso a la sección o a la pieza siguiente. En algunos casos, la aparición de un signo especial indica que se ha de cantar aquello que se ha escrito antes, como muestran, por ejemplo, las abreviaturas de *ut supra* realizadas con *nota tironiana* en el manuscrito Laon 239 en los finales de los melismas de las piezas responsoriales.² En las figuras 1 y 2 podemos ver claramente cómo la primera vez que aparece en una pieza concreta un melisma, este se copia completo. Cuando esa melodía se encuentra en más piezas, algo habitual debido al frecuente procedimiento de adaptación en la monodía gregoriana, tras los primeros elementos neumáticos se añade el signo tironiano que se traduce como *ut supra* —como más arriba, como antes— que podemos ver en la figura 2.

¹ Algunos de estos aspectos ya han sido levemente apuntados por Paloma Gutiérrez del Arroyo en su artículo en el presente número de *Quodlibet*.

² Para más información sobre las *nota tironiana*, cf. Joseph Kohlhäufel, «Die Tironischen Noten im Codex Laon 239. Ein Beitrag zur Paläographie der Litteræ significativæ», *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996): 133-156; y del mismo autor «Le note tironiane in Laon 239», en Luigi Agustoni y Johannes Berchmans Göschl (eds.), *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano. I. Principi fondamentali* (Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1998, 237-255).

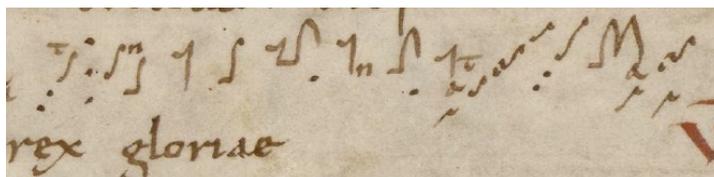


Figura 1. Melisma final del gradual *Tollite portas* F-Lm 239, f. 5v

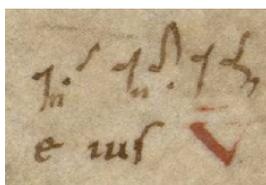


Figura 2. Melisma final del gradual *A summo caelo* F-Lm 239, f. 7

En algunas fuentes no hay que esperar para encontrar estas interrupciones súbitas al final de las distintas secciones. Podemos encontrarlas en medio de las distintas partes de las piezas responsoriales como podemos encontrarlas en algunos graduales del modo II^o en el gradual-cantatorio de Nonantola.

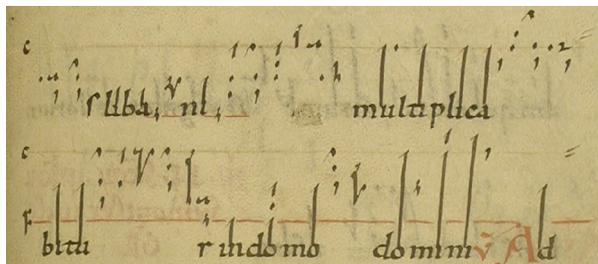


Figura 3. Interrupción del melisma central del cuerpo del gradual en *multipli-ca-bitur* (I-NON ms. 1, f. 86)³

El *Codex Calixtinus* sigue esta práctica en aquellos melismas que suponen las síntesis modales que terminan algunas piezas responsoriales preferentemente de la misa, como ocurre, aunque de distinta manera como veremos a continuación, en las secciones finales del tracto *Vocavit Jesus* (f. 114v), del gradual *Nimis honorati sunt* tanto al final del cuerpo como al final del versículo (f. 115), del gradual

³ Puede verse también la supresión del melisma final sobre *Domini* en el cuerpo del gradual.

Misit Herodes (f. 119), del *Alleluia Sanctissime apostole* (f. 119), *Alleluia Huic Jacobus valde* (ff. 119-119v), y del *Alleluia Vocavit Jesus* (f. 119v).⁴

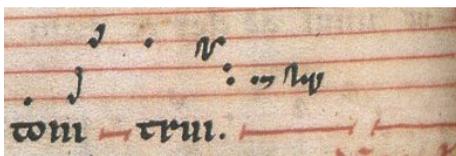
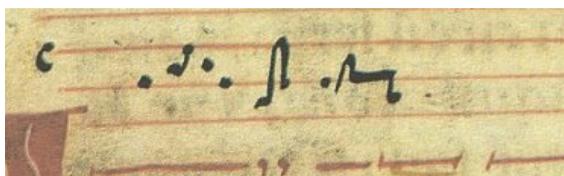
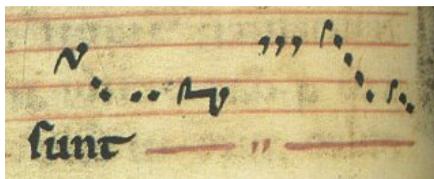


Figura 4. Final del Tr *Vocavit Jesus* (CCalix, f. 114v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 5a y b. Reconstrucción de la parte final del Tr *Vocavit Jesus* (f. 114v) a partir del tracto *Jacobus in vita sua*. ©Archivo de la Catedral de Santiago

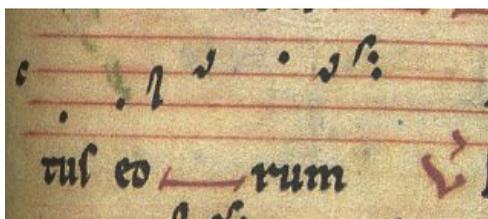


Figura 6a. Final del cuerpo del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figura 6b. Reconstrucción del final del cuerpo del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115)
© Juan Carlos Asensio

⁴ Llama la atención que el tracto *Jacobus in vita sua* (f. 115v) no emplee esta abreviación del melisma final. Se trata de una pieza copiada por una mano distinta al gradual anterior (*Nimis*) y al ofertorio posterior *Certe dum fili*.

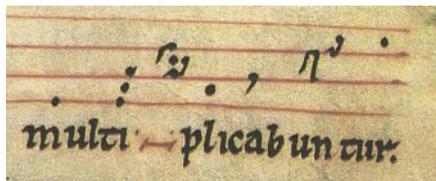


Figura 7a. Final del V/. del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115)
©Archivo de la Catedral de Santiago



Figura 7b. Reconstrucción del final del V/. del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115)
© Juan Carlos Asensio

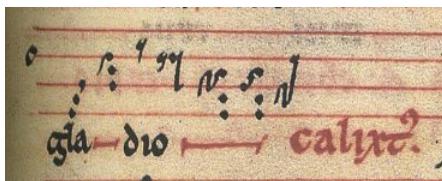


Figura 8a. Final del V/. del gradual *Misit Herodes* (CCalix f. 119) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figura 8b. Reconstrucción del final del V/ del gradual *Nimis honorati* (CCalix f. 115) © Juan Carlos Asensio

La reconstrucción de los melismas finales de los *Alleluia* se facilita al formar parte esta de los finales de sus correspondientes jubilus.

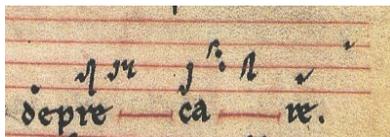
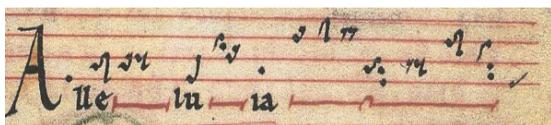


Figura 9a. Final del V/. de *Alleluia Sanctissime Jacobe* (CCalix f. 119)
©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 9b y c. Alleluia y Jubilus (V/. *Sanctissime Jacobe*) (CCalix f. 119)
©Archivo de la Catedral de Santiago

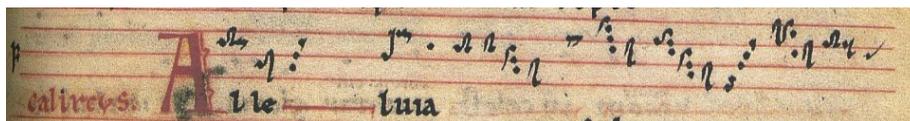


Figura 10. Alleluia y jubilus (V/. *Huic Jacobus*) (CCalix f. 119) ©Archivo de la Catedral de Santiago

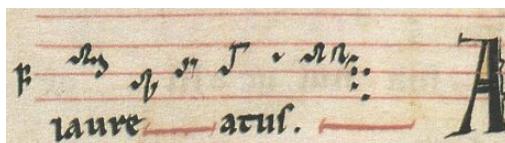
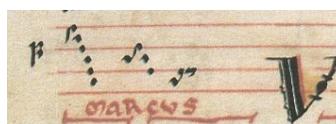
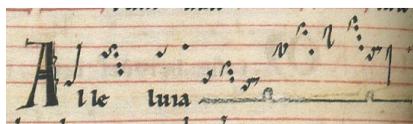


Figura 11. Final del V/. del *Alleluia Huic Jacobus* (CCalix f. 119v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 12a y b. Alleluia y jubilus (V/. *Vocavit Jesus*) (CCalix f. 119v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

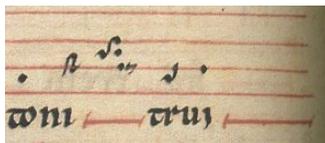


Figura 12c. Final del V/. del *Alleluia Vocavit Jesus* (CCalix f. 119v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

III. NO TODO SE ESCRIBE, PERO ¿BASTA CON LOS ÍNCIPITS?

Otras fórmulas aparecen citadas en el Calixtino solamente por el íncipit, por lo que es necesario acudir a otra fuente que contenga esa fórmula de manera completa. En algunos casos se trata de un breve tema melódico que da a entender el inicio, en este caso, de un largo recitado cuya formulación melódica habría de ser sobradamente conocida como para no escribirla de manera completa. Un ejemplo lo tenemos en la primera pieza con notación musical que aparece en el manuscrito, el invitatorio de los maitines para el día 24 de julio, víspera de la solemnidad del apóstol⁵ que presenta su antífona propia, *Regem regum Dominum*, en realidad un *contrafactum* de la antífona destinada a la solemnidad de Todos los Santos (1 de noviembre) y a continuación el íncipit de una fórmula de *Venite exultemus* —el salmo 94— que no aparece en muchas fuentes.

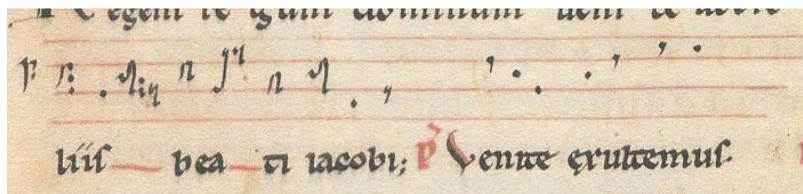


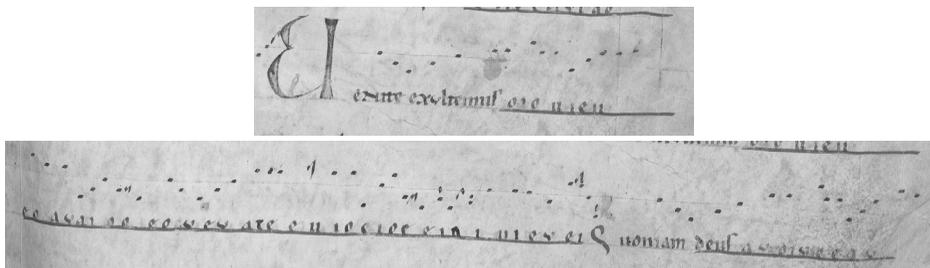
Figura 13. Final de la A/ de invitatorio e íncipit del salmo 94 (CCalix f. 101v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Las búsquedas en manuscritos relacionados con Compostela y lugares cercanos para encontrar dicha fórmula ha sido infructuosa como ya argumentara el p. López Calo en la última de las transcripciones completas del códice.⁶ Ampliando el radio de acción encontramos una fuente

⁵ VIII k[a]l[endas] aug[us]ti vig[i]l[i]a s[ancti] iacobi. Esta es la rúbrica que da comienzo a las partes musicalizadas en el códice. A continuación, sigue con las palabras *Responsoria beati Iacobi...* a pesar de que lo primero que aparece es la antífona de invitatorio no rubricada como tal, sino simplemente como *invitatorium*. La palabra *responsoria* se emplea aquí como genérico de canto, pues lo que viene a continuación en el f. 101v es una antífona (*Regem regum...*) con su salmo (n.º 94, *Venite exultemus...*), un himno (*Psallat chorus...*), una antífona (*O venerande...*) y, ya en el f. 102, el versículo *Ora pro nobis beati Iacobe* con su respuesta (sin notación musical), y, por fin, un responsorio, *Redemptor imposuit*.

⁶ José López-Calo, *La Música Medieval en Galicia, vol. V, La Edad Media* (La Coruña: Diputación de La Coruña,

conectada, posiblemente, con la catedral de Palencia, hoy en Toledo. En la parte final al clasificar las distintas fórmulas del salmo 94 aparece *in extenso* la que solo aparecía como íncipit en el códice compostelano. Se trata del ms. 44.2, uno de los primeros antifonarios del Oficio escritos con notación diastemática a principios del s. XII.⁷



Figuras 14a y b. Salmo 94, *Venite exultemus Domino* (E-Tc 44.2 f. 216)
©Archivo de la Catedral de Toledo

En la siguiente figura podemos ver la reconstrucción de los dos primeros versos del salmo 94 junto a la antifona de invitatorio partiendo del íncipit del *Codex Calixtinus* y de su comparación con el manuscrito 44.2 de la biblioteca capitular toledana.

1994), 146 donde afirma que se trata de «una fórmula salmódica [sic] que los clérigos cantores de Santiago conocían de memoria...»; frase de la que se hace eco Carlos Villanueva en «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 354; donde afirma que «del salmo 94 solo figura la entonación [...] quizá se conserve en alguno de los libros corales de la catedral o en alguna de las hojas sueltas que se hallan en el archivo». Sorprende incluso que alguna tesis doctoral sobre el manuscrito no identifique esta fórmula como presente en algunas fuentes hispanas. Cf. Manuel Rey Olleros, *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago* (tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2010), 186. Acceso el 20 de diciembre de 2020, <http://hdl.handle.net/10347/2606>.

⁷ Sobre las distintas hipótesis de su fecha de copia y origen cf. Pedro Romano Rocha, «Influjo de los antifonarios aquitanos en el Oficio divino de las Iglesias del noroeste de la Península», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*, Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, IV (Toledo, 1990), 27-45; y también Juan Pablo Rubio Sadía, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore* (LIM, Città del Vaticano, 2011), 135 y ss. Cf. también Lila Collamore, *An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca capitular, 44.2*. Cantus Index. Ronald T. Olexy, Joseph Metzinger, Keith Falconer, Lila Collamore, Richard Rice (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1992). Cf. *Cantus. A Database for Latin Ecclesiastical Chant*: <http://cantus.uwaterloo.ca/source/123639>.

A/ II-IV* CC f. 101v

E-gem re - gum Do-mi - num, ve - ni - te, a - do - re - mus
his sa-cris vi - gi - li - is be - a - ti la - co - bi. Ps.
E - ni - te, ex - sul - te - mus Do-mi - no; iu - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri nostro. Præ - oc -
cu - pemus fa - ci - em e - ius in confes - si - o - ne, et in psalmis iu - bi - le - mus e - i. R/. Regem...
Quo - ni - am De - us magnus Do-mi - nus, et rex magnus su - per omnes de - os. Quo - ni - am non
re - pel - let Dominus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu e - ius sunt omnes fi - nes terræ, et
al - ti - tu - di - nes mon - ti - um ip - se conspi - cit. R/. His sacris...

Figura 15. A/. *Regem regum* + Ps 94 ©Juan Carlos Asensio

A pesar de tratarse de una melodía poco común, su pervivencia en fuentes toledanas puede demostrarse hasta épocas mucho más tardías. Con una ligera variante, podemos seguir su rastro en el *Intonarium Toletanum* de 1515,⁸ cuya última parte está consagrada a los diversos tonos para acompañar al salmo 94 en los mañtines, tal y como figura en el índice inicial: *Sexta pars continet omnes venite exultemus*. Y más específicamente al comienzo de esa sección: *Sequitur sexta pars de Venite exultem[us]. et dividitur per o[mn]es octo tonos ta[m] pro diebu[us] festiuis qua[m] simplicib[us]. ut in suis locis notatum invenies*. La rúbrica del tono que nos interesa que aparece a partir del f. 98 dice: *Item sequitur quartus tonus tantu[m] qui dicitur in festis duarum capparum et novem lectionum*.

⁸ Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, f. 98.



Figura 16. Tono de *Venite exultemus* (salmo 94) en el *Intonarium Toletanum*, f. 98

No deja de extrañar que, por su nota final, la A/. *Regem regum*⁹ pertenezca al *protus* (cf. figura 15) —más cercana al plagal por su recorrido que al auténtico, y, sin embargo en la ordenación modal del *Intonarium Toletanum* aparece como *quartus tonus*, es decir *deuterus plagal*—. En el manuscrito 44.2 las fórmulas de *Venite* aparecen a partir del f. 213 sin ninguna rúbrica específica, y aunque la melodía que nos interesa aparece en cuarto lugar, su ordenación no sigue el orden correlativo del *octoechos*.

Otro invitatorio, esta vez perteneciente al día de la fiesta del apóstol (25 de julio), aparece más adelante en el manuscrito (f. 105v), aunque esta vez el tono asociado al salmo 94 no necesita reconstrucción por tratarse de la melodía de II^o tono más común, que podemos encontrar en los actuales libros de canto. Una vez más está escrita solamente con el incipit.

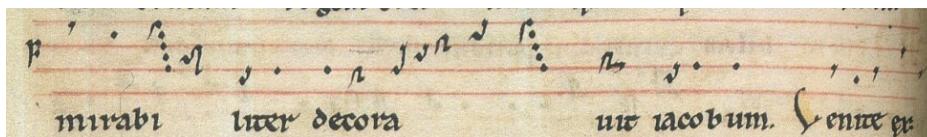


Figura 17. Final de la A/ de Invitatorio *Venite omnes Christicole* e incipit del salmo 94 (*CCalix*, f. 105v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

⁹ Esta misma antífona con una variación en el texto es la propia del 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos: *Regem regum Dominum, venite adoremus: quia ipse est corona sanctorum omnium.*

V Ení-te, exsultémus Dómino; iubi-lémus De-o sa-lu-tá-ri nostro. Præ-occupémus fá-ci-em e-ius in confes-si-ó-ne, et in psalmis iu-bi-lé-mus e-i.

Figura 18. Primera estrofa del tono II° del salmo 94. *Liber Hymnarius*, 1983, p. 133

IV. NO TODO SE ESCRIBE: PARA LOS HIMNOS ¿BASTA CON UNA ESTROFA?

La siguiente pieza que hemos de tomar en consideración en nuestro recorrido por aquello que no está escrito en el *Calixtinus*, pero que debemos conocer si nos enfrentamos a su interpretación, es la siguiente al invitatorio en el orden de presentación de las piezas musicales en el códex: el himno *Psallat chorus celestium*. Por su estructura, se trata de un dímeter yámbico y está notado a la manera típica de este tipo de piezas: la primera estrofa recibe notación completa y, para el resto, solo se añade el texto con la excepción del comienzo de la segunda estrofa, comenzado a notar para aprovechar el fragmento de tetragrama que concluye la línea (cf. fig. 19). Solamente aparecen cuatro himnos a lo largo del códex: el que nos ocupa, *Sanctissime O Iacobe* —que aprovecha la música del himno anterior—, *Felix per omnes* y *Iocundetur et lætetur*, muy distintos en cuanto estructura y métrica de *Psallat chorus*. Este pertenece a los maitines, el segundo a los Laudes y el tercero se rubrica *Ad vespas et laudes cantandus* (f. 104v), mientras que el último se destina a los maitines del día de la fiesta. El primero —y consiguientemente el segundo— de los himnos presenta un perfil melódico de modo VIII° y está notado con la única posibilidad que ofrece la notación del Calixtino, sin especificación rítmica proporcional. Solamente se utiliza, y no siempre, una cierta lógica en la alternancia entre *punctum* como sonido grave y *virga* como sonido agudo (figura 19). Pero esta escritura no permite su exposición proporcional en la que la interpretación sigue el ritmo propio del texto, en este caso una estrofa con metro dímeter yámbico. Pensemos que esta melodía se cantaba solamente una vez al año, y aunque su perfil melódico es sencillo y permite una fácil memorización e interpretación, pensemos en que a lo largo del año las melodías de los himnos se multiplicaban y podría suponer un

problema para los cantores. A pesar de la costumbre de muchos himnarios de no poner la notación en todas las estrofas, es de indudable utilidad para el canto la presencia de notación para todo el texto. Tenemos algunas grabaciones en el mercado que, a la hora de musicalizar todas las estrofas de los himnos, no respetan exactamente el número de notas asignadas a cada sílaba, máxime cuando el estilo melódico no es estrictamente silábico. Por ello hemos considerado conveniente transcribir todas las estrofas.

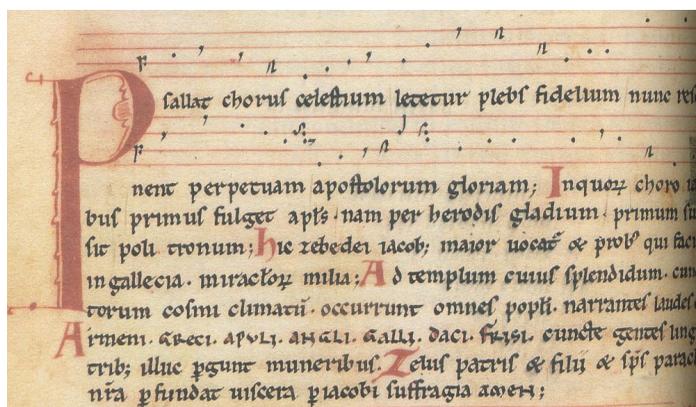


Figura 19. Himno *Psallat chorus* (CCalix, f. 101v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Hymnus sancti Iacobi a domno Fulberto Karnotensi episcopo editus

H/ VIII CC f. 101v



P Sal-lat cho-rus cæ-le-sti-um læ-te-tur plebs fi-de-li-um,
nunc re-so-nent per-pe-tu-am a-po-sto-lo-rum glo-ri-am. 2.- In quo-rum cho-ro
Ia-co-bus pri-mus ful-get a-po-sto-lus; nam per He-ro-dis gla-di-um, primum sum-
psit po-li thro-num. 3.- Hic Ze-be-de-i Ia-co-bus ma-ior vo-ca-tus et pro-bus
qui fa-cit in Gal-læ-ci-a mi-ra-cu-lo-rum mi-li-a. 4.- Ad templum cu-ius
splendi-dum cuncto-rum co-sme cli-ma-tum, oc-cur-runt omnes po-pu-li nar-ran-tes
lau-des Do-mi-no. 5.- Ar-me-ni, græ-ci, a-pu-li, an-gli, gal-li, da-ci, fri-si
cun-cte gen-tes, linguae, tri-bus, il-luc per-gunt mu-ne-ri-bus. 6.- Ze-lus Pa-tris, et
Fi-li-i, et Spi-ri-tus Pa-ra-cly-tus, nostra per-fun-dat vi-sce-ra per Ia-co-bi
suf-fra-gi-a. A-men.

Figura 20. Transcripción completa del H. *Psallat chorus* con notación en ritmo libre
 ©Juan Carlos Asensio

Por otra parte, existe la posibilidad ya apuntada antes de su interpretación en ritmo proporcional cuya primera estrofa presentamos a continuación.¹⁰

H/ VIII CC f. 101v

P 3

Sal- lat cho-rus cæ- le-sti- um læ-te- tur plebs fi- de- li - um,
 nunc re- so- nent per - pe- tu- am a - po- sto- lo- rum glo- ri - am.

Figura 21. Primera estrofa del H. *Psallat chorus* en notación proporcional
 ©Juan Carlos Asensio

Esta escritura proporcional no está exenta de problemas. Su desarrollo natural, mientras el estilo es silábico, se ve comprometido cuando aparece el pequeño melisma de 5 notas en la sílaba final del tercer verso que interrumpe el normal desarrollo del dímetro yámbico. La solución propuesta en la transcripción con notación proporcional es solamente una de las posibles.

El himno de Laudes de la Vigilia, *Sanctissime O Iacobe* (f. 103), no presenta notación musical. Como han sugerido algunos autores¹¹, presenta la misma versificación y rima que el himno de maitines del que venimos hablando, con solo cuatro estrofas de las que la última *Zelus Patris [et Filii]*, introducida solo por su íncipit, remite a la doxología del himno anterior, con lo que podemos presuponer que se interpretaría con la misma música, tal y como podemos ver en la siguiente reconstrucción.

¹⁰ Aunque no del todo apropiado, para la transcripción he escogido el modelo de longa y breve y ligaduras prefrancoanas, ya que es el primero que permite la escritura de manera proporcional de una manera clara.

¹¹ Elisardo Temperán, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 156. Cf., también, Carmen Julia Gutiérrez, «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed por. José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 450 y ss.

H/ VIII CC f. 103

S An-ctis- si-me, O, Ia-co-be, fra-ter qui es in ge-ne-re
 Io-han-nis e-van-ge-li-ste, pro no-bis o-ra se-du-le. 2.- Qui sup-plan-ta-tor
 di-ce-ris, sub-planta nos a vi-ci-is, ut tu-is sa-cris pre-ci-bus, iun-ga-mur
 po-li-ci-vi-bus. 3.- Ze-lus Pa-tris, et Fi-li-i, et Spi-ri-tus Pa-ra-cly-tus, nostra
 per-fun-dat vi-sce-ra per Ia-co-bi suf-fra-gi-a. A-men.

Figura 22. Reconstrucción del himno *Sanctissime O Iacobe*, *CCalix* f. 103
 ©Juan Carlos Asensio

Más problemas se derivan del estudio del segundo de los himnos, *Felix per omnes*.¹² De sus siete estrofas solamente han recibido notación musical las dos primeras y, afortunadamente, el íncipit de la tercera, siendo este idéntico al de la segunda estrofa.¹³ Por ello sugiere que se alterna la primera melodía para la primera estrofa, con otra segunda melodía que musicalizaría las dos estrofas siguientes, quedando el conjunto con el siguiente esquema:

- Estrofa 1.^a: Melodía A
- Estrofa 2.^a: Melodía B
- Estrofa 3.^a: Melodía B
- Estrofa 4.^a: Melodía A
- Estrofa 5.^a: Melodía B
- Estrofa 6.^a: Melodía B
- Estrofa 7.^a: Melodía A

¹² Este himno se encuentra también en multitud de fuentes, aunque con texto algo diferente. Cf. Rey Olleros, *Reminiscencias...*, 251 y ss. Acceso el 20 de diciembre de 2020, <http://hdl.handle.net/10347/2606>.

¹³ Otra posibilidad es que la presencia de dos melodías sea debida a la posibilidad de interpretar todo el texto del himno con una o con otra. Este proceder se encuentra en algunos himnarios ligados a la tradición hispana —el ms. 1 de la Catedral de Huesca— como vamos a poder comprobar a propósito del himno *Signa sunt* cuyo texto —no la música— aparece en f. 222 del Calixtino.

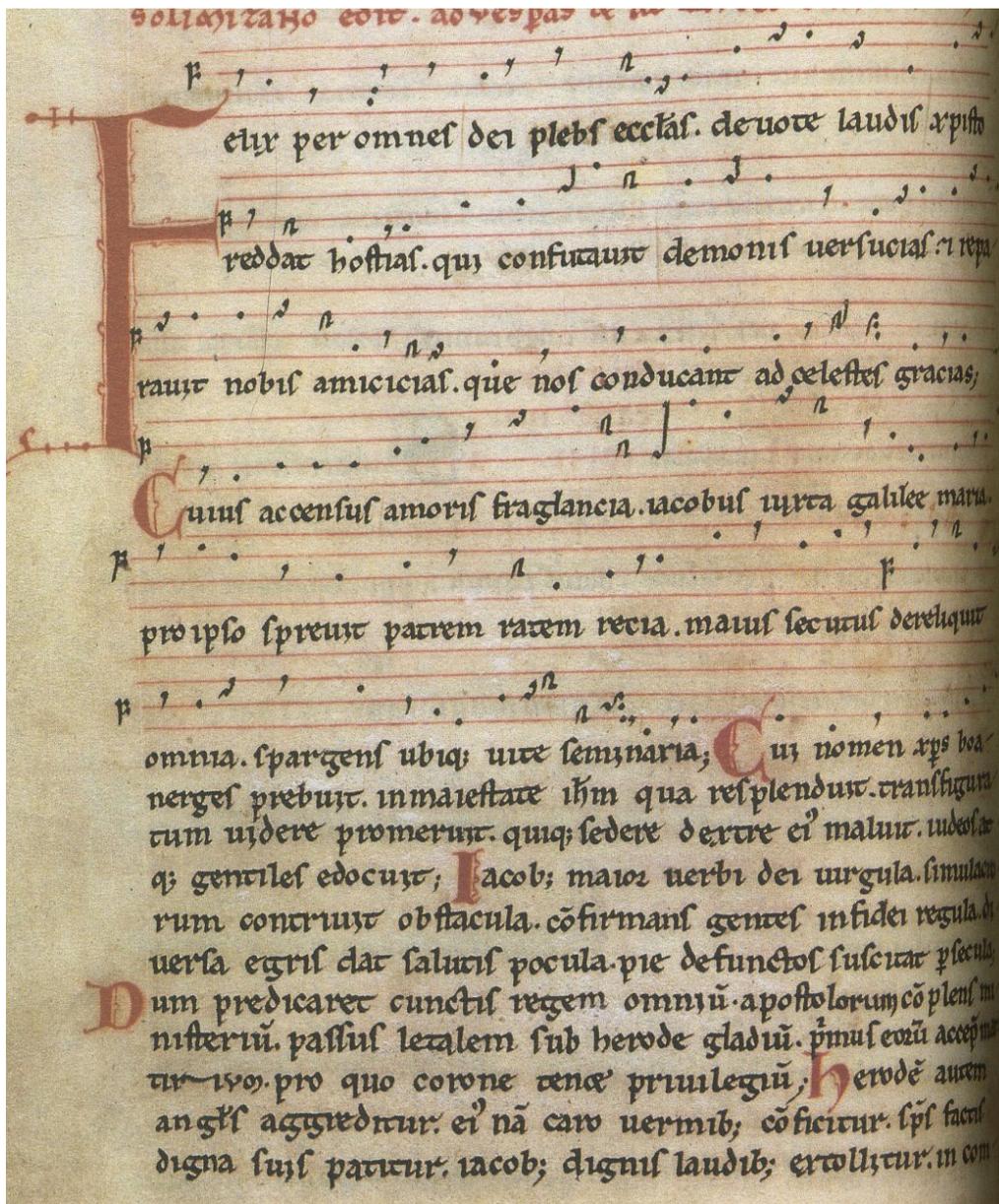


Figura 23. Himno *Felix per omnes* (CCalix f. 104v)

©Archivo de la Catedral de Santiago

En los cinco versos de los que consta cada estrofa se establece una cesura en medio de cada uno, quedando la estructura en cada verso dodecasílabo con la mencionada división de 5 + 7 sílabas. Por su metro se trata de un trímetro yámbico con las mencionadas estrofas de cinco versos.¹⁴ Desde el punto de vista modal, se presenta una discordancia entre ambas melodías. La que hemos calificado como A presenta un perfil de *Deuterus* —que en el verso tercero deriva hacia la categoría de auténtico, permaneciendo en ambiente plagal para los otros tres versos— mientras que la B oscila entre el esquema de *Protus* para los versos primero y quinto y el *Deuterus* en el segundo y tercero.¹⁵ Realmente extraña esta discordancia modal que al presentarse como cadencia final de algunas estrofas, no conserva la unidad característica en este tipo de cantos, a no ser que se admita la opción comentada en la nota 14.¹⁶ Según la rúbrica que encabeza la pieza, sin duda se trata de un himno por el lugar que ocupa dentro de la estructura del oficio, a continuación del R/ *Dum esset Salvator* (f. 104) y del Versículo *Ora pro nobis beati Jacobe* —escrito de una manera peculiar de la que se hablará más tarde— y antes de la A/ del Magnificat *Honorabilem eximii* (f. 105). Al igual que se ha hecho con los himnos anteriores, presentamos la transcripción completa para facilitar a los intérpretes su interpretación, repartiendo las melodías en las distintas estrofas según se ha presentado en el esquema anterior.

¹⁴ El mismo incipit presenta el himno de maitines de los ss. Pedro y Pablo. Cf. Félix M.^º Arocena, *Los himnos de la tradición. El himnario de la "liturgia horarum" y otros himnos de la tradición litúrgica* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013), 222-223; quien atribuye su composición a Paulino de Aquileya (†802). Fuentes tardías que transmiten este himno —con otra melodía— presentan su notación con todas las notas del mismo valor. Cf. *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515), f. 14v.

¹⁵ Esta melodía, con algunas variantes, está muy difundida. Cf. Himnario de Huesca, ms. 1, f. 36. *Hymnarium Oscense* (s. XI): I. Edición facsimil. II. Estudios, ed. por Antonio Durán Gudiol, Ramón Moragas y Juan Villareal (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987).

¹⁶ Probablemente esta alternancia de melodías haya hecho que Marcel Pérès y Malcolm Bothwell, en su edición reconstruyendo las horas mayores, hayan presentado una posible versión polifónica a partir de la estrofa 3.^ª superponiendo ambas melodías, a pesar de la notoria disonancia final de segunda mayor. Cf. Marcel Pérès, ed., *Ad primas vespere, in laudibus, ad secundas vespere. Secundum librum dictum Codex Calixtinus* (Editio Scriptorium, CIRMA, Moissac 2003), s. p.

H/ III-II CC f. 104v



F E-lix per om-nes De-i plebs ec-cle-si-as, de-vo-te lau-dis
 Chri-sto red-dat ho-sti-as; qui con-fu-ta-vit de-mo-nis ver-su-ci-as, et re-pa-ra-vit
 no-bis a-mi-ci-ci-as; que nos con-du-cant ad cæ-le-stes gra-ci-as. 2.- Cui-
 ac-cen-sus a-mo-ris fra-glan-ci-a, Ia-co-bus iux-ta Ga-li-le-æ ma-ri-a
 pro ip-so spre-vit pa-trem ra-tem re-ci-a, ma-ius se-cu-tus de-re-li-quit om-ni-a,
 spar-gens u-bi-que vi-te se-mi-na-ri-a. 3.- Cui no-men Christus Bo-a-ner-ges
 pre-bu-it, in ma-ie-sta-te Chri-stum qua re-splen-du-it, transfi-gu-ra-tum vi-de-re
 pro-me-ru-it, qui-quæ se-de-re dextre e-ius ma-lu-it, iu-de-os at-que gen-ti-
 les e-do-cu-it. 4.- Ia-co-be ma-ior ver-bi De-i vir-gu-la, si-mu-la-cro-rum

con-tri-vit ob-sta-cu-la, con-fir-mans gen-tes in fi-de-i re-gu-la, di-ver-sa e-gris
 dat sa-lu-tis po-cu-la, pi-e de-functos su-sci-tat per sæ-cu-la. 5.- Dum præ-di-ca-ret
 cunctis re-ges om-ni-um, a-po-sto-lo-rum complens mi-ni-ste-ri-um, pas-sus le-ta-lem
 sub He-ro-de gla-di-um, pri-mus e-o-rum ac-ce-pit mar-ty-ri-um, pro quo co-ro-næ
 te-net pri-vi-le-gi-um. 6.- He-ro-dem au-tem an-ge-lis ag-gre-di-tur, e-ius nam ca-
 ro ver-mi-bus con-fi-ci-tur, spi-ri-tus fac-tis di-gna su-is pa-ti-tur, Ia-co-be di-gnis
 lau-di-bus ex-tol-li-tur, in Com-po-ste-la cu-ius cor-pus pe-ti-tur. 7.- Er-go pro
 tan-ti mi-li-tis vi-cto-ri-a, cu-ius at-tol-lit mo-du-los ec-cle-si-a, sit Pa-tri
 na-to Spi-ri-tu-i glo-ri-a, et no-bis bo-ni sit per-se-ve-ran-ci-a, quam perfru-a-
 mur po-li-ti-ca pa-tri-a. A-men.

Figuras 24a, b y c. Transcripción en notación moderna del H. *Felix per omnes*
 ©Juan Carlos Asensio

El tercero de los himnos para los maitines de la solemnidad del apóstol, *Jocundetur et letetur*, contiene 8 estrofas con métrica y rima particulares que se repite dos veces en cada verso. He aquí la estructura de la primera estrofa:

*Jocundetur,
et letetur,
augmentetur
fidelium concio;
sollempnizet
modulizet,
organizet
spiritali gaudio.*

Se trata de un poema de 8 estrofas de 8 versos, cada una con una estructura silábica de 4 + 4 + 4 + 7 y con una rima *aaabccb* de la que tenemos ejemplos en la poesía profana.¹⁷

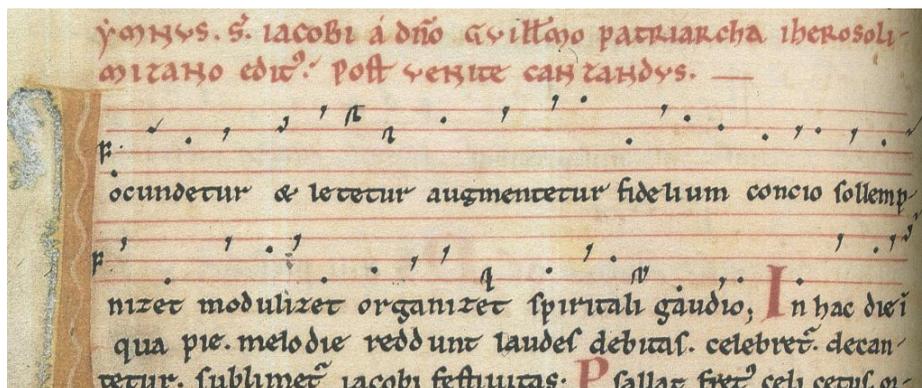


Figura 25. Comienzo del Himno *Jocundetur et letetur* (CCalix, f. 105v)

©Archivo de la Catedral de Santiago

¹⁷ Un ejemplo interesante de este tipo de métrica aparece en el poema *Sidus clarum / puellarum* de los *Carmina Ripullensia*, actualmente en el Archivo de la Corona de Aragón (cód. 74) <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1994848>; interesante manuscrito de contenido misceláneo. Entre otras cosas contiene, para nuestro propósito, un tonario inicial en notación catalana y, al final, una serie de antífonas añadidas en la misma notación (ff. 157v-158) junto a unos poemas amorosos añadidos en algunas partes en blanco a lo largo del manuscrito. Cf. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Publications de la Société Française de Musicologie, 1971).

Un último himno sin notación aparece en el folio final del manuscrito. Se trata de *Signa sunt nobis sacra*.¹⁸ Al tratarse de un folio añadido que nada tiene que ver su copia con el cuerpo original del códex, trataremos de él junto a la pieza que le antecede, el conocido «himno» jacobeo *Dum Pater familias*, al final de este estudio.

V. LAS ENTONACIONES Y CADENCIAS DE LOS SALMOS

Una particularidad digna de las fuentes litúrgicas en general, y que encontramos también en el *Codex Calixtinus* es la presentación del incipit de los salmos y de la cadencia final o *differentia* que acompañan a cada una de las antífonas. Dichas fórmulas se presentan de manera más o menos regular con su entonación, en el comienzo del *tenor* de recitación y en la cadencia final. Algunos de estos detalles, sobre todo en lo que se refiere a las cuerdas de recitación de alguno de los modos —y puntualmente en un diseño de cadencia final— reafirman la hipótesis de copia fuera de los límites peninsulares y siempre pensando en *scriptoria* del centro/norte de Francia. La salmodia con sus identificativos —entonaciones, cuerdas de recitación y cadencias— no se copiaba *in extenso* en los manuscritos, ya que, tras la memorización del texto de los 150 salmos, era lo primero que se aprendía de memoria, a los que progresivamente se aplicaban dichas fórmulas. La tradición manuscrita occidental, ayudada y enriquecida por los tonarios, muestra diversas maneras de presentar las fórmulas salmódicas.¹⁹ La opción del Calixtino es muy estable para los distintos oficios del apóstol según va avanzando el contenido del códice. Hemos de distinguir también aquí la presentación de la salmodia que acompaña a las antífonas del oficio, de aquella que se copia a continuación de los cantos antifonales de la misa, notablemente los introitos —uno de ellos tropado— y las comuniones. Como el Calixtino presenta para el oficio de Laudes las antífonas siguiendo el orden del *octoechos*, es fácil presentar los ejemplos siguiendo esta ordenación modal. Pero comencemos por la primera de las antífonas que figura en el f. 101v del manuscrito, a continuación del himno *Psallat chorus*, y que presenta una disposición peculiar a la hora de presentar el salmo que le acompaña (figura 25), la antífona de primer modo *O venerande Christe apostole*.

¹⁸ Cf. Gutiérrez, «Concordancias...», 447.

¹⁹ Cf. Huglo, *Les Tonaires...*, 160-161.



Figura 26. A/ O venerande Christe apostole (CCalix, f. 101v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

La presentación del salmo que acompaña a la antífona nos sirve de ejemplo para ver cómo será la disposición general de los salmos tras las antífonas: *differentia* (normalmente con el texto *evovae*) y, a continuación, entonación que lleva a la cuerda de recitación escrita sobre el incipit del texto del salmo. En este primer caso que hemos ejemplificado, de manera extraordinaria la cuerda de recitación se alarga algo más de lo habitual repitiendo nueve veces la cuerda dominante del modo 1º, tal y como rubrica el propio manuscrito encabezando la pieza: *Cantus I toni*.

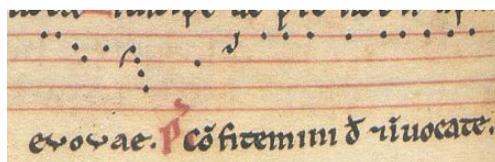


Figura 27. *Differentia* y entonación del primer modo con el salmo 104 *Confitemini Domino et invocate* (CCalix, f. 101v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

A continuación, se presentan las imágenes en todos los tonos, tal y como aparecen en el códice y siguiendo su orden modal. Primero las antífonas con los salmos y cánticos del Antiguo Testamento y después con los cánticos del Nuevo Testamento para Laudes —*Benedictus*—, Vísperas —*Magnificat*— y Completas —*Nunc dimittis*—. La estructura siempre será la misma, tal y como se mencionó antes: *Differentia* + entonación; con un matiz, en los cánticos evangélicos se presenta primero la entonación y después la *Differentia*, costumbre que instalará también a partir de los maitines de la fiesta (f. 105v y ss.) y en los Laudes (ff. 111 y ss.). En cuanto a la extensión de la entonación hacia la cadencia mediante, en casi ningún caso vamos a poder encontrar esta, a excepción de alguno en el que el primer hemistiquio del primer verso del salmo es tan breve que, al escribir la entonación, el copista no tuvo más remedio

que anotar también la cadencia mediante al corresponder a las sílabas que, aunque abreviadas, se colocaron bajo los neumas. Todas las antífonas presentan una rúbrica que las precede, donde se indica el autor o la procedencia del texto y a continuación el tono (modo) de la misma. Como ejemplo, en esta primera que anotamos a continuación aparece encima de la rúbrica correspondiente al oficio —*In Laudibus*—, escrito en un cuerpo de letra mayor, las palabras *Sermo Marci. Cantus I toni.*

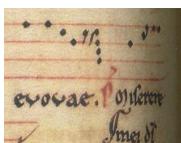


Figura 28. *Differentia* + entonación del modo I correspondiente a la A/ *Imposuit Ihesus* con el salmo 50 *Miserere mei Deus* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

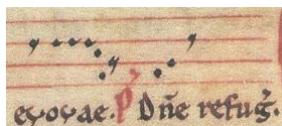


Figura 29. *Differentia* + entonación del modo II correspondiente a la A/ *Vocavit Ihesus* con el salmo 89 *Domine refugium factus est* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

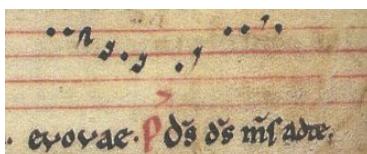


Figura 30. *Differentia* + entonación del modo III correspondiente a la A/ *Sicut enim tonitrui* con el salmo 62 *Deus, Deus meus* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

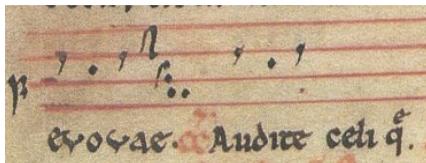


Figura 31. *Differentia* + entonación del modo IV correspondiente a la A/ *Recte filii tonitrui* con el cántico de Moisés *Audite celi que loquor* (CCalix f. 102v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

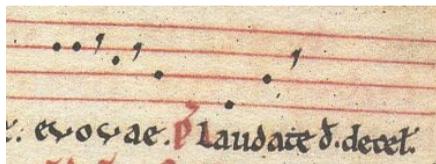


Figura 32. *Differentia* + entonación del modo V correspondiente a la A/ *Iacobus et Iohannes* con el salmo 148 *Laudate Dominum de celis* (CCalix f. 103) ©Archivo de la Catedral de Santiago

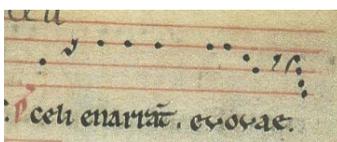


Figura 33. Entonación + *Differentia* del modo I correspondiente a la A/ *Ihesus Dominus vidit* con el salmo 18 *Celi enarrant gloriam Dei* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 34a y b. Entonación + *Differentia* del modo II correspondiente a la A/ *Venite post me* con el salmo 33 *Benedicam Dominum* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 35a y b. Entonación + *Differentia* del modo III correspondiente a la A/ *Iacobus et Iohannes* con el salmo 44 *Eructavit cor meum* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago

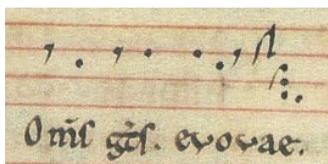


Figura 36. Entonación + *Differentia* del modo IV correspondiente a la A/ *Ihesus vocavit Iacobum* con el salmo 46 *Omnes gentes* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago

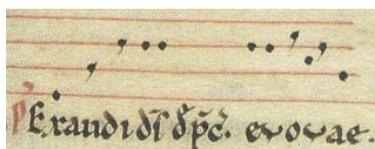


Figura 37. Entonación + *Differentia* del modo V correspondiente a la A/ *Eduxit Ihesus* con el salmo 60 *Exaudi Deus deprecationem meam* (CCalix f. 106) ©Archivo de la Catedral de Santiago

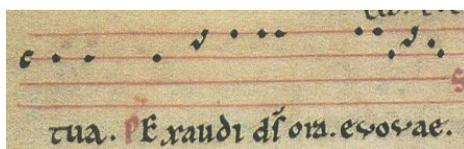
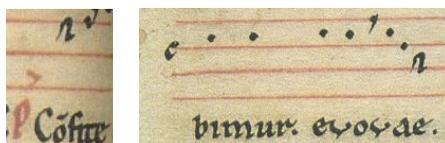
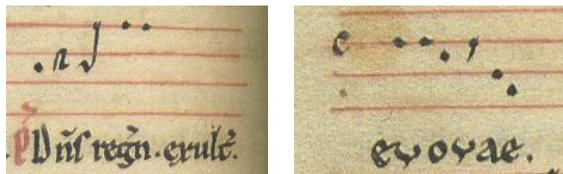


Figura 38. Entonación + *Differentia* del modo VI correspondiente a la A/ *Dixerunt Iacobus* con el salmo 54 *Exaudi Deus orationem meam* (CCalix f. 106v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 39a y b. Entonación + *Differentia* del modo VII correspondiente a la A/ *Ihesus autem ait* con el salmo 74 *Confitebimur tibi* (CCalix f. 106v) ©Archivo de la Catedral de Santiago



Figuras 40a y b. Entonación + *Differentia* del modo VIII correspondiente a la A/ *Iam vos delectat* con el salmo 96 *Dominus regnavit exsultet terra* (CCalix f. 106v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

En este último ejemplo se observará que la entonación del salmo 96 sigue la variante solemne en lugar de la simple, más propia de los cánticos evangélicos de las horas mayores.

Las últimas antífonas de los maitines de los modos II^o a IV^o no anotan el incipit textual del salmo que las acompaña, aunque sí su *differentia*, y la última de modo V^o presenta la *differentia* del cántico que le acompaña, aunque no su incipit.

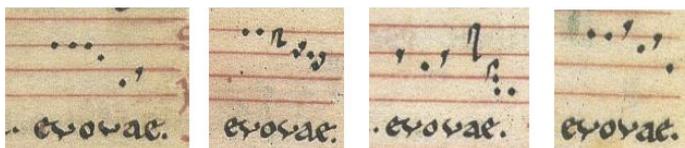


Figura 41. *Differentia* de las últimas antífonas de los maitines de la fiesta de Santiago

En una de las antífonas de los maitines de la Vigilia, la entonación no llegó a escribirse, quizás porque la rúbrica que indicaba la pieza siguiente se había colocado en el lugar de esta, como aparece en la primera de las antífonas de las primeras vísperas tanto de la solemnidad como de otra fiesta del apóstol celebrada el 30 de diciembre.²⁰

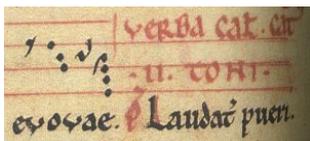


Figura 42. *Differentia* del modo I, **sin** entonación correspondiente a la A/ *Ad sepulc[h]rum beati Jacobi* con el salmo 112 *Laudate pueri Dominum* (CCalix, f. 103v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

No son frecuentes los casos en los que una antíфона, y consiguientemente su salmo, se encuentran transportados, como ocurre en la que pertenece a las Completas. La única A/ con la que

²⁰ Así lo indica la rúbrica del f. 103v: *VIII K[a]l[endas] augusti...* & *III K[a]l[endas] Janu[ari]...* *ad vesp[er]a[s]...*

se cantan los salmos 4, 90 y 133, *Alleluia Iacobe sanctissime*, precede a la entonación y a la cadencia del salmo 4, *Cum invocarem*, transportadas una cuarta inferior.²¹

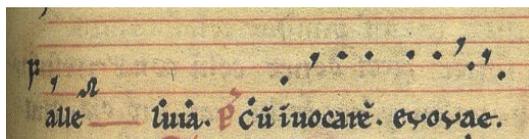


Figura 43. Entonación + *Differentia* del modo V correspondiente a la A/ *Alleluia. Iacobe sanctissime* con el salmo 4 *Cum invocarem exaudivit me* (CCalix f. 105) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Los tres cánticos evangélicos para las horas mayores, Laudes, Vísperas y Completas, tienen también su lugar. La primera en aparecer es la antifona del Magnificat de las primeras Vísperas. Pertenece al modo VIII^o y se presenta con entonación solemne y *differentia*. Con respecto a esta última, notemos que se trata de la melodía más difundida en los códices europeos, y no en los hispanos, que prefieren una pequeña variante en la segunda sílaba —y en el segundo sonido— de la *differentia*: do-la-si-do-la-sol, en lugar de la que aparece en el *Calixtinus*: do-do-si-do-la-sol. Esta característica nos lleva a pensar en su copia allende los Pirineos en alguno de los *scriptoria* del centro-norte de Francia.

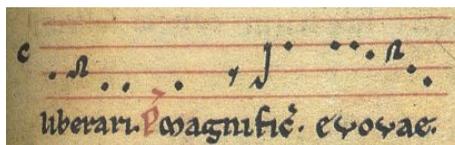


Figura 44. Entonación + *Differentia* del modo VIII correspondiente a la A/ *Honorabilem eximii* con el cántico *Magnificat* (CCalix f. 105) ©Archivo de la Catedral de Santiago

El cántico evangélico de Completas, *Nunc dimittis*, tiene también su lugar en estos folios, precedido de la A/ *Alma perpetui* de VI^o tono, que aprovecha su primera palabra para inspirarse melódicamente en la originalmente mariana *Alma redemptoris Mater* en su variante de tono solemne. Se encuentra también transportada, en este caso una 5.^a aguda, por motivos obvios ante la imposibilidad de escribir el mi bemol en la escala guidoniana.

²¹ *Contrafactum* de un original galicano para la Pascua *Alleluia. Lapis revolutus est.*

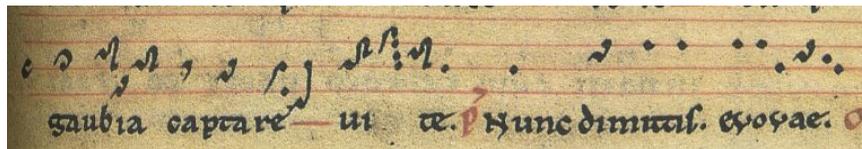


Figura 45. Entonación + *Differentia* del modo VI correspondiente a la A/ *Alma perpetui* con el cántico *Nunc dimittis* (CCalix f. 105) ©Archivo de la Catedral de Santiago

El último de los cánticos que nos queda por evaluar corresponde a los Laudes, tanto de la Vigilia como de la fiesta. El *Benedictus*, precedido de su antífona *Ascendens Ihesus* de modo VIII^o, aparece escrito a la manera de las antífonas de Laudes, primero la *differentia* y después el íncipit del cántico en su entonación solemne.

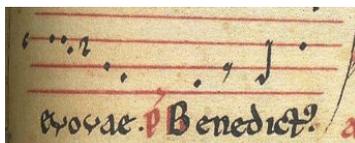


Figura 46. *Differentia* + entonación del modo VIII correspondiente a la A/ *Ascendens Ihesus* con cántico *Benedictus* (CCalix f. 103) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Para los Laudes de la fiesta, la antífona *Apostole Christi Iacobe* de primer tono presenta tanto entonación como *differentia* que no difieren del resto de la salmodia.

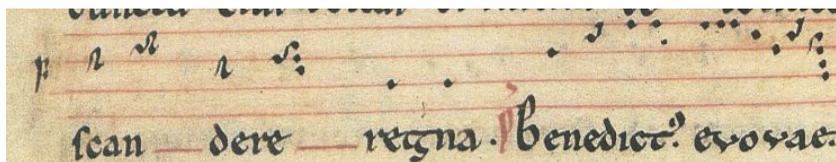


Figura 47. Entonación + *Differentia* del modo I correspondiente a la A/ *Apostole Christi Iacobe* con el cántico *Benedictus* (CCalix f. 111v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Las antífonas de las horas menores para la Vigilia están escritas de una manera peculiar en el f. 103. No parece que estuviera previsto copiarlas completas ya que son las mismas de los Laudes, empleándose para las horas menores solamente una antífona que sirve para cada uno de los tres salmos que se cantan en cada una de las dichas horas. He aquí su correspondencia:

<u>Laudes</u>	<u>Horas menores</u>
A/. 1.- Imposuit Ihesus	A/. de Prima
A/. 2.- Vocabit Ihesus	A/. de Tercia
A/. 3.- Sicut enim	A/. de Sexta
A/. 4.- Recte filii	A/. de Nona

Mientras que las antífonas están citadas solo por íncipit al estar escritas en el folio anterior, no ocurre lo mismo con los responsorios breves y con los versículos y sus respuestas que no han aparecido antes con notación musical. Evidentemente, se trata de melodías muy conocidas que son fácilmente restituibles.

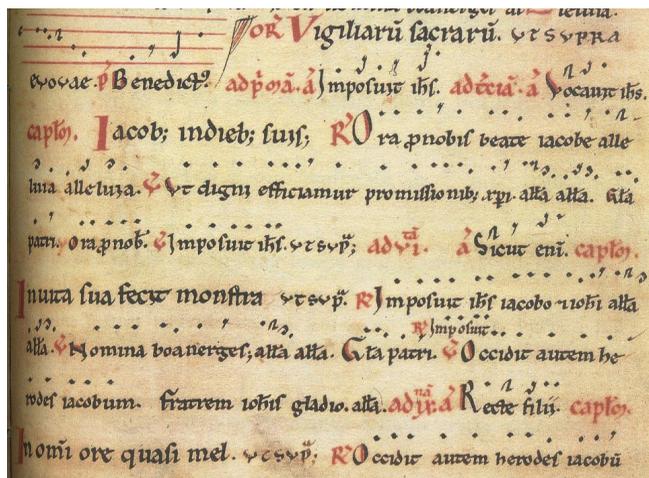
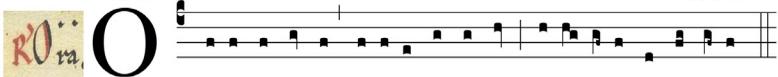


Figura 48. Rúbricas e íncipits de las horas menores notadas *quasi in campo aperto* (CCalix, f. 103)
©Archivo de la Catedral de Santiago

A continuación, y tras el listado, presentamos la reconstrucción de los responsorios breves, versículos y respuestas, siguiendo las indicaciones de los neumas sin pautaado sobrepuesto a los textos en los folios 103 y 103v:

- R/ br Ora pro nobis beate Iacobe
- V/ Imposuit Ihesus... R/ Ut digni...
- R/ br Imposuit Ihesus Iacobo
- V/ Occidit autem... R/ Fratrem Iohannis...
- R/ br Occidit autem Herodes
- V/ Iacobus fuit... R/ Secundum nomen...

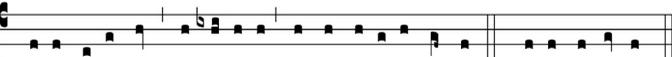
Rb/ VI CC f. 103

O *ra* 

- ra pro no-bis be-a-te Ia-co-be, * al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.



O-ra pro no-bis... V/ Ut digni ef-fi-ci-a-mur promi-si-o-ni-bus Chri-sti. R/ al-le-lu-ia...



Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sancto. R/ O-ra pro no-bis...

V/ 

Imposu-it Ihesus Iacobo et Iohanni R/. Nomina Boanerges, allelu-ia, allelu-ia.

Figura 49. Reconstrucción del R/ br *Ora pro nobis beate Iacobe* y del V/ *Ora pro nobis... R/ Ut digni...* para la hora de Tercia ©Juan Carlos Asensio

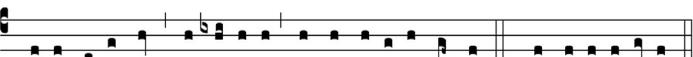
Rb/ VI CC f. 103

I *mpo* 

mpo-su-it Ihe-sus Ia-co-bo et Io-hanni * al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.



Impo-su-it ...V/ No-mi-na Bo-a-ner-ges. R/ al-le-lu-ia...



Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sancto. R/ Impo-su-it Ihe-sus...

V/ 

ccidit autem Herodes Iaco-bum R/ Fratrem Iohannis gladi-o, alleluia, allelu-ia.

Figura 50. Reconstrucción del R/ br *Imposuit Ihesus Iacobo* y del V/ *Occidit autem... R/ Fratrem Iohannis...* ©Juan Carlos Asensio

Rb/ VI CC f. 103

O C-ci-dit au-tem He-ro-des Ia-co-bum * al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Oc-ci-dit ...V/ Fratrem Io-han-nis gla-di-o. R/ al-le-lu-ia...

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sancto. R/. Oc-ci-dit au-tem...

V

I A-co-bus fu-it mag-nus R/. Se-cundum no-men su-um, al-le-lu-ia.

Figura 51. Reconstrucción del R/ br *Occidit autem Herodes* y del V/ *Iacobus fuit... R/ Secundum nomen...*
©Juan Carlos Asensio

Las antífonas de la misa que se cantan acompañadas con un salmo, introitos y comuniones, presentan un tratamiento especial en el Calixtino. Por un lado, la antigüedad del manuscrito hace que se presenten aún los versículos para las comuniones y, por otro, la presencia de un gran tropo para el introito *Ihesus vocavit* hace que el salmo se imbrique en el tropo formando parte del canto madre ante las repeticiones del mismo tras las secciones tropadas. El primero de los introitos *Iacobus et Iohannes* (f. 114), claro *contrafactum* de *Lux fulgebit hodie*, introito de la misa de la Aurora de Navidad, presenta su salmo con la fórmula acostumbrada del modo VIII^o.²² No diríamos nada más de ella si no presentase una gran parte de este salmo un claro error de copia en el f. 114v casi a la mitad del primer hemistiquio y en el segundo completo donde se ha desplazado la escritura. En este caso la tradición oral para el canto del salmo habría funcionado perfectamente, a pesar de lo defectuoso de la escritura que reincide al presentar la entonación de la doxología, pero que vuelve a su lugar normal en el *seculorum*. Recordemos que la tradición prescribía tras el versículo del salmo que se cantaba tras la antífona de introito, el canto de la doxología completa, tal y como aparece en las fuentes de la época.

²² Interesante la rúbrica que prescribe la celebración de esa misa de la Vigilia cerca de la hora nona como en el día de Pentecostés, incluyendo la bendición del agua: *Missa... in Vig[i]l[i]a S[ancti] Iacobi... circa nonam cantanda sicut in Vig[i]l[i]a Pentecostes... Hac in die fontes debent [sic] benedici.*



Figura 52. «Salmodia» que acompaña al introito *Iacobus et Iohannes* (CCalix, ff. 114-114v)
 ©Archivo de la Catedral de Santiago

Aunque hayamos incidido en el carácter de «salmodia» que acompaña al introito, aquí podemos ver un detalle importante que se aparta de la tradición. Si observamos en la figura 52, la rúbrica que figura al final de la antifona de introito no se refiere a un salmo, sino a un texto tomado de *Greg[orius]*, es decir de Gregorio Magno. Como ya notara Elisardo Temperàn,²³ el texto está tomado de una de las Homilias de Gregorio Magno, en concreto de la homilía 27 de las *Homiliarum in Evangelia*²⁴ y no del libro de los salmos.

Otro detalle a tener en cuenta son las notas finales de la *differentia*, y en este caso por la pérdida de un movimiento melódico que trata de facilitar la unión entre el final de la salmodia y la repetición de la antifona como aparece en la tradición gregoriana original. En efecto, tras un período algo prolongado de recitación sobre la dominante modal, el do agudo, es necesario retornar a la primera nota que inicia la antifona, en este caso un re grave, es decir, a distancia de 7.^a descendente. Para facilitar el cambio de sonoridad, cada vez que una antifona de introito comienza por la cuarta modal grave característica del *tetrardus plagal*²⁵, las fuentes antiguas introducen un pequeño melisma que ayuda a restituir la sonoridad original, como podemos ver en el siguiente ejemplo tomado de una edición moderna en la que podemos ver ese giro y la entonación.²⁶ El ejemplo escogido es el ancestro del introito de la misa de la Vigilia de Santiago, el propio de la misa de la Aurora de Navidad, *Lux fulgebit* antes mencionado. Si comparamos con la figura 52, la cadencia final de la salmodia no incluye el ornamento final.

²³ *Op. cit.*, 197.

²⁴ Cf. *Patrologiae Latinae. Cursus Completus*, vol. 76 (Gregorius I) (París: Petit-Montrouge, 1849), col. 1206.

²⁵ Recordemos que modalmente el modo VIII^o se construye a partir de dos cuartas una grave y otra a aguda con respecto a su final: re-SOL-do.

²⁶ *Graduale Triplex* (Solesmes: Abbaye St. Pierre de Solesmes, & Desclée, 1979), 44-55.



Figura 53. *Differentia* adornada y comienzo del introito *Lux fulgebit*. *Graduale Triplex*, pp. 45 y 44

El introito del día de la fiesta, *Ihesus vocavit* (f. 118), a su vez *contrafactum* del introito *In virtute tua*, muy apropiado al pertenecer al Común de Mártires, presenta el íncipit del salmo y el *seculorum* final, esta vez sin añadir indicación de doxología. Más adelante, a partir del f. 133, cuando aparece el gran introito tropado como posible opción para la misa solemne del día, la salmodia del introito —doxología incluida— se presenta de manera natural como integrante del canto madre entre las secciones tropadas, como podemos ver en el siguiente ejemplo, aunque se sigue citando solamente el íncipit.



Figura 54. Intercalaciones de la salmodia en el introito tropado de la festividad de Santiago (*CCalix* f. 134)
©Archivo de la Catedral de Santiago

Durante los días de la octava de la solemnidad, a partir del día 26, desde el f. 122v, el *Calixtinus* prescribe una serie de piezas citadas por íncipit que unas veces contienen notación musical y otras veces no. En su mayor parte pertenecen a la liturgia del común de apóstoles por lo que no se incluyen completos en el manuscrito y debían remitir a otros libros presentes en el armario o archivo de la institución. Cuando se trata de una pieza copiada antes, aparece la rúbrica *ut supra*. A modo de ejemplo

y para las VII Kalendas de agosto (26 de julio) —*II die infra octavas sancti Iacobi*— se contemplan las siguientes piezas:

Introito: Mihi autem...
 Gradual Constitues eos... V/. Pro patribus...
 Alleluia Vocavit Ihesus
 Prosa Clemens servulorum²⁷
 Ofertorio Constitues eos...
 Comunión Ait Ihesus...

De todas estas piezas, además de la prosa que es copiada completa, solamente el introito está citado por su íncipit musical que incluye dos palabras de la antífona y el comienzo del salmo. La copia de este reviste una particularidad. Encima de la notación de la entonación del salmo se ha superpuesto en la parte superior del tetragrama el diseño melódico del segundo hemistiquio de la salmodia de la misa del segundo tono, como podemos ver en la figura 55.

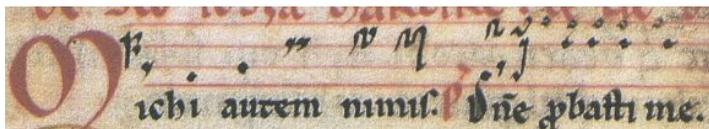


Figura 55. Copia simultánea de las entonaciones del primer y segundo hemistiquio del salmo 130 *Domine probasti me* (CCalix f. 122v) ©Archivo de la Catedral de Santiago

Para el día siguiente —*VI Kalendas Augusti, Missa Sancti Iacobi. III die infra octavas*—, el introito *Ihesus vocavit* se ha copiado ya completo en el f. 118. Aquí la falta de previsión de copia de la notación musical —f. 124— llevó al copista a improvisar un mínimo pautado de tres líneas y sin clave alguna, anotó los diseños neumáticos de la entonación de la antífona con solo dos palabras y el comienzo de la entonación del salmo 18 que se repite con algo más de cuidado en la copia para el día siguiente —*V Kalendas*— también sobre pautado de tres líneas que aparece en los ff. 124, 124v, 126, 126v —aquí en 4 líneas aunque sin clave— y 127v para diferentes días de la octava de la fiesta y en el f. 129v de nuevo en tetragrama sin clave, perteneciente a la fiesta de la traslación del apóstol (30 de diciembre. *III Kalendas Ianuarias*...).

²⁷ Copiada completa en el f. 123.

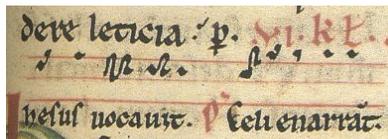


Figura 56. Entonación del introito y de su salmo para el tercer día de la 8.^a (*CCalix* f. 124)
©Archivo de la Catedral de Santiago

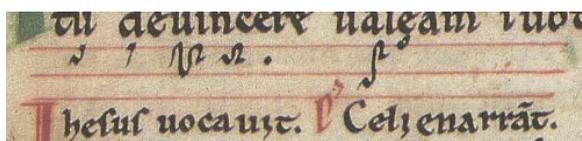


Figura 57. Entonación del introito y de su salmo para el cuarto día de la 8.^a (*CCalix* f. 124v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

Un intento de recuperación de pautado tradicional de todo el códex —recordemos, 4 líneas— aparece en las *III Kalendas*, el quinto día de la octava, donde, además, se incluye la clave de fa en segunda línea.

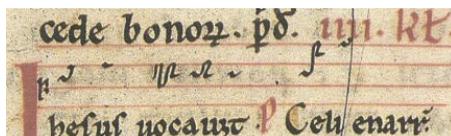


Figura 58. Entonación del introito y de su salmo para el quinto día de la 8.^a (*CCalix* f. 125v)
©Archivo de la Catedral de Santiago

La simplificación de la fórmula de entonación del introito —esta vez los neumas solo se copian para el íncipit de la antífona— sin pautado alguno aparece en el fragmento del folio 128 para una tercera fiesta en honor del apóstol celebrada en las quintas nonas de octubre —el día 3 de ese mes—, dedicada a los milagros de Santiago, pero basta para reconocer la fórmula que tantas veces se había copiado previamente.

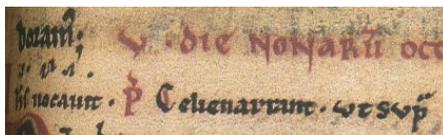


Figura 59. Entonación del introito para la fiesta del 3 de octubre dedicada a los milagros de Santiago
(*CCalix* f. 128) ©Archivo de la Catedral de Santiago

El folio intercalado —128— interrumpe el resto de las rubricas y textos para las *Kalendas* de Agosto que contempla las mismas piezas que para la fiesta de san Pedro ad Víncula. Continúa en el f. 129, donde aparece el incipit de la prosa *Clemens servulorum* sin ningún tipo de pautaado, solamente con cinco neumas que, aunque no corresponden exactamente a lo que aparecen en el f. 122, sí que dan una idea de qué pieza se trata.

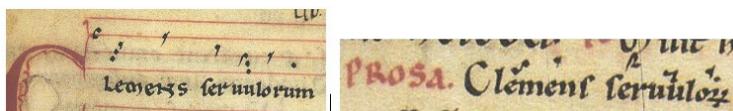


Figura 60. Comparación de los neumas iniciales en la prosa *Clemens servulorum* (CCalix, ff. 123 y 129)
©Archivo de la Catedral de Santiago

La misa de la Vigilia incluye la comunión *Ait Ihesus* (f. 122), *contrafactum* de otra comunión ya existente y dedicada a san Pedro: *Tu es Petrus*. De modo VI^o, el versículo que la acompaña es tomado una vez más de las Homilias de san Gregorio.²⁸

Al igual que en el introyto *Iacobus et Iohannes*, el verso salmódico que le acompaña está escrito completamente, al igual que la indicación de repetición *a latere* desde *potestis bibere*. Como ya se ha apuntado antes, es un *contrafactum* de la comunión *Tu es Petrus* (figura 60) pero en función de la mayor longitud del texto, la sección final, a partir de *dicunt ei: possumus* presenta una melodía que no se encuentra en el modelo, aunque mediante un giro melódico descendente retoma el tema de la cadencia final en la última palabra (figura 61).



Figura 61. Comunión *Tu es Petrus*, *Graduale Triplex*, p. 577

²⁸ Cf. n. 22.

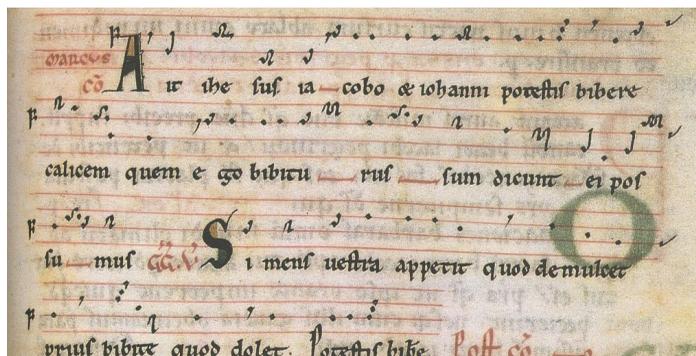


Figura 62. Comunión *Ait Ihesus* (CCalix f. 122)
 ©Archivo de la Catedral de Santiago

El tono salmódico VI° que acompaña a la antífona de comunión no presenta el si bemol en la cadencia mediante, ya que no es necesario por la presencia del giro hacia el fa, y en el segundo hemistiquio antes de la cadencia final presenta un *scandicus* (la-si-do), en lugar del *pes* (la-do), más habitual en este modo.

En la misa de la Vigilia se canta la comunión *Ego vos elegi* (f. 116), propia del común de mártires, del modo I°, pero aquí solo se ha anotado la antífona, no el salmo. No obstante, un detalle delata que este debía cantarse. Al final de la antífona se escribió el *custos*, indicando la nota fa que coincide con la primera nota de la entonación de la salmodia del modo I°.

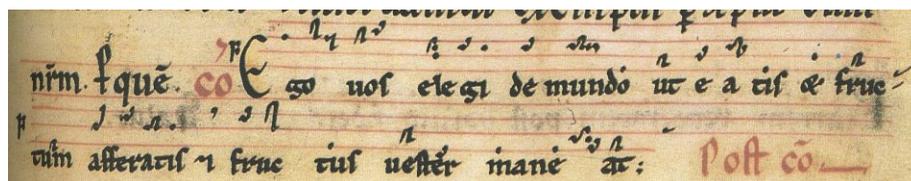


Figura 63. Comunión *Ego vos elegi* (CCalix f. 116)
 ©Archivo de la Catedral de Santiago

VI. EL FOLIO FINAL AÑADIDO Y LA PIEZA MÁS FAMOSA DEL *JACOBUS*

Al final del *Jacobus*, en el f. 222, aparece la copia del himno *Dum Pater familias* en un folio cuyo contenido fue calificado como «de carácter netamente escolar», añadido en fecha incierta y nunca antes del s. xv y que, cuando se realizó la copia de Londres en esa época, aún no figuraba. Las hipótesis

se dirigen a que se añadiría en el s. XVII, cuando se separa el libro cuarto y se encuaderna el códice.²⁹ Su carácter escolástico se deriva de la presencia de los casos de declinación latina en los que aparece el nombre del apóstol y que han sido señalados de manera abreviada en el margen. Al finalizar este famoso canto, aparece un texto que sirve de introducción a otro himno que fue copiado en forma de prosa: *Signa sunt nobis sacra*.³⁰

Esta poesía se titula díscolos tetrástrofos, es decir, un canto compuesto de dos clases de metros, repitiéndose el metro desde el cuarto verso. Porque tiene tres versos semejantes, llamados sáficos; el primer metro consta de troqueo, espondeo y dácilo, que se compone de dos troqueos, el cuarto verso es adonio, y se compone de dácilo y espondeo, como el canto del himno *Iste confessor* o *Ut queant laxis*.³¹

Lo que más ha llamado la atención de los investigadores es el tipo de letra y, sobre todo, de notación, distinto a la francesa del resto del manuscrito. Manuel Díaz y Díaz argumenta que la copia de este folio puede ser de los ss. XI-XII, apoyándose entre otras cosas en los argumentos musicales del p. López-Calo, si bien en etapas posteriores el musicólogo y jesuita gallego matizó su postura.³² La

²⁹ Díaz y Díaz, *El Códice...*, 193; y José López-Calo, «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia* (Madrid: INAEM, 2011), 90 y ss.

³⁰ Díaz y Díaz, *El Códice...*, 68 (n. 130).

³¹ *Intitulatur hæc oda díscolos tetrastrophos, id est, cantus duobus generibus metri compositus, a quarto versu metri replicatione facta. Habet enim tres versus símiles, quibus nomen est saphicus, et constat primus metrus trochæo, spondeo, dácilo ex duobus trochæis, quartus versus adoniis, dácilo et spondeo discurret ymnus cantus sicut Iste confessor vel Ut queant laxis* (f. 222).

³² «El himno fue transcrito probablemente ya a fines del siglo XI o más probablemente a comienzos del XII», Díaz y Díaz, *El Códice...*, 60 (n. 130); más adelante, cuando el eminente paleógrafo hace un estudio de los distintos copistas del manuscrito, no menciona el folio 222. En la p. 190 escribe «El texto del himno *Dum paterfamilias* (pieza 187) en f. 222 presenta rasgos paleográficos que lo sitúan a comienzos del s. XII, tiempo al que parece remitir también su música, por otro lado inexperta y descuidadamente transcrita en campo abierto [n. 180: A no ser que se tratara de una copia que, más o menos hábilmente, procurase transcribir texto y música imitando la forma antigua del modelo. Las múltiples correcciones apuntarían a tal contrahechura. Pero no es fácil llegar a una conclusión inconcusa [sic] a juzgar por la aparente espontaneidad y aceptable calidad de la letra, difícilmente posterior a las primeras décadas del s. XII». La música, en notación aquitana en campo abierto, presenta problemas dentro de la propia composición. López Calo (*La música medieval en Galicia*, La Coruña, 1982, pp. 33-36) que ya entrevió el carácter singular del f. 222, aunque lo interpretó de modo diverso, quizá pensando que era un folio suelto, llega a escribir: «se trata de una composición anterior al mismo Calixtino... que fue cosida al final del mismo, probablemente porque ya para entonces representaba un vestigio de tiempos anteriores e insiste (p. 38): «no pertenece al códice original». El propio padre López-Calo en una de sus últimas contribuciones al estudio del Calixtino y del *Dum Pater familias* expone en su habitual estilo que «Suele decirse que ese folio data de una fecha anterior al Calixtino. También don Manuel Díaz y Díaz lo creía así, y también yo expresé esa misma opinión en el citado libro de 1982. Posteriormente diversas consideraciones me han hecho pensar si no habría que posponer la fecha. Desde luego, la notación aquitana de esa hoja es un dato demasiado importante como para no tenerlo en cuenta, como lo es que en el siglo XIV esta hoja no había sido pegada donde está actualmente... La notación es un tema que deberá ser estudiado más en profundidad. Aquí solo adelantaré que desde finales del siglo XII, es decir,

Sagaseta en una publicación póstuma de Higinio Anglès³⁴ en una tabla autógrafa del propio monseñor quien según nota del editor «[a] pesar de algunos errores de copia [...] nos la entregó pocos días antes de su muerte». Reproducimos a continuación (figura 64) el cuadro comparativo elaborado por Anglès donde se incluyen las versiones de la primera estrofa y del estribillo a cargo de Dom Joseph Pothier,³⁵ Santiago Tafall,³⁶ Peter Wagner,³⁷ Dom Germán Prado,³⁸ Dom Gregorio M.^a Suñol y Dom Joseph Gajard. Las versiones de Suñol y de Gajard no se habían publicado hasta el momento.³⁹ Por su interés, reproducimos el cuadro autógrafo de Anglès (figura 65).

Independientemente del carácter escolar del que ya se ha hablado, donde se muestran las declinaciones del nombre del apóstol,⁴⁰ la forma musical de esta pieza nos es la de un himno al uso, entendiendo como tal una estructura en la que varias estrofas repiten siempre la misma melodía. Algo de eso encontramos aquí, pero con la particularidad de que incluye un estribillo —*Primus ex apostolis...*— al final de cada una de las estrofas. Además, al final de la segunda estrofa están las conocidas palabras en lengua teutónica y en latín: *Herru Santiagu, Got Santiagu, E ultreia e suseia Deus a[d] [w]ia nos* que incluyen el famoso vocablo *ultreia*⁴¹, que puede traducirse como un grito de ánimo para continuar adelante con el Camino.⁴²

³⁴ Higinio Anglès, *Historia de la música medieval en Navarra (obra póstuma)* (Diputación Foral de Navarra: Institución Príncipe de Viana, 1970), 160-163.

³⁵ Publicada en la *Revue du Chant Grégorien*, 1897, pp. 185 y ss. Dom Pothier, monje de Solesmes y uno de los activos «restauradores» del canto gregoriano de la época. Cf. Anglès, *Historia...*, 134.

³⁶ Maestro de capilla de la seo compostelana, publicó su transcripción en la revista *Ultreya* en 1920, Cf. Anglès, *Historia...*, 134.

³⁷ Musicólogo miembro de la Comisión Vaticana para la edición del *Graduale Romanum* (1908) y primer editor de una versión moderna de la música del Calixtino de donde procede la copia realizada por Anglès. Cf. Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Collectanea Friburgensia (Suiza: Universität Freiburg, 1931), 126.

³⁸ Monje de Silos, gregorianista hispano, autor además de varios estudios sobre el canto mozárabe. Cf. transcripción en el vol. II de su *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944), 85-6.

³⁹ Sobre la versión de Dom Suñol, Anglès diría que «tuvo [Suñol] un interés especial por lograr una transcripción la más aproximada posible a la del original. Él mismo nos lo comunicó desde Roma pocos días antes de su muerte, en 1946. Al hablarnos sobre su transcripción a Dom Suñol se le notaba cierta satisfacción por haber podido ofrecer una versión aproximada al original de cuantas se habían hecho hasta entonces. Suñol me hacía observar, además, cierta analogía entre esta melodía del Calixtinus y la del *Kyrie cosmi pie* [sic] del *Kyriale Romanum, Cantus ad libitum*, n° III, y con la del himno de los Santos Apóstoles *Exultet caelum laudibus*». Cf. Anglès, *Historia...*, 137.

⁴⁰ En el siguiente orden y rubricadas en abreviatura al margen: Not. [Nominativo]; Jacobus. Gnt. [Genitivo] Jacobi; Dat. [Dativo] Jacobo; Acct. [Acusativo] Jacobum; Voc. [Vocativo] Jacobe; y Ablt. [Ablativo] Jacobo.

⁴¹ Precisamente y en función de esta palabra, esta pieza se conoce de manera general en determinados ambientes como *Canto de Ulteia*.

⁴² La forma musical está más cerca de los himnos con estribillo tipo *Gloria laus* y *O redemptor summe carmen* con la diferencia de que, en estos, el estribillo se interpreta antes de las estrofas.

Siglo XII

1. San Petrus
2. P. Tafall
3. Wagner
4. P. Ared
5. Abad Leonel
6. San Caspar

1. a. la Hyacinthe
2.
3.
4.
5.
6.

1.
2.
3.
4.
5.
6.

1.
2.
3.
4.
5.
6.

6—Historia de la música

Figura 65. *Dum Pater familias*. Cuadro con diversas transcripciones. Anglès, *La música...*, 160-162

De las seis estrofas de las que consta la pieza, no todas han recibido notación musical, reservándose esta a las estrofas 1, 2, 3 y 6 y al estribillo, incluyendo también las frases con texto vernáculo. La notación, aunque de manera general puede calificarse como aquitana por su carácter primordial de puntos superpuestos, conserva el *ductus* vertical en los descensos y en dextrógiro inclinado en los ascensos, incluyendo algunos signos ambiguos con formas de *oriscus* que en realidad pueden indicar licuescencias, si bien otros signos equivalentes a este tipo de neuma ligado a las articulaciones silábicas complejas sí son los propios de la notación del sur de Francia. Algunas veces aparecen pequeñas líneas inclinadas que ayudan a la colocación del texto. Como se ha apuntado ya (cf. n. 31), no parece que el copista de los neumas sea muy diestro en su oficio, no solo en las formas de los neumas, sino también en la ambigüedad de la colocación de los puntos notacionales, ya que, en secciones en las que aparentemente la melodía debería ser igual, presenta pequeñas variaciones.

A continuación, reproducimos el texto íntegro del *Dum Pater familias* y después la propuesta de transcripción en notación cuadrada de las estrofas que recibieron notación en el original (figura 66).

*Dum Pater familias, / Rex univ[er]sor[um], / donare[re] p[ro]vincias / Ius ap[osto]lor[um], / Jacobus Yspanias
/ lux illustrat morum.*

Primus ex ap[osto]lis / martir Ierosolimis, / Iacobus egg[re]gio / Sacer est martirio.

*Iacobi Gallecia / opem roget piam, / glebae cui[us] gl[ori]a dat insignem viam, / Ut precum freq[ue]ntia /
cantet melodia[m].*

Herru Santiagu / Got Santiagu; / E ultreia e suseia Deus a[d] [u]ia nos.

Prim[us] ex ap[osto]lis martir I[er]osol[im]is⁴³ / Jacob[us] egg[re]gio / sac[er] est m[ar]tir[i]o.

*Jacobo dat parium / omnis mundus gratis, / ob cui[us] remedium / milex pietatis / cunctorum presidium /
est ad vota satis.*

Primus ex ap[osto]lis / martir Ierosolimis, / Iacobus e[re]gio / sacer est martirio.

*Iacobum miraculis / qua[e] fiunt p[er] illum, / arctis in periculis / acclamet ad illu[m], / quisq[ui]s solvi
vinculis / sp[er]at⁴⁴ p[ro]p[ter] illum.*

Primus ex ap[osto]lis / m[ar]tir Ie[rosol]imis, / Iacobus e[re]gio / sac[er] [est] martirio.

O beate Iacobe / virtus n[ost]ra vere, / nobis hostes remove / tuos et tuere / ac devotos adhibe / nos tibi placere.

⁴³ En el original *iblomis*.

⁴⁴ Raspada la palabra original y escrito en su lugar encima *v[el] sp[er]at*.

Primus ex ap[osto]lis / m[artir] I[erosolimis], / I[acobus] e[gregio] / s[acer] e[st] m[artirio].

Jacobo p[ro]picio veniam speremus / et quas ex obsequio⁴⁵ / merito debemus / Patri tam eximio, dignas laudes demus. Am[en].

Primus ex ap[osto]lis / m[artir] I[erosolimis], / Iacobus e[gregio] / s[acer] e[st] martir[i]o.⁴⁶

Por último, en el mismo folio en el que aparece el himno *Dum Pater familias*, se añade un párrafo que comenta las características métricas de otro himno que se copia a continuación, aunque sin notación musical.⁴⁷ No obstante, al final de dicho párrafo, se pone el ejemplo de dos himnos de similares características métricas que podrían muy bien ser musicalizados con melodías que sí conservamos en ambos himnos.

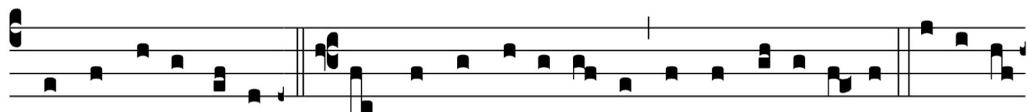
⁴⁵ *Vel ex officio* en el original.

⁴⁶ *Cuando aquel buen Padre, Rey que todo guía, a los doce apóstoles los reinos cedía, Santiago a su santa España luz traía. Primicia de los mártires entre los apóstoles, en Jerusalén Santiago fue mártir preclaro. De Santiago alcance Galicia propicio destino: su gloria da feliz camino. Para tantas preces de canto divino. ¡Oh, Señor Santiago! ¡Buen Señor Santiago! ¡E ultreia, e suseia, Dios, ayúdanos! A Santiago rinde tributo todo el mundo; soldado de Cristo, con santas plegarias a todos defiende de suertes contrarias. A Santiago le claman sus milagros santos, y en riegos y peligros invocan al Santo. ¡Oh, noble Santiago, patrono valiente; nuestros enemigos, tu poder ahuyente; y haz que te agradecemos con fe reverente. Por Santiago Apóstol perdón esperemos y, obsequiosos siempre, las que le debemos, dignas alabanzas con amor le demos. Amén.*

⁴⁷ Cf. n. 29 y 30.

Dum pater familias, CC f. 222 © JCAP

Dum Pa- ter fa-mi-li- as rex u-ni-ver-so-rum, do-na-ret pro-vin-ci- as jus
 a- po-sto- lo- rum. *Nominativo* Ja- co - bus Y-spa-ni- as, lux il- lu- strat mo- rum.
 Pri- mus ex a- po-sto- lis mar- tyr Je- ro- so- li- mis, Ja- co- bus e- gre- gi- o
 sa- cer est mar-ty- ri- o. *Genitivo* Ja- co- bi Gal-le- ci- a o- pem ro- get pi- am
 gle- be cu- ius glo- ri- a dat in-si- gnem vi- am; ut pre- cum fre- quen- ti- a
 can- tet me- lo- di- a. Her- ru San-cti- a- gu, Got San-cti- a- gu, e- ul- tre- i- a,
 e- sus e- i- a, De- us, ad- iu- va nos. Pri- mus es a- po- sto- lis....
Dativo Ja- co- bo dat pa- ri- um om- nis mun- dus gra- tis ob cu- ius re- me- di- um



mi - les pi - e - ta - tis cun - cto - rum pre - si - di - um est ad vo - ta sa - tis. Primus ex...

Acusativo

Jacobum miraculis que fiunt per illum, arctis in periculis acclamet ad illum,
quisquis solvi vinculis sperat per illum. Primus ex apostolis...

Vocativo

O beate *Jacobe*, virtus nostra vere, nobis hostes remove tuos et tuere,
ac devotos adhibe nos tibi placere. Primus ex apostolis...



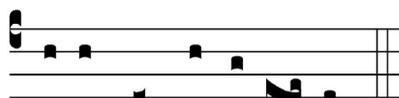
Ja - co - bo pro - pi - ci - o ve - ni - am spe - re - mus et quas ex ob - se - qui - o



me - ri - to de - be - mus; Pa - tri tam e - xi - mi - o di - gnas lau - des de - mus. A - men.



Pri - mus ex a - po - sto - lis mar - tyr Je - ro - so - li - mis, Ja - co - bus e - gre - gi - o



sa - cer est mar - ty - ri - o.

Figura 66. *Dum Pater familias* (CCalix f. 222)

© Juan Carlos Asensio

*Hic et hispanis datus est patrón[u]s, / Pastor et panis posit[us] via[n]ti, / Quo viatores fragilis diete /
lustific[emur].*

*Inde p[ro] nob[is], celer advocate, / ludici Chr[ist]o venia[m] [petendo] / impetra nob[is] in amore
Chr[ist]i / Vivere tecu[m].*

*Doxa sit Pat[ri] Genitoq[ue] Chr[ist]o, / Fl[am]ini necno[n] ab ut[ro]q[ue] fuso, / Tr[ini]na sit t[ri]no,
una uni[us] / Gl[or]ia perpes. Amen.⁵²*

⁵² Hay Símbolos sagrados que se leen, donde un espejo de la vida santa se abre a las nuevas mentes de los israelitas fieles. Recorriendo el desierto lentamente, hallaron un sitio ameno los hebreos llamado Elim, que fue en aquel camino la sexta parada. Allí manaban hasta doce fuentes con dulce para aliviar al nacido y setenta palmeras ofrecían regalos y frutos. Tal hecho simboliza exactamente el número de discípulos que, en primera y segunda vez, con la cruz siguieron fieles a Cristo. Ya la voz de éstos, que el Señor ayuda, con mérito y virtud maravillosa de las palmas ganando el dulce honor va por el mundo. Del corazón la tierra laborable riegan con su doctrina y lloviendo rocío celestial la satisface lleno de gracia. La sexta edad ya iniciada nos llama en la que Dios viene a restaurarnos gratis a los creyentes, vigilemos en el tiempo propicio. Entre ellos Santiago está refulgente, mártir insigne, columna de la fe, el primero en el coro de los doce, enemigo de Herodes. Por eso honor es vena de perdón de la vida e hijo del trueno hijo y estrella que conforta y agua de piedad y fuente de peregrinos. Él le fue dado patrono a España, pastor y pan expuesto al caminante, con que viandantes de ligera dieta se justifiquen. Por eso, ¡oh abogado diligente! a Cristo Juez pide perdón para nosotros y consigue que en su amor vivamos siempre contigo. Gloria al Padre y al Engendrado Cristo y al Sumo Espíritu de ambos emanado, a la vez trino al Trino y uno al Uno. Gloria perpetua. Amén.

S I - gna sunt no - bis sa - cra que le - gun - tur in qui - bus vi - tæ spe - cu - lar be - a - tæ

Ad no - vas men - tes pa - tet usque ve - ris I - sra - e - li - tis.

S I - gna sunt no - bis sa - cra que le - gun - tur in qui - bus vi - tæ spe - cu - lar be - a - tæ

Ad no - vas men - tes pa - tet usque ve - ris I - sra - e - li - tis.

S I - gna sunt no - bis sa - cra que le - gun - tur in qui - bus vi - tæ spe - cu - lar be - a - tæ

Ad no - vas men - tes pa - tet usque ve - ris I - sra - e - li - tis.

S I - gna sunt no - bis sa - cra que le - gun - tur in qui - bus vi - tæ spe - cu - lar be - a - tæ

Ad no - vas men - tes pa - tet usque ve - ris I - sra - e - li - tis.

Figura 67. Melodías de *Iste confessor* y de *Ut queant laxis* adaptadas al himno *Signa sunt nobis*
©Juan Carlos Asensio

VII. REFERENCIAS

- Anglès, Higinio. *Historia de la música medieval en Navarra (obra póstuma)*. Diputación Foral de Navarra: Institución Príncipe de Viana, 1970.
- Arocena, Félix María. *Los himnos de la tradición. El himnario de la "liturgia horarum" y otros himnos de la tradición litúrgica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Asensio Palacios, Juan Carlos, ed. y coord. *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- _____. «L'interpretazione del Canto Gregoriano tardivo alla luce della Semiologia». *Vox Antiqua* 2 (2015): 13-43. https://www.academia.edu/35331150/Linterpretazione_del_Canto_Gregoriano_tardivo_alla_luce_della_Semiologia_Vox_Antiqua_II_2015_pp_13_43
- _____. «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*». En *Respondámosle a concierto, Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, editado por Eduardo Carrero Santamaría y Sergi Zauner, 65-76. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals-Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2020/234942/Homenatge_McG_p065_076_Asensio.pdf
- Collamore, Lilla, Ronald T. Olexy, Joseph Metzinger, Keith Falconer, Lila Collamore y Richard Rice. *An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca capitular, 44.2*. Cantus Index. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1992.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- Fuller, Sarah. «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio, 20-IX-1999*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 183-234. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Graduale Triplex*. Solesmes: Abbaye Saint- Pierre de Solesmes & Desclèe, 1979.
- Gutiérrez, Carmen Julia. «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: actas del simposio, 20-IX-1999*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 445-477. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Helmer, Paul. *The Mass of St. James*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1988.

- Huglo, Michel. *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*. París: Publications de la Société Française de Musicologie, 1971.
- _____. «Les pièces notées du Codex Calixtinus». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, editado por John Williams y Alison Stones, 105-111. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.
- «I. Edición facsímil». En *Hymnarium Oscense (s. XI): I. Edición facsímil. II. Estudios*, editado por Antonio Durán Gudiol, Ramón Moragas y Juan Villareal, vol. 1. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- Kohlhäufl, Joseph. «Die Tironischen Noten im Codex Laon 239. Ein Beitrag zur Paläographie der Litterae significativæ». *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996): 133-156.
- _____. «Le note tironiane in Laon 239». En *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano. I. Principi fondamentali*, editado por Luigi Agustoni y Johannes Berchmans Göschl, 237-255. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1998.
- Lara Lara, Francisco Javier. «Estructuras modales en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 273-307. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López-Calo, José. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1982.
- _____. *La Música Medieval en Galicia, vol. V, La Edad Media*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 1994.
- _____. «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 235-271. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- _____. «Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, editado y coordinado por Juan Carlos Asensio, 90 y ss. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Lug, Robert. *Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2019.
- Migne, Jacques Paul. *Patrologiae Latinae. Cursus Completus*, vol. 76 (Gregorius I). París: Petit-Montrouge, 1849.

- Pèrès, Marcel, ed. *Ad primas vespèras, in laudibus, ad secundas vespèras. Secundum librum dictum Codex Calixtinus*. Editio Scriptorium, CIRMA, Moissac 2003.
- Prado, Germán. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, vol. 2. Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Gallegos, 1944.
- Rey Olleros, Manuel. «Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino en los libros litúrgicos de los siglos XII al XIV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago». Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2010. <http://hdl.handle.net/10347/2606>
- Rocha, Pedro Romano. «Influjo de los antifonarios aquitanos en el Oficio divino de las Iglesias del noroeste de la Península». En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*, Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, IV (1990), 27-45.
- Ruiz García, Elisa. «El Codex Calixtinus: un modelo de Work in Progress». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, editado y coordinado por Juan Carlos Asensio, 38-70. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Rubio Sadia, Juan Pablo. *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Ciudad del Vaticano: LIM, 2011. https://www.academia.edu/31146572/La_recepci3n_del_rito_francorromano_en_Castilla_ss_XI_XII_pdf?auto=download
- Temperán, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997. https://www.caminodesantiago.gal/osdam/filestore/1/9/5/2/7_221878ac6a9525b/19527_cd2ffb9839e8ced.pdf
- Villanueva, Carlos. «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino. El oficio de maitines y la misa de la vigila del Apóstol». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 331-386. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Wagner, Peter. *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Collectanea Friburgensia. Universität Freiburg, 1931. ■