

---

---

# LA MÚSICA DEL CÓDICE CALIXTINO. UN POSIBLE MANUAL PARA SU INTERPRETACIÓN

## THE PERFORMANCE OF THE CODEx CALIXTINUS' MUSIC. A POSSIBLE HANDBOOK

**Paloma Gutiérrez del Arroyo González•**

### RESUMEN

El intérprete de música medieval debe tener nociones de paleografía y de codicología, de lenguas medievales, de Historia, de liturgia, de antropología y sociología, de acústica... Además, debe manejar con fluidez las distintas notaciones de cada período (paleografía musical), la modalidad, el contrapunto, la práctica de la oralidad —vehículo primordial de transmisión de muchos de los repertorios medievales—, las prácticas de polifonía *extempore* o improvisada, distintos temperamentos... e incluso debe conocer los estudios de la etnomusicología acerca de otras músicas no escritas, de tradición oral, ya sean monódicas o polifónicas, aún vivas hoy en nuestro planeta.

Este artículo busca reunir, si no todos, muchos de los aspectos que se deberían tener en cuenta a la hora de abordar la interpretación de las músicas notadas en el Códice Calixtino (s. XII). El intérprete convierte la fuente manuscrita en sonido, y ese

• Cantante especializada en música medieval con los más grandes intérpretes e investigadores del repertorio, en centros de Francia (CNSMD de Paris y Sorbonne, Paris IV), Suiza (Schola Cantorum Basiliensis) e Italia. Actúa regularmente en escenarios europeos, habiendo colaborado con conjuntos como La Reverdie, Contrafacta, Dialogos, Malandança y formado dúos con varios actores y con intérpretes como la cantante Catherine Schroeder o el arpista Manuel Vilas. Es cofundadora de varios conjuntos: [Puy de sons d'autrefois](#), [Oiet](#) y [Cantaderas](#), y dirige el proyecto EVOCA (Exploración de la Vocalidad y la Oralidad del Canto Antiguo), de reciente creación. Ha estrenado obras contemporáneas y grabado para los sellos discográficos: Arion y Etcetera-records. Realiza una [actividad pedagógica](#) y de divulgación de la música medieval para públicos desde no iniciado hasta especializado, habiendo colaborado con Radio Clásica-RNE e impartido cursos en museos (Lázaro Galdiano), conservatorios profesionales y superiores (Madrid, Lyon), universidades (UCM, UAM, UAB, Univ. François-Rabelais de Tours...), bibliotecas (BNE), fundaciones (Royaumont, Santa María la Real, Joaquín Díaz) y en centros especializados como el Centre de Musique Médiévale de Paris. Dirige la [Escuela de Música Medieval y de Tradición Oral](#), que fundó en 2016 en el seno de la Institución Libre de Enseñanza (Madrid). Paralelamente a la musical realizó una carrera científica que concluyó con una tesis en biofísica (CNB-CSIC-UAM) y el título de Doctora (2009). [www.palomagutierrezdelarroyo.com](http://www.palomagutierrezdelarroyo.com).

Recepción del artículo: 02-04-2021. Aceptación del artículo: 11-06-2021.

paso conlleva muchas decisiones. He aquí un posible método de trabajo, razonado paso a paso, a seguir por un intérprete desde que abre el códice por primera vez hasta que comienza a cantarlo.

**Palabras clave:** oralidad; monodía; polifonía; neuma; notación neumática; modalidad; *organum*; *conductus*; contrapunto; contrapunto improvisado o *extempore*.

#### ABSTRACT

Medieval music performers should have notions on Palaeography and Codicology, on medieval languages, on History, Liturgy, Anthropology and Sociology, on Acoustic... Furthermore, they shall easily handle various notations of each period (Musical Palaeography), modality, counterpoint, oral practice as the principal vehicle of transmission for most of medieval repertoires, improvised or *extempore* counterpoint practices, different temperaments... and should also be aware of the ethnomusicological research on unwritten oral music, either monophonic or polyphonic, already alive in our planet.

This article seeks to gather, if not all, many of the aspects that should be considered when approaching the performance of the notated music in the *Codex Calixtinus*. The performer transforms the manuscript source into sound, and this step carries many decisions. Here is a possible working method, argued step by step, to be followed by a performer from the very moment of opening the codex up to its vocal performance.

**Key words:** orality; monody; polyphony; neume; neumatic notation; modality; *organum*; *conductus*; counterpoint; *extempore* or improvised counterpoint.

## I. INTRODUCCIÓN

Cuando se aborda por primera vez un nuevo manuscrito musical surgen muchas preguntas que necesitamos responder antes de empezar a interpretarlo. Unas tienen que ver, claro está, con la propia lectura de lo que nos ha sido transmitido en ese manuscrito, y otras, a veces no menos importantes, con el contexto en el que fue producido e interpretado.

En concreto, si abrimos el *Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, sin signatura), veremos que los folios con música están distribuidos en tres secciones distintas: en el primer libro (entre los folios: 101r-139v), que contiene la música —casi exclusivamente monódica— para distintos oficios y misas de las festividades del apóstol Santiago; en el primer apéndice (folios: 214r-219v), que contiene sólo piezas polifónicas, también para adornar esas festividades; y en el segundo apéndice (folios: 221v-222v), con sólo dos piezas monódicas y el texto de una tercera con una rúbrica que indica con qué melodía de otro himno hay que cantarla. El corpus musical es bastante extenso: contiene en torno a un centenar de piezas monódicas y veintiuna polifónicas.

Antes de lanzarnos a cantar, tendremos que considerar aspectos como: qué tipos de repertorios transcribe (piezas del oficio y de la misa, algunos tropos y *conducti* paralitúrgicos; repertorios propios del *cantor* solista o de la *schola*; monódicos y polifónicos) y su notación musical (neumática francesa del centro-norte y diastemática); la forma de transmisión de los mismos (en principio, oral, aunque hablaremos más adelante sobre esto) y las prácticas interpretativas de la época (no sólo del canto de memoria, a solo y a cargo de la *schola*, sino también de las prácticas de improvisación polifónica de los *cantores*); el propósito de dicha copia (¿ser leída e interpretada directamente, o intentar preservar la música por escrito?); la posible *vocalidad* de entonces, o, al menos, los indicios que tenemos sobre ella (que encontramos en textos contemporáneos y en los paralelismos que podamos establecer con la *vocalidad* de las músicas de tradición oral aún vivas); y las características del manuscrito en el que aparecen copiadas las piezas (el Códice Calixtino —«CC»— contiene, además de la música, varios libros dedicados a la figura de Santiago: a la historia de la traslación de su cuerpo desde Jerusalén a Galicia, a sus milagros, a su aparición ante Carlomagno para inspirar la Reconquista y al camino de peregrinación que conduce hasta sus reliquias). Sólo después, cuando por fin acometamos su interpretación, surgirán otras preguntas acerca de las decisiones que tuvieron que tomar el escriba musical (el *notator*) y quienes compilaron o incluso «compusieron» estas piezas (igualmente, más adelante trataremos el proceso de «composición» de la música de este códice), y sobre las que tomaron los propios *cantores* a la hora de cantarlas.

Con este artículo, a través de la descripción de un posible procedimiento de trabajo, busco proporcionar al intérprete la información que considero imprescindible para abordar la música del Calixtino y dotarlo de muchas de las claves sobre las que fundamentar su trabajo de llevar el manuscrito al canto. Está planteado como un manual, que, a su vez, refleja y compendia los resultados de una investigación artística en curso sobre la interpretación musical de estos repertorios. Tratará inicialmente algunos aspectos preliminares que tener en cuenta acerca de la factura de la parte musical del códice (subapartado II.1), y presentará una serie de observaciones que conviene realizar sobre los repertorios copiados en él (II.2) y sobre su notación musical (II.3). Continuará exponiendo información relevante sobre la finalidad original del códice, la cual ayudará a poner en contexto su música (III.1), y refiriendo las concordancias de esta con fuentes externas (III.2). Se examinarán, además, algunos aspectos interpretativos de la música de aquella época, como su transmisión o su *vocalidad* (IV.1-3). Seguirá una discusión de cómo afecta esta información sobre el propósito del códice y sobre las prácticas musicales a las observaciones preliminares realizadas, las cuales serán revisadas y profundizadas (V.1-3). Y concluirá con la descripción de un posible método para abordar, ya no sólo el estudio de la música del manuscrito, sino también su interpretación vocal (apartado VI).

## II. ASPECTOS PRELIMINARES QUE CONSIDERAR

### II.1. Observaciones preliminares sobre la factura de la parte musical del manuscrito

Para empezar, supongamos que llega a nuestras manos la parte musical del Códice Calixtino, «arrancada» del resto del códice. Sin conocer más detalles, lo primero será intentar datarlo y desentrañar su origen, su contenido, y esto, a través de observaciones paleográficas (tipo de escritura, en este caso: carolina<sup>1</sup>), codicológicas (organización de la página: una sola columna que alterna la música con rúbricas y con textos de las lecturas litúrgicas), lingüísticas (latín medieval), del tipo de notación musical, etc. Quizás podamos imaginar que se trata de un manuscrito del s. XII<sup>2</sup> sólo con el trazo de los neumas (relacionados con los de la notación «lorena» —o mesina—, según unos autores<sup>3</sup>, o «francesa-normanda», según otros<sup>4</sup>) y con el pautado utilizado (de cuatro líneas rojas, y, en la polifonía, de doble pautado también de cuatro líneas rojas, separadas por una línea horizontal verde; cf. **Figura 1. a** y **Figura 3**); las claves (principalmente de *F* y de *C*, pero también, puntualmente, para extender el *ambitus* de la pieza, de *g* y de *D*<sup>5</sup>; **Figura 1. a; i**); el uso del *custos* al final de la línea (incluso también al final de las líneas con adiciones posteriores de polifonía, apareciendo los *custodes* también en rojo;<sup>6</sup> **Figura 1. b-g**) y de letras para igualmente «custodiar» la nota siguiente a un cambio de clave en un mismo tetragrama (**Figura 1. h-i**), e incluso de puntos verdes en el apéndice polifónico con idéntico fin (**Figura 1. a** y **Figura 3. d**). Además, al principio de algunas piezas, junto a la inicial ornada y la clave, observaremos otras letras que coinciden con la primera nota de la pieza, no siempre a la altura del pautado que les correspondería si se trataran de claves adicionales —algo, en mi experiencia, bastante inusual—. Dichas letras parecen estar destinadas a garantizar la correcta copia de la música o su correcta lectura, a modo de recordatorio (**Figura 2**).<sup>7</sup> Igualmente, y con finalidad similar, advertiremos unos puntos

<sup>1</sup> «La escritura utilizada oscila entre una letra carolina de transición y una variante protogótica», Elisa Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*: un modelo de *Work in Progress*», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coord. por Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011), 56.

<sup>2</sup> Actualmente está datado entre los años 1160 y 1180. Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 56.

<sup>3</sup> Michel Huglo, «The origin of the monodic chants in the *Codex Calixtinus*», en *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed. por Graeme Boone (Cambridge: Isham Library Papers, 1995), 196.

<sup>4</sup> Sarah Fuller, «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*», 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), 203-213.

<sup>5</sup> Clave de *g* en el apéndice polifónico (por ejemplo, en los folios 216r, 217v-219r, siempre en la *vox organalis*), clave de *D* (f. 110v, **Figura 1. i**), e incluso de *a* y de *D* para centrar el pautado reducido, de tres líneas, en fragmentos del manuscrito en los que sólo se copian los *incipit* de las piezas de un oficio (f. 112v).

<sup>6</sup> Folios: 131r, 131v y 214r.

<sup>7</sup> Esto aparece con frecuencia en los primeros diez folios con música del libro 1, y en el primer apéndice. Además de los ejemplos de la **Figura 2**, encontramos indicadas, junto a las letras iniciales, las notas: *a* (ff. 106r, 108v) y *e* (ff. 106r, 111r), *F* (f. 109v, 111v), *G* (f. 109r, 110r, dos ejemplos en este mismo folio) y *D* (ff. 106v, 110v, 111r, dos ejemplos en este mismo folio; f. 217v).

verdosos al principio de la voz inferior de casi todas las piezas polifónicas, que indican la altura de la primera nota de la voz superior (Figura 3. a-d).<sup>8</sup>



Figura 1. Claves de F, C, g y D; varias grafías de *custodes* al final de la línea y antes del cambio de clave, y letras antes del cambio de clave.

- a. Claves de F, C y g, y un *custos*, señalado en azul, antes del cambio de clave (f. 219r). b. *Custos* (f. 104r).  
 c. *Custos* (f. 135r). d. Clave de F y *custos* (f. 136r). e. *Custos* en rojo, para la continuación de una segunda voz añadida por otra mano (f. 131v). f. *Custodes* en negro y en rojo para la continuación de la voz «original» de la pieza monódica y de la voz añadida por otra mano (f. 131r). g. Claves de F y *custos* antes del cambio de clave (f.121v). h. Claves de C, *custos* al final de la línea y una letra D a la altura correcta antes del cambio de clave para anunciar, a modo de *custos*, la altura de la nota siguiente (f. 109r).  
 i. Claves de F y de D, *custos* al final de la línea y una letra D a la altura correcta antes del cambio de clave (que es de D igualmente) para anunciar, a modo de *custos*, la próxima nota (f. 110v)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Esto ocurre al inicio de todas las piezas del apéndice polifónico. Nótese que la posición del punto en el primero de los *Benedicamus* del f. 219r, es errónea (a la octava y no a la quinta de la *vox principalis*).

<sup>9</sup> Todas las imágenes del *Codex Calixtinus* de este artículo proceden del Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela: ©Archivo Catedral de Santiago.



Figura 2. Letras «custodias» de la nota de inicio de la pieza en la monodía y rúbricas.

a. Letra *a* (f. 108v). b. Letra *D*. En este caso la letra no es muy clara. Podríamos haberla confundido con una *b*, indicando, como era práctica común, la letra inicial que copiar y adornar; sin embargo, visto el uso en el resto del manuscrito, entendemos que se trata de una *D* (f. 109v).

c. Letra *F* (f. 109v); d. Letra *e* (f. 106r); e. Letra *G* (f. 109r); f. Letra *a* (f. 106r)



Figura 3. Letras «custodias» de la nota de inicio de la pieza en la polifonía y puntos verdes sobre la pauta de la voz inferior para localizar la primera nota de la voz superior.

a. *Gratulantes* (f. 214v). b. *Ad superni*, en este caso, además, se advierten dos letras debajo de la letra capital, *C* y *D*, correspondientes a las dos primeras notas de la voz inferior (f. 214v).

c. *Annua gaudia* (f. 215v).  
d. *Dum esset* (f. 216v)

Todas estas observaciones y las que siguen aparecerán sin duda reseñadas y estudiadas en profundidad en más de una publicación de la extensa bibliografía dedicada al Calixtino, la cual ha ido creciendo desde finales del s. XIX. Sin embargo, este artículo quiere hacer hincapié en la importancia de que el propio intérprete observe el material manuscrito y se familiarice con el repertorio en sí. Además, es recomendable que este proceso sea anterior a la consulta de los resultados publicados por los investigadores, con el fin de asimilar lo observado, para «aprehender» sin sesgos ni prejuicios de ninguna clase. Es más, en esta misma línea, es conveniente rehuir en una fase temprana las transcripciones musicológicas<sup>10</sup> y las grabaciones<sup>11</sup> del material que se va a estudiar. El planteamiento de preguntas propias es crucial para avanzar en la problemática de la interpretación, y el proceso de proponer soluciones permite profundizar aún más en la obra. Una «intuición» construida sobre la experiencia acumulada, capaz de contemplar un complejísimo conjunto de variables y, a la vez, de «actuar», será la principal guía en la toma de decisiones. Una vez conocida a fondo la música (*i. e.* tras haberla cantado), vislumbraremos con mayor claridad las preguntas que intentar resolver, sabremos entender y valorar las interpretaciones de otros, y podremos evaluar, reorientar, remodelar o matizar las nuestras en consecuencia. Por esto, resultará mucho más enriquecedor descubrir *a posteriori* los resultados de los investigadores y las soluciones interpretativas adoptadas por otros músicos o por una transcripción<sup>12</sup>. Evidentemente, todo esto es factible si el intérprete tiene ya un conocimiento

<sup>10</sup> Sobre las transcripciones existentes a día de hoy, consúltense: la reseña ofrecida por 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), 76-80, acceso el 14 de enero de 2021, <http://hdl.handle.net/10347/2606>; y los ejemplos de algunas de las transcripciones publicadas a lo largo del s. XX recogidos en el artículo: José López-Calo, «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del *Codex Calixtinus*», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 235-272.

<sup>11</sup> Sobre la discografía del Calixtino, consúltense las referencias: Josemi Lorenzo Arribas, «*Codex Calixtinus: audientibus sit gloria*», *Scherzo: revista de música* 131 (1999): 148-151; Josemi Lorenzo Arribas, «El Códice Calixtino. Recreación musical y recepción discográfica de la sonoridad románica», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coord. Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: INAEM, 2011), 191-212; y Santiago Ruiz Torres, «Fonografía del Códice Calixtino: Ochenta años de creación y recreación de una sonoridad plenomedieval», *Revista de musicología* 39, n.º 2 (2016): 685-706. Como más tarde no habrá lugar, aprovecho ahora para recomendar la escucha de los programas de concierto o de disco que han dedicado a las escuelas de St. Martial y de Notre Dame, así como al *Calixtinus*, los conjuntos: *Sequentia* (Benjamin Bagby), *Discantus* (Brigitte Lesne), *Gilles Binchois* (Dominique Vellard), *Le chant sur le livre* (Jean-Yves Haymoz, Raphaël Picazos, Emmanuel Bonnardot, Barnabé Janin, Ludovic Montet y Pierre Funck, cofundadores) y *Peregrina* (Agnieszka Budzinska-Bennett). Último acceso el 28 de abril de 2021.

<sup>12</sup> Resultará sorprendente la variedad de las transcripciones publicadas (*cf.* nota 10): desde copias del manuscrito en notación original caligrafiadas manualmente —Marcel Pérès y Malcolm Bothwell, *Codex Calixtinus. Ad primas vespere, in laudibus, ad secundas vespere* (Moissac: Editio Scriptorium, CIRMA, 2003); Marcel Pérès y Malcolm Bothwell, *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi, Missa sancti Iacobi, Farsa officii misse sancti Iacobi* (Moissac: Editio Scriptorium, CIRMA, 2004)—, y transcripciones diplomáticas —Hendrik Van der Werf, *The Oldest Extant Part Music and the Origins of Western Polyphony* (Rochester, NY: edición del autor, 1993), vol. 2, 187-215; y Sarah Fuller, «Early Polyphony», en *The New Oxford History of Music II, The Early Middle Ages to 1300*, ed. por Richard Crocker y David Hiley (Oxford: Oxford University

suficientemente profundo de la música recogida en manuscritos de los siglos IX-XIII, tanto a nivel musicológico como interpretativo.

## II.2. Observaciones preliminares sobre el repertorio musical codificado

Siguiendo con las observaciones de generalidades y particularidades del manuscrito, el siguiente paso consistirá en la lectura de toda su música, entendiendo la estructura de los oficios transcritos y las rúbricas que preceden a las piezas.

Para ello, y para conocer mejor la fuente que tenemos delante, podremos elaborar un *index*, pieza a pieza, incluyendo toda la información musical y extramusical que llame nuestra atención: tipo y modo de la pieza; tema del texto; fórmulas melódicas reconocibles; claves; neumas sorprendentes; bemoles; observación de la intervención de manos distintas; letras capitales especialmente ornadas; rúbricas; si se trata de piezas repetidas; etc.

---

Press, 1990), 541-548—, hasta transcripciones en notación rítmica, en ocasiones quizás producto de la limitación editorial que exigía editar la polifonía en notación moderna, mas buscando codificar de forma sólo cualitativa las duraciones aproximadas y relativas de los sonidos sin pretender necesariamente una lectura literal, y en otras ocasiones, con signo y barras de compás —José López-Calo, *La Música medieval en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982); y Theodor Karp, *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela* (Oxford: Clarendon Press, 1992), vol. 2, 205-233—. Toda transcripción supone la toma de decisiones de su autor ante las numerosas cuestiones que surgen, desde las duraciones de los sonidos y la estructura del contrapunto (qué sonidos son estructurales y cuáles ornamentales) hasta cómo representarlos (recordemos que la transcripción no es sino una traducción a otra notación, otro lenguaje, con toda la complejidad y las desviaciones que entraña una traducción). El intérprete que las lee deja, por tanto, de plantearse y de tener que responder algunas preguntas fundamentales, y, además, verá condicionada su interpretación por la notación de la transcripción que consulte. De ahí que la lectura de una transcripción, y más si es en notación mensural moderna (aunque ésta busque sólo representar cualitativamente la duración relativa de los sonidos), pueda influir tanto en el resultado sonoro, y que resulte desaconsejable en una fase inicial del estudio. Además, los intentos de encajar toda la polifonía del Calixtino dentro de una pulsación rítmica resultan, a día de hoy, improcedentes, conocidas las prácticas del *organum purum* de la Escuela de Notre Dame justamente posterior, al que recuerdan la mayoría de las piezas polifónicas del código, y son muchas veces fruto de la incredulidad del transcriptor ante la posibilidad de interpretar una polifonía fuera de un *tactus* (cf. José López-Calo, «Propuesta de transcripción de la polifonía del Código Calixtino», en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, coord. por José López-Calo (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 1993), 691). Es cierto que a la hora de interpretar algunas piezas tanto monódicas como polifónicas del código (es el caso, por ejemplo, de algunos *conducti*) se puede llegar a instalar de forma natural un ritmo —o más bien una cadencia periódica—, pero no es conveniente el codificarlo o «forzarlo» gráficamente empleando la notación moderna, so riesgo de provocar una lectura rítmica rígida. En cualquier caso, que la polifonía, y sobre todo la diafonía, no requiere de ritmo para poder ser interpretada vocalmente, ha sido ampliamente demostrado, entre otros, desde los años 80-90 por los intérpretes especializados en estos repertorios.

## II.2.1. Sobre el repertorio codificado

Como se ha mencionado en la introducción, el contenido musical del Calixtino se articula en los oficios y misas para la fiesta de Santiago y su vigilia, los días: *VIII Kalendas augusti* y *VIII Kalendas augusti* (respectivamente nueve y ocho días antes de agosto, es decir: los días 24 y 25 de julio), y los formularios de las misas de la octava del 25 de julio y de otras fiestas jacobeanas: *III Kalendas Ianuarii* (30 de diciembre, festividad de la Traslación —de los restos del apóstol—) y *V die Nonarum Octubris* (3 de octubre, cinco días antes de las «nonas» de octubre —7 de octubre—, festividad de los milagros de Santiago). El primer libro concluye con una misa farcida que, si damos crédito a su rúbrica, fue compuesta por el «ilustre obispo Fulberto de Chartres», y puede ser cantada por «quien guste, en una y otra festividad del mismo apóstol»<sup>13</sup>.

Cada oficio está anunciado por una rúbrica (*ad vespas; ad primam; ad terciam; missa a domno Papa Calixto edita...*)<sup>14</sup>, y casi cada pieza está precedida por una rúbrica que incluye su forma musical y/o su función litúrgica,<sup>15</sup> el nombre de quien la compuso —o quizás más bien: el nombre de a quien está atribuida—<sup>16</sup> o la procedencia de su texto,<sup>17</sup> y el modo melódico de la misma.<sup>18</sup> Así, por ejemplo, en la rúbrica de la **Figura 2. b**, leemos: «*Sermo de Matheo et Marco excerptus. Cantus ·i· toni. R.*», *i. e.* «Palabras extraídas de Mateo y Marcos. Canto en primer tono. Responsorio» (véanse igualmente los ejemplos **Figura 2. d** y **Figura 2. f**). Dentro de las piezas, o también precediéndolas, podemos encontrar especificados los cantantes que debían interpretarlas (*Lector, Cantor, Chor<sup>o</sup>, Cantores, Alii cantores...*). Observaremos que las antífonas y los responsorios de los oficios de laudes, vísperas y maitines están ordenados en series entre los modos I-V y I-VIII del *octoechos*, lo que es característico de los llamados «oficios rítmicos»<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> *Farsa officii misse sancti Iacobi a domno Fulberto karnocensi episcopo illustri viro edita, in utroque festo eiusdem apostoli cantanda quibus placebit* (f. 132v-139r).

<sup>14</sup> Será útil tener a mano un texto sobre la composición del oficio de las horas para entender pieza a pieza cómo se desarrollan los oficios notados en el manuscrito. Por ejemplo: «L'office des heures. Initiation aux manuscrits liturgiques». Jean-Baptiste Lebigue, acceso el 14 de enero de 2021, <https://irht.hypotheses.org/2204>.

<sup>15</sup> (*invitatorium*; R, responsorio; *a*, antífona; *Ymn<sup>o</sup>*, himno; *v*, verso; *P*, salmo; *Tract<sup>o</sup>*, tracto; *OF/OFF*, ofertorio; *cō*, comunión; *VERS<sup>o</sup>*, verso; *psa*, prosa; *alLa*, aleluya; *Conductum*. Nótese el signo tironiano (ʒ) conocido como «nueve tironiano» que abrevia la terminación *us* en *Ymnus*, *Tractus* y *Versus*).

<sup>16</sup> («*A beato Calixto papa edita*»; «*a domno Fulberto Karnotensi episcopo editus*»; «*a domno Guillelmo Patriarcha Iherosolimitano editus*»...).

<sup>17</sup> («*Sermo de evangelistis excerptus; sermo ecclesiastice ystorie*»; «*sermo Lucae*»; «*sermo Marci et Iheronimi et psalmiste*»; «*sermo Matheo*»; «*sermo de utraque passione excerptus*»; «*verba Calixti*»; «*verba Gregorius*»...).

<sup>18</sup> (*Cantus ·i· toni*; *Cantus ·viii· toni*; etc.).

<sup>19</sup> Juan Carlos Asensio Palacios, «Neuma, espacio y liturgia: La ordenación sonora en Compostela según el *Codex Calixtinus*», *Medievalia* 17 (2015): 145. Hucbald y Esteban de Lieja compusieron «oficios rítmicos» a principios del s. x (donde la primera antífona y el primer responsorio son del I<sup>o</sup> modo, los segundos, del II<sup>o</sup> modo, y así hasta el VIII<sup>o</sup>; y, a continuación, vuelven a empezar, esta vez ya no necesariamente desde el I<sup>o</sup>, pero sí en orden creciente), cf. Huglo, «The origin of...», 197.

El apéndice polifónico contiene: once *organa* «compuestos» sobre piezas litúrgicas del oficio y de la misa, una pieza a medio camino entre el *organum* y el *conductus* —*Vox nostra resonet*— «compuesta» sobre un tropo de *Benedicamus* (termina con el texto «*dicamus domino*»), y ocho *conducti* (siete en un primer bloque y el octavo finalizando el apéndice, *Ad honorem regis*, en el f. 219v). Un noveno *conductus*, *In hac die*, a dos voces se halla exclusivamente en el libro primero, la segunda voz copiada en rojo por otra mano. Igualmente, encontramos voces añadidas en rojo en otros dos *conducti*: uno —*Iacobe sancte tuum*— copiado también en el primer libro (inicialmente como monódico) y que aparece también en el apéndice, ya con las voces separadas en dos pautas, y otro, el famoso *Congaudeant catolici*, a dos voces, y con una tercera voz añadida en rojo sobre la voz inferior, copiado en el primer apéndice. Tres de estos *conducti* polifónicos añaden una segunda voz a las monodías paralitúrgicas del primer libro,<sup>20</sup> y los once *organa* mencionados ornan polifónicamente la totalidad de la pieza sobre la que se construyen (dos tropos de *Kyrie* y tres *Benedicamus Domino*), o las secciones de la misma reservadas al *cantor* solista (la entonación y el verso de cuatro responsorios del oficio de maitines, un aleluya y un gradual).<sup>21</sup>

La sonoridad de estas polifonías recuerda a la de las polifonías aquitanas de la denominada «Escuela de St. Martial de Limoges» por el empleo de sus mismas consonancias (unísono-octava, cuarta y quinta) como estructura fundamental del contrapunto, y de abundantes disonancias (séptimas, quintas disminuidas, tritonos y segundas), con frecuencia atacadas directamente, que resuelven en consonancia (**Figuras 6 y 8**) y con melodías llenas de séptimas, quintas disminuidas y tritonos atacados directamente o en movimientos similares a un arpeggio.<sup>22</sup> También reconocemos giros y fórmulas que

<sup>20</sup> Los *conducti*: *Iacobe sancte tuum repetito* (folios: 131r y 215v-216r); *In hac die* (f. 131v); *Regi perhennis glorie* (folios: 139r-v y 216r).

<sup>21</sup> Los responsorios: *Dum esset* (ff. 107v, 216v-217r), *Hinc Iacobo* (ff. 109v-110r, 217r), *Iacobe virginei* (ff. 110, 217r), *O adiutor* (ff. 110v-111r, 217r-v), —de nuevo— el aleluya *Vocavit Ihesus* (119r, 218v) y el gradual *Misit Herodes* (119r, 218r-v).

<sup>22</sup> Nótese que la acepción del término «disonancia» empleado en este artículo corresponde a los intervalos del contrapunto de: segunda mayor y menor, cuarta aumentada —o tritono—, quinta disminuida, séptima mayor y menor, e incluso —como veremos más adelante— de terceras y sextas mayores y menores, debido a su afinación según el temperamento pitagórico.

En los tratados contemporáneos al Calixtino, encontramos bastantes variaciones en los intervalos agrupados dentro de este término de «disonancia», incluso en textos distintos de un mismo teórico. Así, según el abad Guido Augensis, de las sólo siete *conjunctiones* que contempla en su tratado *Regulae de arte musica* (de la primera mitad del s. XII), las *dissonantie* se limitan a cuatro: tono, semitono, 3.<sup>a</sup> M —*ditonus*— y 3.<sup>a</sup> m —*semiditonus*—, siendo las otras tres, las *consonantie*: 4.<sup>a</sup> —*diatessaron*—, 5.<sup>a</sup> —*diapente*— y 8.<sup>a</sup> —*diapason*—. El texto original de este tratado y de todos los tratados musicales citados en este artículo se puede encontrar en la base *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) de la universidad de Indiana («Abbot Guido. Regulae de arte musica»). Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, <https://chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGURAM>.

Ya en el s. XIII, encontramos dos tratados de Franco de Colonia: *Compendium discantus* (cf. «Franco. Compendium discantus»). Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACOMO\\_MOBB842](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACOMO_MOBB842)) y *Ars cantus mensurabilis* («Franco. Ars cantus mensurabilis»). Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME\\_MPBN1666](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666)) en los que se habla, en el primero, de seis *dissonantie*

serán características en la polifonía de la Escuela de Notre Dame, ya incipiente en tiempos de la compilación del Calixtino, aunque en los *organa pura* de esta escuela se suele dotar a la *vox organalis* de melismas de mayor extensión que la de los del *Codex*.

Todas las piezas del apéndice polifónico están precedidas por rúbricas que las atribuyen a un autor concreto<sup>23</sup>. Se desconoce si estas atribuciones a personajes ilustres (arzobispos, obispos o, cuando menos, *magistri*) son veraces. En todo caso, forman parte del proyecto editorial de conferir autoridad al *códice*, como veremos en el apartado III.

Un *index* de la música del código que además incluye el tipo de piezas, los modos melódicos de las piezas monódicas y muchas de las rúbricas, ya existe en la bibliografía,<sup>24</sup> y sobre él podríamos haber realizado directamente observaciones como la de la ordenación modal en los oficios. Sin embargo, merece la pena insistir en que realizando por sí mismo ese trabajo, el intérprete logrará avanzar enormemente en el conocimiento del material.

Encontraremos algunas iniciales más ornadas que señalan aquellas piezas consideradas importantes por el compilador. Unas marcan el inicio de un oficio<sup>25</sup>, y otras parecen querer resaltar las piezas atribuidas en su rúbrica a un autor concreto, que son: los himnos del oficio, por un lado, y las secuencias, prosas, tropos (de introito, *Benedicamus Domino*, *Kyrie* y *Agnus Dei*) y *conducti* monódicos y polifónicos de la misa, por el otro (véanse las iniciales de algunos de estos *conducti* polifónicos de la **Figura 3. a-c**). En el apéndice polifónico, son los *organa* «compuestos» sobre piezas litúrgicas (como ya he señalado: cuatro responsorios del oficio de maitines, dos tropos de *Kyrie*, un aleluya, un gradual

---

*pure* (semitono, tono, tritono, sexta menor, séptima menor y séptima mayor), y, en el segundo, de «discordancias» de dos tipos: «perfectas» (semitono, tritono, sexta menor y séptima mayor) e «imperfectas» (tono, sexta mayor y séptima menor). Asimismo, al hablar de las consonancias, en el primero de los tratados, Franco incluye a la sexta mayor como una de las *consonancias per accidens*, junto con las terceras mayor y menor, frente al grupo de *consonanciarum perfecte*, como denomina al unísono, la 8.<sup>a</sup> y la 5.<sup>a</sup>. De nuevo cabía en el segundo de los tratados, y divide las «concordancias» en tres tipos: «perfectas» (unísono y 8.<sup>a</sup>), «imperfectas» (3.<sup>a</sup> M y 3.<sup>a</sup> m) y «medias» (4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>). Estos mismos tres tipos de «concordancias» aparecen en el tratado de Juan de Garlandía *De mensurabili música*, de finales del s. XIII, junto a, también, tres tipos de «discordancias»: las «perfectas» (semitono, tritono y séptima mayor); las «imperfectas» (sexta mayor y séptima menor); y las «medias» (segunda mayor y sexta menor). Cf. «Johannes de Garlandía. De mensurabili musica». Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>.

Dada la demostrada variabilidad de lo que se consideraba una *dissonantia* o *discordantia* en la época, me ha parecido conveniente dedicar esta nota a precisar a qué hará referencia el término «disonancia» de aquí en adelante.

<sup>23</sup> *Magister Airardus Viziliacensis; Ato, episcopus Trecentis; Magister Goslenus episcopus Suessionis; Magister Albertus Parisiensis; Fulbertus episcopus Carnotensis; antiquus episcopus Boneventinus*, en este caso no especifican más; etc.

<sup>24</sup> «Codex Calixtinus». En Wikipedia (s. f.), acceso el 14 de enero de 2021, [https://es.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://es.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus).

<sup>25</sup> La primera antifona de los oficios de Laudes (folios: 102v y 111r) y de Vísperas (folios: 103v y 112v); primer responsorio de la serie de responsorios del oficio de Maitines (folios: 102r y 107r); introito de la misa (folios: 114r y 118r).

y tres *Benedicamus Domino*) los únicos que carecen de iniciales ornadas,<sup>26</sup> ¿quizás esta distinción indique que los *organa* de este grupo son fruto de una ejecución *extempore*?

Esta etapa de lectura también nos revelará el contenido de los textos cantados: por un lado, textos de alabanza y de ruegos a Santiago, y, por otro, textos que hacen referencia a la vida del apóstol (hechos narrados en los evangelios) y a los milagros que se le atribuyen en vida y después de muerto.<sup>27</sup> Además, encontraremos algunas piezas del propio y del ordinario de la misa que no citan a Santiago, coincidiendo casi todas ellas con piezas preexistentes, como veremos más adelante.<sup>28</sup>

### II.2.2. Reconocimiento de fórmulas melódicas e identificación de contrafacta en la monodia

También en esta etapa de lectura del conjunto del manuscrito tropezaremos con fórmulas melódicas, con frases y hasta con piezas enteras que nos resultarán familiares (**Figuras 4, 5 y 17-19**). De muchas de ellas nos costará averiguar cuál es el referente en nuestra memoria que nos las hace reconocibles. Es ideal en este punto poder colaborar con un musicólogo especialista del repertorio litúrgico medieval, o, quizás aún mejor, con un monje u otro practicante diario del gregoriano, con el fin de detectar más reciclajes y contrahechuras interesantes. Así, podremos identificar piezas directamente tomadas del repertorio gregoriano,<sup>29</sup> o de repertorios más modernos como el de los tropos,<sup>30</sup> y piezas

<sup>26</sup> Todo esto, así como la colocación de los demás elementos decorativos, resaltando piezas o personajes concretos, responde claramente a un programa decorativo elaborado en función de unos intereses que están detrás de toda la compilación. Elisardo Temperán Villaverde, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 24.

<sup>27</sup> La transcripción del texto del primer libro se encuentra en: Temperán Villaverde, *La liturgia propia de...*, 53-99. La traducción de la parte musical del primer libro (capítulos XXI-XXXI), a cargo de Casimiro Torres Rodríguez, se encuentra en la obra: Abelardo Moralejo, *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela: CSIC, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951), consultable en el enlace: «Codex Calixtinus». Asociación de Amigos del Camino de Santiago en Cádiz, acceso el 14 de enero de 2021, <http://www.caminosantiagoencadiz.org/index/CodexCalixtinus/CodexLibroI.html>.

<sup>28</sup> Es el caso del gradual *Nimis honorati sunt*, de la comunión *Ego vos elegi*, del tropo de Kyrie: *Cunctipotens genitor*, de los tropos de *Sanctus* y *Agnus*, de la polifonía *Vox nostra resonet* y de los tres *organa* de *Benedicamus Domino*.

<sup>29</sup> Son ejemplos: El gradual *Nimis honorati sunt* (f. 115r) (*Cantus ID*: g00002); la comunión: *Ego vos elegi* (f. 116r) (*Cantus ID*: g00225); el invitatorio *Regem regum* (f. 101v) (CAO: 1146), el cual sirve como «invitatorio tipo» para muchas fiestas de santos (Pablo, María Magdalena, Once mil Vírgenes, Martirio de San Juan Bautista, Todos los Santos...), conservando el inicio intacto —*Regem regum adoremus Dominum*—, y adaptando el texto de la frase final a la misma melodía; la antifona *Ad sepulcrum beati Iacobi*, cuyo texto parece inspirado en el de otra antifona dedicada a San Germán de París, *Ad beati Germani sepulcrum egrī veniunt et sanantur, ubi benedicunt Deum dicentes: benedictus es Domine* (CAO 1252) consultable en fuentes como: F-Pn lat. 12610, f. 112r (ca. 1050) y F-Pn lat. 15182, f. 195r (s. XIV). De este último cf. Michel Huglo, «Les pièces notées du Codex Calixtinus», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por John Williams y Alison Stones (Tubinga: Gunter Narr Verlag, 1992), 107.

<sup>30</sup> Son ejemplos: Los tropos de: Kyrie (*Cunctipotens genitor*), de *Sanctus* (*Osanna salvifica tuum plasma*), de *Agnus* (*Qui pius ac mitis* —CC, f. 139r, cf. [F-Pn lat. 10511, f. 324v](#) (último acceso: el 14 de enero de 2021), fuente del s. XII—, y varios tropos de *Benedicamus*. Cf. Carmen Julia Gutiérrez, «Concordancias externas y correspondencias internas en el *Codex*

que han servido, parcial o completamente, de modelo para crear *contrafacta* dedicados a Santiago.<sup>31</sup> De la lista que surja podremos extraer información sobre el proceso de composición de la música, sobre el grado de detalle de los neumas que la transcriben, y, con esto último, sobre la pervivencia o no en la transmisión oral del s. XII del gesto vocal codificado por las primeras notaciones de los siglos IX y X (*cf.* subapartado V.2).

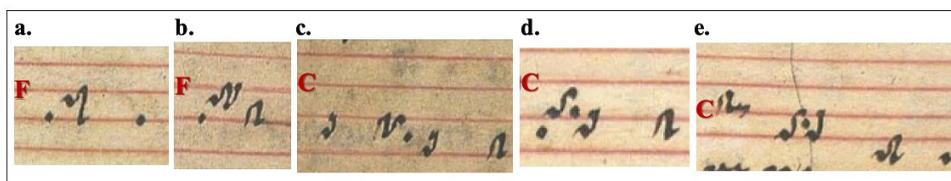


Figura 4. Giros melódicos breves característicos de un modo concreto del *octoechos*. Fórmulas típicas de distintos modos. *Protus*: a. (f. 107r); b. (f. 102r); *Tritus*: c. (f. 102r); *Tetrardus*: d. (f. 109r); y e. (f. 109r)<sup>32</sup>.

La mayoría de los *contrafacta* totales y parciales identificados corresponden a piezas del propio de la misa. Concretamente: todas las piezas notadas para las misas de los días 24 y 25 de julio (vigilia y fiesta de Santiago) están compuestas sobre modelos gregorianos del propio de otros días. Dos de ellas —el gradual y la comunión de la misa de vigilia—<sup>33</sup> son piezas intactas, tomadas directamente del repertorio gregoriano, y el resto son *contrafacta*, *i. e.* con idéntica melodía, pero nuevos textos dedicados a Santiago. Las frases que nos habían resultado familiares las rastreamos hasta dar con el modelo

*Calixtinus*», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 450-451.

<sup>31</sup> Son ejemplos: La antífona *Ave regina caelorum* (CAO: 1542) que sirvió de modelo para la antífona *Alma perpetui luminis* (f. 105r); el responsorio *Misit Herodes rex manus suas ac tenuit* (CAO: 7167) para el responsorio *Misit Herodes rex manus suas ut affligeret* (f. 109v); el aleluya *Nativitas gloriose virgine Maria* (*Cantus ID*: g02216), para el aleluya (f. 119r); distintos fragmentos de tractos de VIII<sup>o</sup> modo para los dos tractos: *Vocavit Ihesus* (f. 114v) y *Iacobus in vita sua fecit* (f. 115r); el introito *Probasti, Domine, cor meum* (*Cantus ID*: g02209) para el introito *Ihesus vocavit Iacobum* (f. 118r); el ofertorio *Stetit angelus* (*Cantus ID*: g00397) para el introito *Ascendens Ihesus* (f. 121r-v); los ofertorios *Posuisti, Domine* (*Cantus ID*: g01298) y *Angelus Domini* (*Cantus ID*: g01018) para el ofertorio *Certe dum filii* (f. 115v-116r); la comunión *Tu es Petrus* (*Cantus ID*: g00262) para la comunión *Ait Ihesus* (f. 122r), etc. Además, algunos tropos como *Salve festa dies* (f. 132r-v), *Exultet celi curia* (f. 130r-131r), concordante este último, por ejemplo, con [E-Mn ms 289, f.127v-128r](#), último acceso: el 14 de enero de 2021), *cf.* Gutiérrez, «Concordancias...», 450.

<sup>32</sup> Nota: sobre esta figura y las sucesivas, las claves son añadidas en rojo sobre la imagen cuando éstas quedan fuera del fragmento seleccionado del manuscrito.

<sup>33</sup> El gradual *Nimis honorati sunt* (f. 115r y consultable en la pág. 428 del *Graduale Triplex*) deja sin escribir las dos fórmulas que terminan el gradual (**Figura 5. c**) y su verso, señal de que se trata de un repertorio bien conocido y de transmisión oral, y sitúa la *finalis* de la pieza (que es un *protus*) sobre el la, lo que anuncia un juego con la segunda sobre la *finalis* (incluso sin que se especifique ningún bemol en toda la pieza) que es característico de las fórmulas de esta familia de graduales del I<sup>er</sup> modo.

archivado en nuestra memoria y cuando éste no coincida completamente con la melodía notada en el Calixtino, buscaremos entre todos los ejemplos del mismo tipo de piezas y del mismo modo dentro del Gradual,<sup>34</sup> hasta dar con un modelo más cercano.

Resultará gratificante encontrar reseñados en la bibliografía los resultados obtenidos —insisto, siempre *a posteriori*—, y aún más si las piezas para las que no se ha encontrado concordancia alguna aparecen referidas como «de nueva factura»<sup>35</sup>. Este es el caso del verso del ofertorio *Ascendens Ihesus* y del aleluya *Vocavit Ihesus*, para los que, buscando un posible modelo, se habían cotejado, sin éxito, todos los ofertorios y sus versos de *protus* en el *Offertoriale*<sup>36</sup>, y todos los *aleluyas* de primer modo en el Gradual<sup>37</sup>.

Sorprenderá el constatar que los textos de los modelos elegidos para los *contrafacta* guardan relación con los de las piezas jacobeanas. Un ejemplo es el del responsorio *Misit Herodes rex manus ut affligeret* (f. 109v) que habla del martirio de Santiago, decapitado por orden de Herodes Agripa. Su texto se adapta a la melodía de un responsorio preexistente, *Misit Herodes rex manus ac tenuit Ioannem* (CAO 7167), de la fiesta del martirio de Juan Bautista, que también fue decapitado, en su caso por orden de Herodes Antipas. Otro ejemplo es el del ofertorio *Certe dum filii Zebedei* (f. 115v-116r), cuyo texto se adapta a la melodía del ofertorio *Angelus Domini descendit de caelo* (consultable en el *Offertoriale Triplex*, pp. 57-58), concretamente al material melódico desordenado de este ofertorio y de su segundo verso —*Iesus stetit in medio eorum et dixit*—. Sin entrar en más detalles, las palabras *matre*, en uno, y *mulieribus*, en el otro, suenan sobre la misma melodía, así como las intervenciones de Jesús, en uno («*Potestis bibere calicem quem ego bibiturus sum?* Alleluia»), y del ángel en el otro («*quem quaeritis, surrexit, sicut dixit!* Alleluia»). Por último, las palabras «*Jacobus et Iohannes*», en uno, y «*eorum*», en el otro. Y como estos, varios ejemplos más, y tantos otros que seguramente se nos escapan. Esto muestra el conocimiento profundo del repertorio de quien concibió los *contrafacta*, quizás también el método que siguió y, sobre todo, la ausencia de todo azar al componerlos.

<sup>34</sup> Marie-Claire Billecocq y Rupert Fischer, eds., *Graduale triplex* (Solesmes: Abbaye St. Pierre de Solesmes, 1979).

<sup>35</sup> cf. tablas de las págs. 6-8 del artículo: Verena Förster Binz, «Ungeklärte Fragen zu den Handschriften *Codex Calixtinus* und Ripoll 99», *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC* 59 (2004): 6-8. Estas tablas incluyen también resultados de Peter Wagner, Karlheinz Schlager y Javier Lara, previos a este trabajo.

<sup>36</sup> Rupert Fischer, ed., *Offertoriale triplex* (Solesmes: Abbaye St. Pierre de Solesmes, 1985).

<sup>37</sup> Billecocq y Fischer, *Graduale Triplex*.

Igualmente, se podrán detectar parentescos melódicos dentro del propio manuscrito en piezas del mismo modo, especialmente en piezas del oficio,<sup>38</sup> y, en ocasiones, de modos distintos.<sup>39</sup> Con ayuda de una base de datos como *Cantus*<sup>40</sup>, podremos, además, confirmar si estas fórmulas melódicas repetidas dentro del manuscrito aparecen en otras fuentes y, también, buscar otras posibles concordancias externas. Una vez más, muchos de los parentescos encontrados se verán *a posteriori* confirmados en la bibliografía.<sup>41</sup> El lector tendrá, llegado a este punto, la impresión de que un intérprete que recorra este camino sentirá frustración o, incluso, que ha malgastado su tiempo. No debería ser el caso, pues encontrar refrendadas las observaciones y conclusiones propias, y, más aún, por grandes especialistas, no hace sino legitimar sus pasos.

Observaremos también que, como era práctica en la época y en el repertorio litúrgico, las fórmulas melódicas finales de varias piezas aparecen inconclusas, a pesar de que esas mismas fórmulas no hayan sido copiadas enteras ninguna otra vez en el manuscrito. Esto es indicio de una práctica oral que hace innecesaria la copia de cualquier información redundante, y las fórmulas melódicas propias de un modo y de un tipo de piezas concretos lo son, por estar grabadas en la memoria de la comunidad y, en particular, en la del *notator*, quien muy probablemente fuera miembro de una *schola* o incluso *cantor* solista.

<sup>38</sup> Así, por ejemplo, varias piezas del oficio en III<sup>er</sup> y IV<sup>o</sup> modos comparten fragmentos enteros, ya sea la entonación inicial, ya sean algunas frases intermedias o el final. En III<sup>er</sup> modo: antífona *Sicut enim tonitruū vocis* (f. 102v), antífona *Gaudeat plebs* (f. 103v-104r), antífona *Iacobus et Iohannes* (f. 106r), antífona *Regis vero* (f. 106v-107r), antífona *Ducti sunt* (f. 111r-v) y el himno *O lux et decus Hispanie* (f. 112v). En IV<sup>o</sup> modo, las antífonas: *Recte filii* (f. 102v) y *Cum ducerentur* (f. 111v) y el responsorio *Cum vidissent* (f. 108r). También las antífonas de VIII<sup>o</sup> modo: *Ascendens Ihesus* (f. 103r), y *Iam vos delectat* (f. 106v); o, en VI<sup>o</sup> modo: la antífona *Alma perpetui* (f. 105r) y el responsorio *Confestim autem* (f. 108v).

<sup>39</sup> Por ejemplo, en medio de la epístola farcida *Cantemus Domino cantica glorie*, en I<sup>er</sup> modo —re auténtico—, aparece una frase, «*Ad sui dampni cumulum Iacobum dei famulum vera docentem populum decollavit apostolum*» (en los dos últimos sistemas del f. 135v) que reproduce textualmente y casi nota a nota (transportada a do) una frase del *conductus*: *Regi perbennis glorie* (en el f. 139v), este en VII<sup>o</sup> modo —sol auténtico—.

<sup>40</sup> La herramienta «search by melody» permite hacer búsquedas de paralelismos melódicos dentro de las bases crecientes de fuentes de canto litúrgico latino *Cantus database*, («Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant-Inventories of Chant Sources». Debra Lacoste, Terence Bailey, Ruth Steiner y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, <https://cantus.uwaterloo.ca/melody>), y *Cantus index* («Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies», Debra Lacoste y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, <http://cantusindex.org/melody>).

<sup>41</sup> Susan Rankin, «*Exultent gentes occidentales*»; The Compostelan Office of St. James», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 318-320.

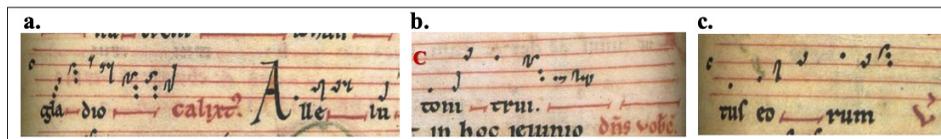


Figura 5. Ejemplos de copia incompleta de fórmulas modales.

a. (f. 219r); b. (f. 114v); c. (f. 115r)

### II.2.3. Identificación de fórmulas y contrafacta en la polifonía

Llega el turno de la lectura de las polifonías. Como ya hemos visto, las voces de la polifonía están separadas por una línea horizontal verde. Asimismo, observaremos líneas verticales en tinta negra que atraviesan perpendicularmente las dos pautas en las que están notadas las voces de la polifonía y que indican puntos de congruencia entre las voces, separando versos (**Figura 3. c**), palabras (**Figura 3. b; d**), o incluso sílabas (**Figura 1. a**), y también —esto ya solo en la voz superior de los *organa*, la *vox organalis*— unas líneas diagonales igualmente en tinta negra que separan grupos de neumas indicando la organización de un melisma con respecto a los neumas<sup>42</sup> o las sílabas de la voz inferior (*vox principalis*)<sup>43</sup>.

Se podrán detectar fórmulas de la *vox organalis* (y también de la voz del *duplum* en los *conducti*) que se repiten a lo largo de todo el primer apéndice, como: patrones contrapuntísticos de cierre de frase o de pieza (al unísono o a la octava) con melodías también repetidas (**Figura 6** y **Figura 20**); giros recurrentes en la *vox organalis* cuando debe «organizar» un mismo gesto (intervalo) en la *vox principalis* con independencia del modo de la misma (**Figuras 21** y **22**); dibujos melódicos idénticos «organizando» motivos distintos (**Figura 7**) o saltos distintos (**Figura 22**), disonancias atacadas a modo de «apoyatura» que relajan la tensión a continuación en una consonancia perfecta, o sobre la misma nota de la *vox principalis* o sobre la siguiente (**Figura 8**).

<sup>42</sup> cf. **Figura 3.d**, línea que separa en dos el melisma de la *vox organalis* de la sílaba «Si», de *Sicut*, señalando qué parte de dicho melisma corresponde a cada *pes* de la *vox principalis*.

<sup>43</sup> cf. **Figura 1.a**, líneas de concordancia que parten el melisma de la *vox organalis* especificando dónde cambian las sílabas de la *vox principalis*.

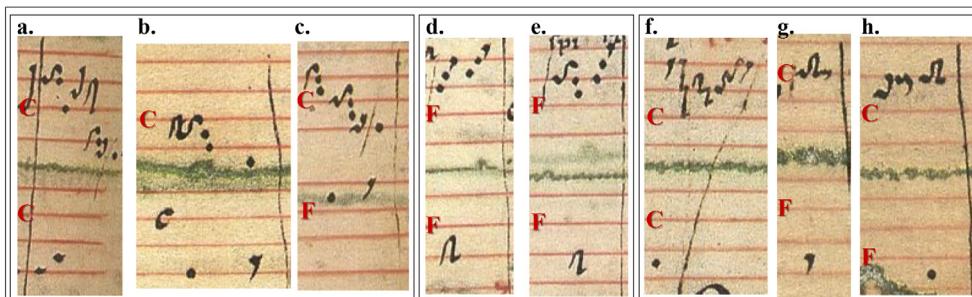


Figura 6. Encuentro en el unísono (a-c), la octava (d-e) y ornamento a la octava de una misma nota (f-h). Estructura contrapuntística de estos ejemplos: **a.** octava (quinta) → unísono (f. 216v); **b.** quinta (tercera) → unísono (f. 215v); **c.** (séptima) quinta (tercera) → unísono (f. 218v); **d.** (cuarta) sexta → (sexta) octava (f. 217r); **e.** quinta → octava (f. 217r); **f.** octava → octava (f. 216r); **g.** octava → octava (f. 219v); **h.** (séptima) octava → octava (f. 219v)

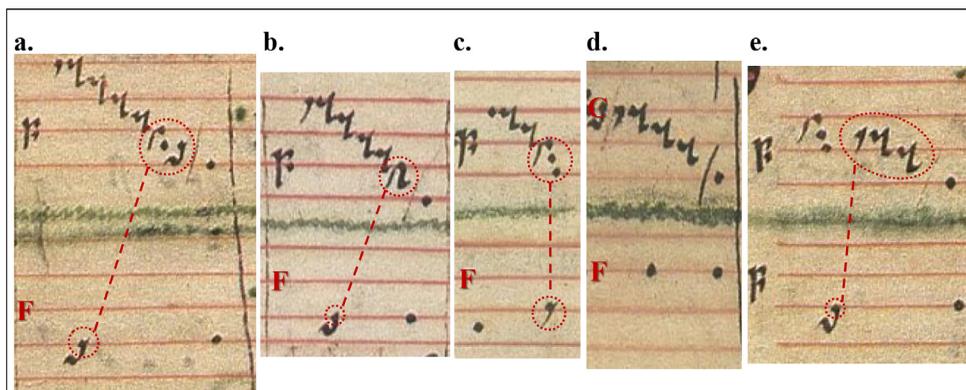


Figura 7. Mismo motivo melódico en distintos contextos contrapuntísticos. **a.** (f. 216v); **b.** (f. 217v); **c.** (f. 219v); **d.** (f. 220r); **e.** (f. 216v). Las líneas añadidas en rojo para proponer un lugar de cambio de nota en la *vox organalis* se discutirán más adelante (apartado VI)

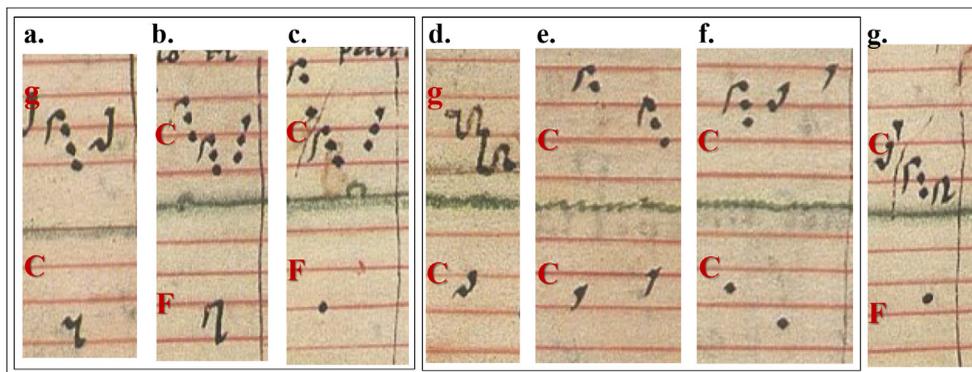


Figura 8. Disonancias características: Séptimas atacadas directamente (a-c); quintas disminuidas (d-f); segundas antecedendo al unísono (g).

a. (f. 218v); b. (f. 217r); c. (f. 217r); d. (f. 216r); e. (f. 216v); f. (f. 216v); g. (f. 217r)

El apéndice que contiene la polifonía ocupa cinco folios (214r-219v) y la **Figura 9** toma de cada uno de ellos algunos ejemplos relacionados entre sí, que, junto con otros ejemplos en los que se repiten recursos melódicos y contrapuntísticos similares, parecen indicar una gran homogeneidad en el estilo de estas polifonías. O bien el estilo de construcción de las polifonías era único y bastante rígido, y todos los autores citados por las rúbricas lo compartían y practicaban sin apenas margen para la invención personal (lo que les volvería a todos instantáneamente «miembros» de una misma escuela de *organum*), o bien (y esto parece más probable) fue un mismo «organista» quien «compuso» —y quizás incluso notó— las voces superiores de estas polifonías. Veremos más adelante posibles explicaciones para la hipótesis de una escuela común de *organistas* y para la eventual necesidad de atribuir las piezas a autores insignes (apartado III), y ahondaremos en los indicios que pueden apuntar a la idea de un mismo creador de todas las polifonías del apéndice (subapartado V.3).

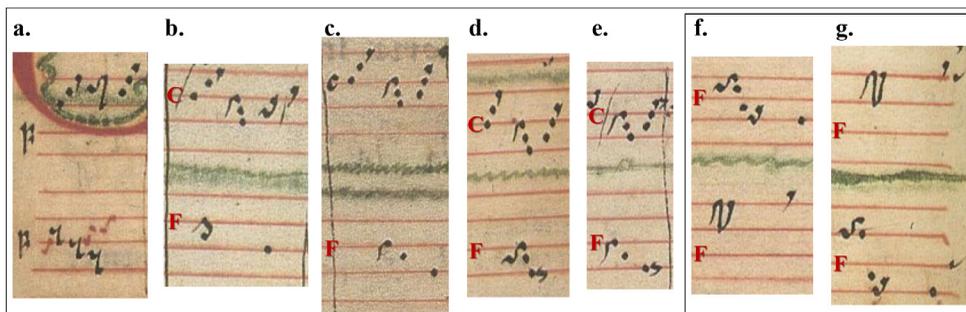


Figura 9. Distintos ejemplos comparables entre sí y dispersos a lo largo del apéndice polifónico con diseños similares en la *vox organalis* (que asciende hacia la octava) y en la *vox principalis* (que desciende por grados conjuntos hacia un re). Nótese que las voces se cruzan en los ejemplos f y g.

a. (f. 214r); b. (f. 219r); c. (f. 216v); d. (f. 218v); e. (f. 217r); f. (f. 214r); g. (f. 215v)

Buscando modelos y *contrafacta* para estas polifonías encontramos (esto ya en la bibliografía)<sup>44</sup> que el *conductus* «*Ad superni regis decus*» (f. 214v-215v) está inspirado en el *versus* «*Noster cetus psallat letus*», el cual aparece copiado en tres manuscritos de la Escuela de St. Martial, dos conservados hoy en la Bibliothèque Nationale de France de París y el tercero en la British Library de Londres.<sup>45</sup> Ambos *conducti* son tropos de *Benedicamus* y, excepto por las codas al final de cada verso —más sencillas en la versión de St. Martial, sobre todo en los dos manuscritos hoy en Francia—, las voces son muy similares. De contrastar estas dos piezas no podremos extraer grandes conclusiones pues las notaciones no son muy precisas y la pieza en sí es muy silábica y, por tanto, poco rica en variedad de neumas.

#### II.2.4. Música copiada por distintas manos

También en la etapa de lectura de todo el manuscrito nos familiarizaremos con la notación musical, con su *ductus* y con el trazo de cada uno de los neumas por la mano del *notator* principal, hasta el punto de poder detectar con facilidad la intervención de otras manos en piezas enteras, como el tracto *Iacobus in vita sua* (f. 115v, **Figura 10. a**) o en breves fragmentos añadidos (**Figura 10. b-c**).<sup>46</sup> Sobre la notación trataremos en el subapartado siguiente (II.3).

<sup>44</sup> Gutiérrez González, «Concordancias...», 467-469.

<sup>45</sup> F-Pn lat. 3179, f. 30 r-v: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502489w/f69.image.r=latin%203719>; F-Pn lat. 1139, f. 61r-v: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f129.image.r=latin%201139>; GB-Lbl Add MS 36881, f. 3r-v: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_36881\\_f003r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_36881_f003r#). Las dos voces aparecen copiadas superpuestas en este último manuscrito, mientras que en los otros dos, aparentemente monódicos, la polifonía se construye superponiendo las melodías de cada pareja de versos (estructura del *versus*: AA BB CC...). Acceso a las referencias de esta nota: 28 de abril de 2021.

<sup>46</sup> Una vez más, encontramos en la bibliografía listadas una a una las intervenciones de «otras manos» en la

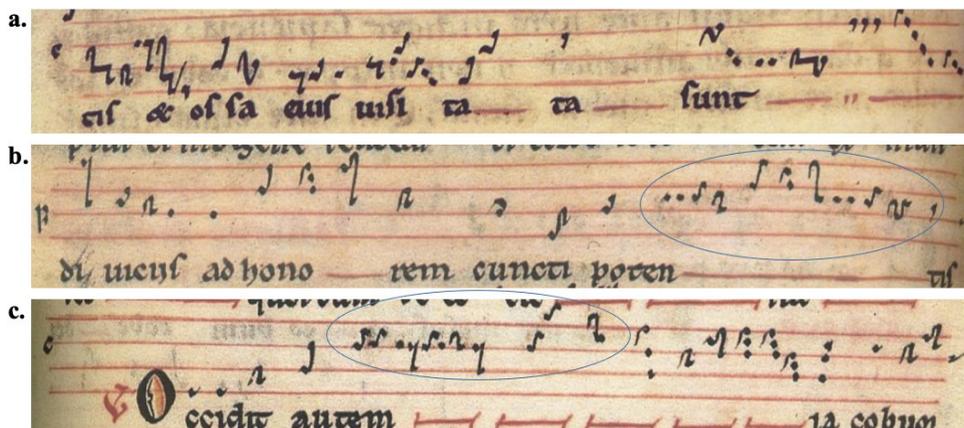


Figura 10. Ejemplos de piezas completas (a) y fragmentos (b-c) notados por manos aparentemente distintas a la «principal». a. (f. 115v); b. (f. 110v); c. (f. 119r)

### II.3. Observaciones preliminares sobre la notación musical

Quien esté habituado a trabajar con notaciones neumáticas anteriores, adialemáticas, como la mesina y la sangalense, con neumas muy precisos en cuanto a ritmo y gesto vocal (pues se especifica —siempre de forma relativa— lo largas o breves que deben ser las notas dentro de un neuma, si son vibradas, o ligadas, o más fluidas, o de apoyo para los sonidos siguientes...), advertirá cómo en esta notación los detalles parecen ser muy escasos. Sin embargo, merece la pena clasificar sus neumas para poder valorar si su información rítmica es efectivamente reducida.

Contemplando todos los folios con música monódica del códice, se podrá elaborar, *ex novo*, un catálogo de neumas (o de agrupaciones de neumas) clasificándolos, por ejemplo, en orden creciente del número de sonidos que los componen. Un catálogo semejante se presenta en las figuras que siguen (**Figuras 11-15**), donde se agrupan dentro de un mismo recuadro aquellas figuraciones de neumas o grupos de neumas que coinciden en giro melódico, y se añade un asterisco a aquellos neumas muy poco frecuentes, quizás notados por una mano distinta a la principal, o, al menos, con rasgos menos característicos de su escritura (o, simplemente, menos reconocibles por ser tan infrecuentes).

---

notación musical del Calixtino. Magnífica confirmación de que nos hemos familiarizado con el manuscrito mientras leíamos sus folios. cf. Fuller, «Perspectives on...», 194-202. Veremos en el subapartado V.2 que estos dos ejemplos de «fragmentos añadidos» por otra mano quizás se corresponden con neumas poco empleados a lo largo del manuscrito, que buscan codificar ritmos más lentos (sean o no añadidos *a posteriori* por una mano distinta).

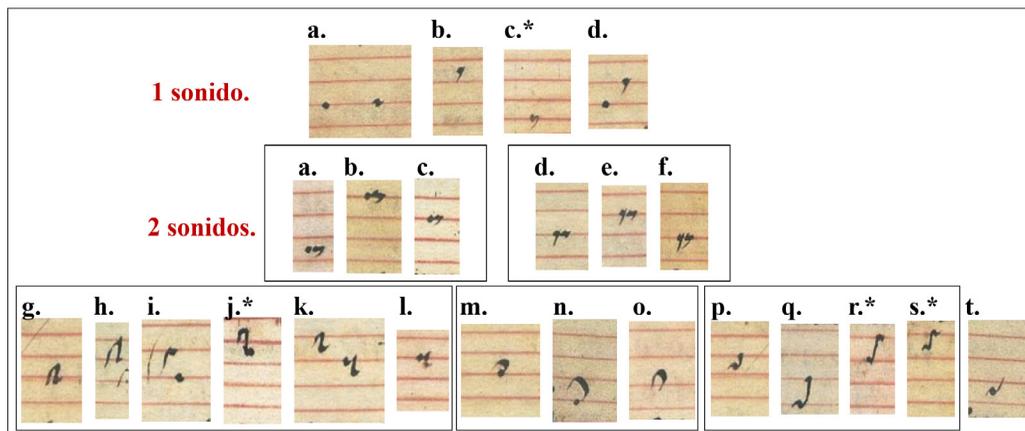


Figura 11. Catálogo de neumas de uno y dos sonidos.

[Neumas de un solo sonido] **a.** *Puncti* (f. 103v); **b.** *Virga* (f. 103v); **c.\*** *Virga* poco frecuente y acaso vibrada (f. 108v); **d.** *Punctum* y *virga* (f. 103v)

[Neumas de dos sonidos] Dos sonidos al unísono: *punctum-oriscus* [**a.** (f. 114v); **b.** (f. 114r); **c.** (f. 103r)]; *virga-oriscus* [**d.** (f. 106v); **e.** (f. 102v)]; *virga-oriscus* ¿o *bivirga*? [**f.** (f. 111r)]; dos sonidos descendentes: *clivis* [**g.** (f. 108v); **h.** (f. 106r); **i.** (f. 130v); **j.\*** (f. 119r)]; *clivis* y *pressus* [**k.** (f. 130v)]; *pressus* [**l.** (f. 109r)]; *clivis liquescente* o *cephalicus* [**m.** (f. 108v); **n.** (f. 132r); **o.** (f. 111v)]; dos sonidos ascendentes: *pes* [**p.** (f. 108v); **q.** (f. 105v); **r.\*** (f. 110v); **s.\*** (f. 111v)]; *pes liquescente* o *epiphonus* [**t.** (f. 132r)]

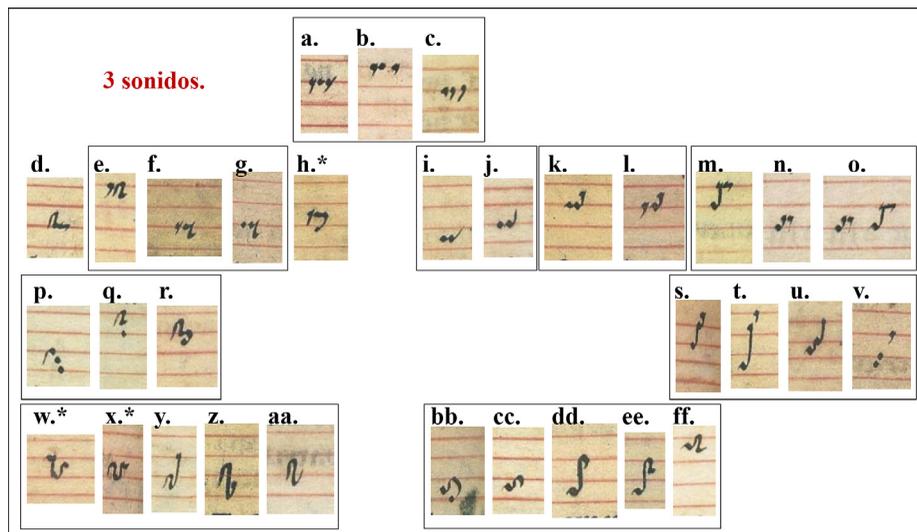


Figura 12. Catálogo de neumas de tres sonidos.

a. (f. 119r); b. (f. 116r); c.\* (f. 115v); d. (f. 139r); e. (f. 104r); f. (f. 102r); g. (f. 102r); h.\* (f. 138v); i. (f. 103v); j. (f. 102v); k. (f. 111r); l. (f. 102v); m. (f. 115v); n. (f. 119v); o. (f. 119v); p. (f. 106r); q. (f. 106r); r. (f. 102v); s. (f. 110v); t. (f. 132v); u. (f. 102v); v. (f. 102r); w.\* (f. 108v); x.\* (f. 110v); y. (f. 106r); z. (f. 105r); aa. (f. 105v); bb. (f. 107v); cc. (f. 139r); dd.\* (f. 135v); ee. (f. 106v); ff. (f. 137v)

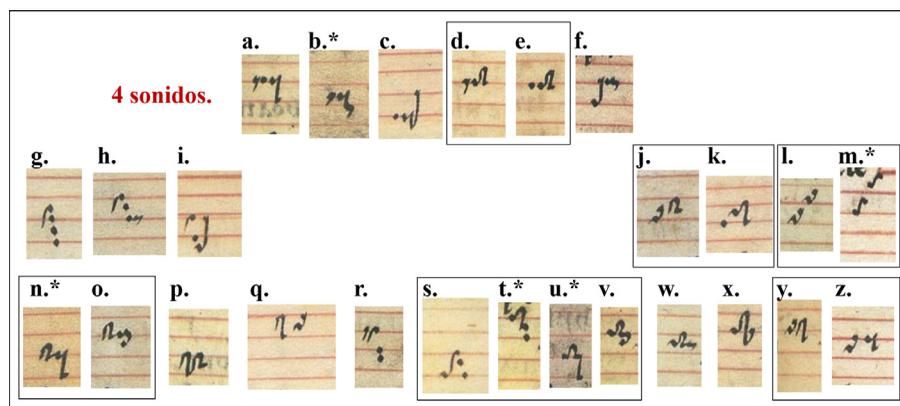


Figura 13. Catálogo de neumas de cuatro sonidos.

a. (f. 114r); b.\* (f. 133v); c. (f. 109v); d. (f. 118r); e. (f. 118r); f. (f. 119r); g. (f. 106v); h. (f. 107v); i. (f. 108v); j. (f. 104v); k. (f. 103v); l. (f. 106r); m.\* (f. 119r); n.\* (f. 133v); o. (f. 107v); p. (f. 114r); q. (f. 109v); r. (f. 115r); s. (f. 137v); t\*. (f. 121r); u\*. (f. 112r); v. (f. 105r); w. (f. 106r); x. (f. 108r); y. (f. 104r); z. (f. 103r)

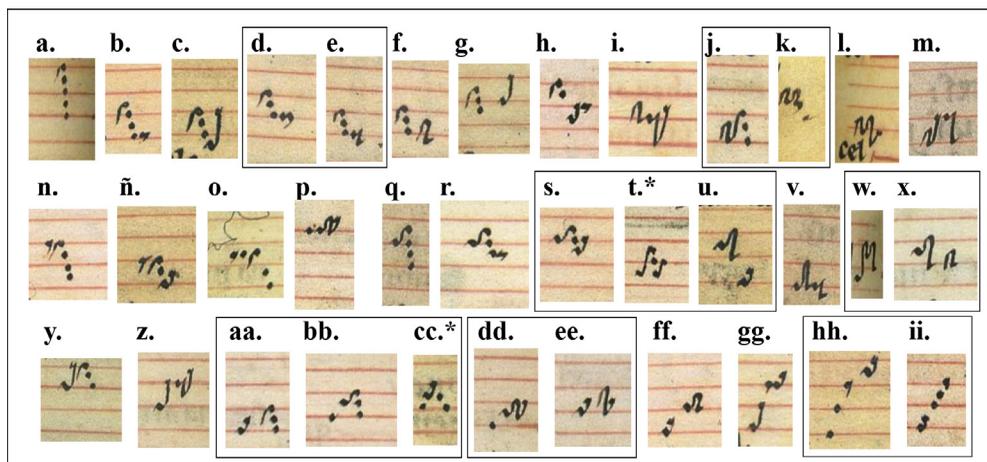


Figura 14. Catálogo de neumas de cinco sonidos.

a. (f. 106v); b. (f. 109v); c. (f. 105r); d. (f. 132r); e. (f. 132r); f. (f. 132r); g. (f. 106v); h.\* (f. 116r); i. (f. 110r); j. (f. 107r); k.\* (f. 121r); l. (f. 138r); m. (f. 121v); n. (f. 109v); ñ. (f. 105r); o. (f. 115v); p. (f. 118r); q. (f. 102r); r. (f. 136r); s. (f. 136r); t.\* (f. 119r); u. (f. 105r); v. (f. 102r); w. (f. 107v); x. (f. 107v); y. (f. 106r); z. (f. 107v); aa. (f. 119v); bb. (f. 119v); cc.\* (f. 115v); dd. (f. 107v); ee. (f. 119v); ff. (f. 108v); gg. (f. 108v); hh. (f. 105r); ii. (f. 119r)



Figura 15. Catálogo de algunos neumas de seis y siete sonidos.

[Neumas de seis sonidos] a. (f. 108r); b. (f. 138v); c. (f. 106v); d. (f. 102r); e. (f. 106r); f. (f. 110r).

[Neumas de 7 sonidos] a'. (f. 110v); b'. (f. 119r); c'. (f. 111r)

El catálogo, finalmente, no parece tan parco en detalles. A nivel de ritmo, se observarán unos pocos neumas cuya grafía cambia —muy puntualmente— de forma que pudiera indicar una elongación de los sonidos (Figura 11. [2 sonidos] a, i, j y r; Figura 12. w y x; Figura 13. m y u; Figura 16. a-b). En lo que se refiere al gesto se observarán las *liquescentiae* (Figura 11. m-o y t; Figura 12. h-j, r y aa-dd; Figura 13. b, o y v; Figura 14. d y k; Figura 16. f, i); las vibraciones del *oriscus*, solo (Figura 1. [1 sonido] c), o en posición final de muchos neumas (Figura 11. [2 sonidos] a-f; Figura 12. a, d, m, o y x; Figura 13. f, h y w; Figura 14. b, h y r; Figura 15. f y a'; Figura 16. g), o

en composición dentro del *pressus* (Figura 11. k-l; Figura 12. f y g; Figura 13. a-c, n, o y z; Figura 14. d, e, i, m, v y z; Figura 15. a, b y b'; Figura 16. f, i), este último muy a menudo precedido por un sonido al unísono, pero no siempre (Figura 11. k); y la *repercussio* —la repercusión del unísono—, dentro del mismo neuma como la *distropha* (Figura 11. [2 sonidos] d-f), *tristropba* (Figura 12. a-c) u otros ejemplos (Figura 12. e-h, j, l y n; Figura 13. a-f y r; Figura 14. n-p); o producida entre dos neumas sucesivos (Figura 13. y y z; Figura 14. y y gg; Figura 15. c y e). Llama la atención la escasez de vibraciones integradas en movimientos ascendentes. No se encuentran neumas equivalentes del *pes quassus* ni del *salicus*; sólo unos contadísimos ejemplos de una especie de *quilisma* (Figura 12. i, j y k), y muchas fórmulas o conjuntos de neumas que típicamente incluían un *quilisma* del que la tradición oral hizo desaparecer con el tiempo la vibración central —de conducción hacia el tercer sonido (Figura 13. k; Figura 14. bb-dd; Figura 15. d y c')—, quedando casi sistemáticamente tan solo los dos sonidos que la acompañaban, un fenómeno común en la evolución de este neuma en el repertorio gregoriano.<sup>47</sup> Pervive el uso de la *virga* y del *punctum* para indicar altura, aunque no parece sistemático, y sí se diferencian, sin embargo, dos tipos de *punctum* (Figura 11. [1 sonido] a) pareciendo el más alargado una forma de indicar el cierre de un verso.<sup>48</sup>

Al contrastar los neumas de este catálogo con los del apéndice polifónico, encontramos muy pocos neumas distintos que reseñar, trazados por la que parece la mano principal de dicho apéndice (Figura 16).

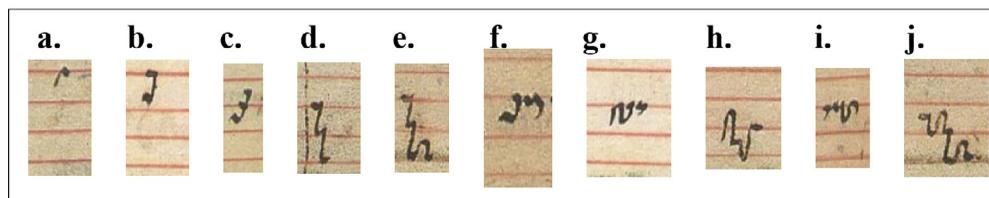


Figura 16. Neumas del apéndice polifónico no catalogados anteriormente.

a. (f. 214v); b. (f. 215v); c. (f. 214r); d. (f. 216r); e. (f. 216r); f. (f. 219v); g. (f. 215v); h. (f. 216r); i. (f. 218v); j. (f. 216r)

<sup>47</sup> Francisco Javier Lara Lara, «Estructuras modales 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), 293; y Juan Carlos Asensio Palacios, «Interpretación del canto gregoriano tardío a la luz de la semiología», *VIII Congreso internazionale di canto gregoriano* (Florencia: 28 de mayo-2 de junio 2007), 19-20. Cotejando con las concordancias no encontramos coherencia en cómo trata la notación a los lugares en los que podría haber habido un *quilisma*. Vemos que el corte neumático en ocasiones da más importancia a la nota que habría sido vibrada en el *quilisma*; en otras, la salta; y en otras, pasa muy rápido por ella. Discutiremos más adelante el hecho de que la fuente concordante del CC de Ripoll, en notación aquitana, sí contiene *quilismae*, y que los dos manuscritos de Nevers cuya notación es asimilable a la del CC parecen recurrir muy poco a este neuma.

<sup>48</sup> Cf. Asensio Palacios, «Interpretación del canto...», 6-7.

Un trabajo de este tipo ya había sido realizado con anterioridad<sup>49</sup>. Sin embargo, una vez más, el proceso de elaborar un catálogo propio le será muy valioso al intérprete.

La variedad gráfica observada en el trazo de los neumas se corresponderá presumiblemente con una variedad de gestos vocales y de ritmo. Pero, ¿cómo interpretar las diferencias entre cada neuma? Precisamente, el trabajo propuesto de elaborar *ex novo* un catálogo de neumas nos habrá dado una idea de lo frecuente o rara que es cada variante de un neuma y nos habrá familiarizado no sólo con la escritura sino con la mano del *notator* principal. De la comparación entre los neumas de las distintas manos podremos sacar algunas conclusiones sobre su interpretación, así como de la comparación entre los neumas con los que se han notado algunas piezas copiadas repetidamente en el código, y de la confrontación con otras fuentes, como veremos más adelante. Además, en la bibliografía encontramos reseñados, como fuentes con notación asimilable a la del Calixtino, dos manuscritos del s. XII: un gradual<sup>50</sup> y un antifonario<sup>51</sup> de la iglesia de Nevers, hoy en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>52</sup>. El pautado de ambos manuscritos reserva una línea roja para el fa y una amarillenta para el do. Efectivamente, el trazo de los neumas es muy similar, sus *liquescentiae*, las figuras diferenciadas de la *clivis*, el *pressus maior* y la *clivis* licuescente que vimos en las **Figuras 11. k** y **11. m**, y del *scandicus*, como los recogidos en las **Figuras 12. t-w**, y volvemos a observar la ausencia de neumas ascendentes que contengan claramente una vibración.

El siguiente paso será buscar concordancias de las piezas con otras fuentes, si es posible anteriores, esperando que la notación de estas sea más explícita en cuanto al gesto y pueda aclarar las dudas surgidas sobre la interpretación de estos neumas (*cf.* subapartado V.2).

### III. CONTEXTUALIZACIÓN. ASPECTOS QUE TENER EN CUENTA SOBRE EL CÓDICE

#### III.1. Información relevante sobre la finalidad original del código

Antes de seguir adelante debemos «reinsertar» en el resto del código los folios musicales que —hipotéticamente— habíamos «encontrado arrancados» al inicio del apartado anterior, y contextualizarlos dentro de la obra.

<sup>49</sup> Fuller, «Perspectives on...», 223-225; y «Tabla de neumas del *Codex Calixtinus*. Libro I», material elaborado por Juan Carlos Asensio Palacios.

<sup>50</sup> F-Pn nouv. acq. lat. 1235, acceso el 14 de enero de 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432301z/fl.item.r=na1%201235>.

<sup>51</sup> F-Pn nouv. acq. lat. 1236, acceso el 14 de enero de 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426279j.r=na1%201236?rk=42918;4>.

<sup>52</sup> Huglo, «Les pièces notées...», 106.

El Códice Calixtino es una *summa* jacobea.<sup>53</sup> Una obra miscelánea, pero unitaria en su factura, concebida para crear o reforzar el culto a Santiago y para dinamizar el peregrinaje a su santuario. En los dos primeros folios del códice aparece copiada una epístola, apócrifa, del papa Calixto II, donde explica cómo él mismo proyectó la obra que sigue a continuación y que ha realizado, no sin pocas penas,<sup>54</sup> reuniendo en un mismo volumen toda la información sobre Santiago apóstol que había ido recopilando a lo largo de los años. La carta está dirigida a los monjes de Cluny, a Guillermo, patriarca de Jerusalén, y a Diego Gelmírez, arzobispo de Compostela, y recalca en ella repetidamente la autenticidad del códice. Buscando conceder una autoridad enorme al manuscrito que sigue, la miniatura en el interior de la gran «C» —letra capitular historiada—<sup>55</sup> con la que comienza la epístola, representa al propio Calixto en posición de escriba, cálamo y cuchillo en mano, sentado sobre un códice abierto en el que se lee su nombre, en una postura que lo equipara a un evangelista.<sup>56</sup>

La misma fórmula de cierre del códice, nada habitual, explica que «ciertamente fue escrito en muchos lugares, a saber, en Roma, en Tierras de Jerusalén, en la Galia, en Italia, en Germania, en Frisia y, especialmente, en Cluny»<sup>57</sup>. Aquí, de nuevo, como apunta la eminente paleógrafa Elisa Ruiz: «La multiplicidad de lugares geográficos parece indicar un deseo de prestigiar el contenido y resaltar su universalidad»<sup>58</sup>. Y en el segundo apéndice del códice, otra carta, apócrifa, del papa Inocencio II, concluye con ocho firmas ilustres (un canciller, seis cardenales y un prelado) certificando la validez y la autenticidad de la obra.

Todo el *Codex Calixtinus* está salpicado de atribuciones a autores insignes y referencias de las fuentes de origen —como las que hemos observado en las rúbricas de la parte musical—, lo que denota que el proyecto editorial de esta obra buscaba a toda costa certificar su contenido y afirmar su autoridad. Elisa Ruiz lo calificó de «falso histórico y diplomático, pero erudito»<sup>59</sup>.

Así, en la parte musical del códice, además de las rúbricas ya citadas en las que se atribuyen las piezas a un autor o se explicita el origen de su texto —y con la misma intención de dar importancia a la obra, al apóstol y a su culto—, encontramos detalles en el texto cantado como el señalado por

<sup>53</sup> Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 50.

<sup>54</sup> *Sin embargo he pasado innumerables inquietudes por este códice* (Veruntamen innumeras pro hoc codice passus sum anxietates, f. 1r).

<sup>55</sup> Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 57-58.

<sup>56</sup> *Ibid.* 59-67; y Laura Fernández Fernández, «[...] Cosas tan deshonestas y feas que valiera harto más no haberlo escrito». Avatares y memoria del *Codex Calixtinus*», en *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coord. por Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: INAEM, 2011), 179-180.

<sup>57</sup> *Scribitur enim in compluribus locis, in Roma scilicet, in hierosolimitanis boris, in Galia, in Ytalia, in Theutonica et in Frisia et precipueart precipue apud Cluniacum*. Texto de cierre del quinto y último libro del Códice Calixtino, f. 213v. Traducción en: Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 54.

<sup>58</sup> *Ibid.* 54-55.

<sup>59</sup> Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*...», 61. Comunicación en el simposio.

la musicóloga Susan Rankin en la antifona *Gaudeat plebs gallegianorum* (f. 103v-104r): «*Omnis festa eius celebrantes dicant “Gloria tibi, Domine”*» («todos al celebrar su fiesta digan “Gloria a ti, Señor”»), una fórmula en principio reservada a ensalzar al Hijo, con quien el código parece equiparar a Santiago.<sup>60</sup> Todo se muestra tan medido que nos preguntamos de nuevo si esas atribuciones de las polifonías a tantos y tan importantes autores (de *magistri* a arzobispos) son el reflejo «de un alto nivel de instrucción de los compositores de polifonía, y de su estatus en el seno de la jerarquía eclesiástica»<sup>61</sup> o si, más bien, responden a ese deseo de conceder autoridad a la obra.

En todo caso, este código parece un resultado tardío de la estrategia política para ensalzar el culto del apóstol en Santiago de Compostela ideada por su obispo, Diego Gelmírez, en la bisagra entre los siglos XI y XII.<sup>62</sup> Dicha estrategia incluyó tráfico de influencias en Roma (Gelmírez había sido notario y secretario de Raimundo de Borgoña, hermano de Guido de Borgoña, el futuro papa Calixto II) y hasta el robo de reliquias en Braga, y culminó con la declaración de Santiago como sede arzobispal en el año 1120 (siendo papa Calixto II), la construcción de su catedral (consagrada en 1128 y, definitivamente, en 1211) y el nombramiento del propio Gelmírez como arzobispo.

### III.2. Fuentes musicales paralelas y concordancias del repertorio

A la luz del subapartado anterior, surgirá la pregunta del origen de la música del fastuoso ceremonial litúrgico que recoge el *Calixtinus* para las festividades de Santiago. Descubriremos entonces que dicho ceremonial fue concebido *ad hoc* dentro de este programa para ensalzar el culto del apóstol, es decir, que hubo que componerlo *ex novo*, ya que, si rastreamos el formulario de Santiago en otras fuentes de la época, encontraremos que hasta entonces la celebración de este santo en la Península (y fuera de ella)<sup>63</sup> era bastante modesta y que muy pocas piezas del *Calixtinus* (un invitatorio, tres antifonas y el uso de un texto de un responsorio para una nueva antifona)<sup>64</sup> han sido tomadas del propio del santo ya existente.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Rankin, «*Exultent gentes occidentales...*», 318.

<sup>61</sup> *Les oeuvres attribués a des magistri, évêques et même archevêques (Fulbert de Chartres, Ato de Troyes, Albericus de Bourges) abondent dans ce manuscrit, ce qui témoigne du haut niveau d’instruction des compositeurs de polyphonie, et de leur statut au sein de la hiérarchie ecclésiastique.* Grantley McDonald, «Musique et musiciens de Soissons», en *La musique en Picardie du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, ed. por Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin y Philippe Vendrix (Turnhout: Brepols, 2012), 152.

<sup>62</sup> Manuel Pedro Ferreira, «Cluny at Fynystere: One Use, Three Fragments», en *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, ed. por Terence Bailey y László Dobszay (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2007), 182-187.

<sup>63</sup> Giacomo Baroffio, «Materiali per lo studio del culto di san Giacomo», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (Madrid: INAEM, 2011), 137-143.

<sup>64</sup> El invitatorio *Venite omnes Christicolae ad* (Cantus ID: 100288; CC, f. 105v); las antifonas: *Apostole Christi Iacobe* (CC, f. 111v), *Honorabilem eximii* (CC, f. 105r) y *O lux et decus* (Cantus ID: a00193; CC, f. 112v); el responsorio *Alme perpetui luminis* (Cantus ID: a00194), cuyo texto se emplea en la antifona *Alma perpetui luminis* (CC, f. 105r).

<sup>65</sup> Santiago Ruiz Torres, «New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex

Esto implica que la música del Calixtino no fue notada para dejar testimonio escrito de una práctica, sino, más bien, para que los cantores pudieran aprender mediante la lectura un repertorio nuevo, eso sí, lleno de *contrafacta* y de referencias a piezas conocidas por los cantores que fueran a interpretarlas.

Las investigaciones paleográficas indican que la factura del códice es francesa.<sup>66</sup> Asimismo, la musicología encuentra indicios del origen francés de la composición musical del códice en detalles como el tipo de notación y las características de la salmodia.<sup>67</sup> Además, algunas similitudes estéticas entre los versos de responsorio de nueva composición y los compuestos en Vézelay para el oficio de Santa María Magdalena,<sup>68</sup> junto con otros datos interesantes, como el origen borgoñón de casi todos los *organistas* mencionados por las rúbricas de las polifonías, el que Vézelay fuera parte del condado de Nevers (de donde proceden dos de las fuentes con notación similar a la del Calixtino) o la relación histórica entre las basílicas de Vézelay y Compostela, conectadas a través de la *Via Lemovicensis*, apuntan a la factura borgoñona de la música del códice.<sup>69</sup>

Al buscar concordancias de la música del códice, encontramos varias copias directas del *Calixtinus* que incluyen la liturgia de Santiago. De ellas, al menos dos copias —de en torno a 1325, hoy en la biblioteca de la Universidad de Salamanca y en la Apostólica Vaticana— dejaron vacío el espacio dispuesto para alojar la notación musical (encima del texto cantado),<sup>70</sup> y sólo una —fechada en 1173, hoy en el Archivo de la Corona de Aragón— incluye notación musical, y transcribe únicamente la misa del día 25 de julio.<sup>71</sup> Esta última copia es obra del monje y peregrino Arnaldo de Monte, del

---

Calixtinus», *Plainsong & Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 91.

<sup>66</sup> Temperán Villaverde, *La liturgia propia de...*, 33-34.

<sup>67</sup> Por ejemplo, la cuerda de recitación del tercer modo, situada en do —y no en si, como en el repertorio hispánico— Juan Carlos Asensio, comunicación en el simposio *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia* (León, 15 al 17 de julio de 2010).

<sup>68</sup> Huglo, «Les pièces notées...», 107-108. A modo de ejemplo, he podido confirmar que las piezas en III<sup>er</sup> modo del oficio del Calixtino ya citadas porque guardan entre sí tantas semejanzas, comparten muchas fórmulas con la antifona *Irrigabat igitur lacrimis suis*, del oficio de María Magdalena (cf. antifonario cluniacense del s. XII de la abadía de St. Amand, hoy en Valenciennes, Bibliothèque municipale, 114, f. 141r), y que las piezas en IV<sup>o</sup> modo comparten fórmulas con el responsorio *Que est ista*, del oficio de la Asunción de María (por ejemplo, en la misma fuente, f. 145r-v).

<sup>69</sup> Huglo, «Les pièces notées...», 107-111.

<sup>70</sup> Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms 2631, folios: 60r-77v:

<https://gredos.usal.es/handle/10366/128808>; Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivo de San Pietro, C 128: [http://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Arch.Cap.S.Pietro.C.128](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.128), folios 84v-116v. (Acceso a ambas fuentes: el 14 de enero de 2021).

<sup>71</sup> Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 99, acceso: el 14 de enero de 2021,

[http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt\\_accion\\_origen=2&txt\\_id\\_desc\\_ud=1994849](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=1994849).

Entre los folios 31v y 33r encontramos copiados, en notación aquitana, el introito *Ihesus vocavit* (CC f. 118r), el gradual *Misit Herodis* (CC f. 119r), los aleluyas: *Sanctissime apostole* (CC f. 119r), *Hic Iacobus* (CC f. 119r) y *Vocavit Ihesus*

monasterio de Ripoll, quien pudo realizarla en Compostela, aunque seguramente tomando por modelo un manuscrito distinto al Calixtino.<sup>72</sup> Existe también un misal del s. xv de la iglesia parisina de Saint-Jacques-du-Haut-Pas,<sup>73</sup> citado por Michel Huglo,<sup>74</sup> donde aparece especificado el mismo ceremonial para la festividad de Santiago del día 25 de julio, pero que tampoco incluye su música (ni estaba preparado para albergarla).<sup>75</sup>

Toca entonces interrogarse por la difusión del oficio de Santiago copiado en el Calixtino. Nos encontramos con la sorpresa de que la música que contiene la fiesta del apóstol en las fuentes peninsulares posteriores coincide casi sistemáticamente con la del oficio antiguo, anterior al código, y no con la del propio código, lo que, en palabras del musicólogo Santiago Ruiz Torres: «constituye una prueba decisiva para ratificar la limitada difusión del repertorio del Calixtino»<sup>76</sup>. Rastreando los oficios de *Jacobi* en las bases *Cantus* y *Musica hispanica*<sup>77</sup>, hemos encontrado tan sólo una concordancia en un añadido tardío en el margen de un gradual del s. xi, procedente del sur de Francia (el aleluya *Sanctissime apostole Jacobe*<sup>78</sup>) y tres concordancias más de piezas que sí aparecen notadas en manuscritos

---

(CC f. 119v), la prosa *Clemens servulorum gemitus tuorum* (CC f. 123r), el ofertorio *Ascendens Ihesus in montem* (CC f. 121r) y la comunión *Ait Ihesus* (CC f. 122r).

<sup>72</sup> Juan Carlos Asensio, «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*», en *Respondámosle a concierto, Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, ed. por Eduardo Carrero Santamaría (Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020), 69-76.

<sup>73</sup> F-Pn lat. 17315, acceso: el 14 de enero de 2021, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brv1b100390103/f285.item.r=latin%2017315>. Encontramos entre los folios 271r-272r de este misal el ceremonial para: *In die Sancti Iacobi, ad missam officium*, y los incipits (sin música) de las siguientes piezas: introito *Ihesus vocavit* (CC f. 118r), gradual *Misit Herodis* (CC f. 119r), los aleluyas: *Sanctissime apostole* (CC f. 119r), *Hic Iacobus* (CC f. 119r) y *Vocavit Ihesus* (CC f. 119v), y dentro de la rúbrica *In tempore paschalis* otro aleluya: *In die resurrectionis*, y los tractos (*vacante alleluia, tractus*): *Iacobus in vita sua* (CC f. 115v) y *Vocavit Ihesus ad se* (CC f. 114v), una prosa de incipit ilegible en el microfilm (¿caso *Gratulemur et letemur?*, CC f. 119v), el ofertorio *Ascendens Ihesus in montem* (CC f. 121r) y la comunión *Ait Ihesus* (CC f. 122r).

<sup>74</sup> Inicialmente el mismo musicólogo citó este misal como procedente de la iglesia St-Jacques-la-Boucherie, también de París, pero cita las conclusiones de Christopher E. Hohler y se desdice en la reseña de un libro, atribuyéndolo a la iglesia de Saint-Jacques-du-Haut-Pas (en el número 252 de la rue St. Jacques, calle donde simbólicamente inicia el peregrino parisino su Camino. Michel Huglo, «André Moisan. — *Le Livre de saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle. Étude critique et littéraire*. Paris, Champion, 1992», *Cahiers de civilisation médiévale* 148, n.º 4 (1994): 388.

<sup>75</sup> Huglo, «The origin of...», 200; y Huglo, «Les pièces notées...», 111.

<sup>76</sup> Santiago Ruiz Torres, «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 82. Parece que sólo algunas piezas como *Gaudeat plebs gallicianorum* (CC, f. 103v-104r) se siguieron empleando en el oficio de la traslación del apóstol, del 30 de diciembre. *Ibid.*, 95.

<sup>77</sup> «Jacobi. James the Greater, Apostle». Debra Lacoste y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, <http://cantusindex.org/feast/14072500>; y los resultados de la búsqueda «Jacobi» en la base de datos: «Musica Hispanica: Spanish Early Music Manuscripts Database». Carmen Julia Gutiérrez, Raquel Rojo Carrillo, Santiago Ruiz y Jan Koláček, acceso el 14 de enero de 2021, [http://musicahispanica.eu/feasts?name=Jacobi&field\\_feast\\_code\\_value=&nid=All](http://musicahispanica.eu/feasts?name=Jacobi&field_feast_code_value=&nid=All).

<sup>78</sup> Aleluya *Sanctissime apostole Jacobe* (Cantus ID g03290) Aleluya en sol auténtico, muy similar al notado en el Calixtino (f. 119r): [GB-Lbl Harley 4951, f. 276r], acceso el 14 de enero de 2021, [https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley\\_ms\\_4951\\_f276r](https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4951_f276r). El gradual donde aparece esta adición posterior procede de Moissac y hoy está en Londres.

posteriores de la Península<sup>79</sup> (una de ellas es la concordancia textual pero no melódica ya mencionada entre un responsorio y una antifona: *Alme perpetui luminis*<sup>80</sup>; otra, el himno *O lux et decus Hispaniae*<sup>81</sup>; y la tercera, la antifona: *Honorabilem eximii patroni nostri*<sup>82</sup>).

En este punto del camino en que habremos descubierto que las copias directas conocidas de la música del Calixtino son escasísimas y que su difusión posterior parece haber sido casi nula, los indicios de que su repertorio fuera realmente interpretado se restringen aún más al conocer el dato sorprendente de que el código no muestra apenas señales de uso.<sup>83</sup>

#### IV. ASPECTOS INTERPRETATIVOS QUE CONSIDERAR ANTES DE CANTAR

##### IV.1. La práctica y la transmisión de estos repertorios en el s. XII

###### IV.1.1. Sobre la transmisión de aquellos repertorios

La transmisión de la música había sido oral, por supuesto desde muchos siglos antes de la aparición de la notación musical, pero siguió siendo fundamentalmente oral aún mucho tiempo después de esta, y seguramente así era aún en tiempos del Calixtino.

Igual que del texto bíblico no se puede cambiar ni una coma, así parece que la tradición oral transmitió la música litúrgica, como obras cerradas con un nivel de detalle apabullante. Una misma pieza notada con neumas primigenios, muy precisos, en manuscritos alejados geográfica y

<sup>79</sup> Concretamente, en dos antifonarios portugueses de la catedral de Braga, del *Arquivo da Sé*, de principios del s. XVI: [P-BRs Ms. 028] y [P-BRs Ms. 034], y en un breviario, quizás de Lugo, del s. XIII: [E-LUc Archivo de la Catedral de Lugo, s.s.].

<sup>80</sup> Antifona *Alme perpetui luminis* (*Cantus ID a00194*). Responsorio en re auténtico [P-BRs Ms. 028, f. 105r-v] (<http://pemdatabase.eu/image/86008>), y [P-BRs Ms. 034, p. 276-277] (<http://pemdatabase.eu/image/84974>). Acceso a las referencias citadas en esta nota: el 14 de enero de 2021.

<sup>81</sup> Himno *O lux et decus Hispaniae* (*Cantus ID a00193*) Antifona en mi auténtico, muy similar a la notada en el Calixtino (f. 112v): [P-BRs Ms. 028, f. 105v-106r] (<http://pemdatabase.eu/image/86009>) y [P-BRs Ms. 034, p. 278-279] (<http://pemdatabase.eu/image/84967>). Aparece sólo el íncipit en [E-LUc Archivo de la Catedral de Lugo, s.s., f. 131r]. Acceso a las referencias citadas en esta nota: el 14 de enero de 2021.

<sup>82</sup> *Honorabilem eximii patroni nostri*, Antifona sólo encontrada referenciada en la base *Musica Hispanica*, en la fuente [E-LUc Archivo de la Catedral de Lugo, s.s., f. 131r], y únicamente su íncipit, acceso: el 14 de enero de 2021, <http://musicahispanica.eu/chant/38307>. También aparece en los fragmentos de un antifonario de Sigüenza del año c. 1100 sobre los que trata el artículo: Ruíz Torres, «New evidence...», 81. Este mismo artículo lista otras dos piezas muy difundidas en la península a partir del s. XIII: la antifona *Apostole Christi Iacobe* (CC, f. 111v) y el invidatorio *Venite omnes Christicole* (CC, f. 105v).

<sup>83</sup> Esto resulta de las observaciones directas realizadas por Manuel Díaz y Díaz citadas por Michel Huglo. En Huglo, «Les pièces notées...», 110.

temporalmente, incluso con notaciones distintas, aparece con melismas casi idénticos en los que se respeta el detalle de sus notas (largas, cortas, fluidas, vibradas...). Teniendo en cuenta la cantidad de horas diarias dedicadas al culto, y, por tanto, al canto, dentro de las comunidades religiosas, y el grado de precisión que la tradición oral alcanzaba, podemos deducir el cuidado absoluto que tuvo la transmisión oral del repertorio, y el valor indecible de dicho repertorio tanto para sus intérpretes como para la posible audiencia que lo recibiera. Y lo podemos extrapolar en el tiempo, al menos hasta la época del Calixtino, visto que los neumas, aunque más sencillos, siguen codificando una vibración e incluso algún sonido lento en el mismo punto de la fórmula en que lo hacían los neumas más precisos (*cf.* subapartado V.2).

En el capítulo sexto del tratado anónimo del s. XIII «*Summa Musicae*»<sup>84</sup>, titulado «Sobre los neumas del canto ordinario, qué son y para qué fueron inventados»<sup>85</sup>, tras haber descrito los distintos neumas, el autor añade:

Pero un canto se conoce [se aprende] todavía de manera menos perfecta [más imperfecta] a través de estos signos [neumas], y nadie puede aprenderlo sólo con el apoyo de los neumas escritos [*per se*], sino que es necesario el escuchárselo con frecuencia a otra persona y aprenderlo a través de una larga práctica. Y es por esto que la práctica de este canto tomó su nombre<sup>86, 87</sup>.

Este tratado apunta la problemática nacida con la escritura: la limitación y, por tanto, la imperfección de lo transcrito con respecto a la complejidad del mensaje original, y, a falta de un modelo sonoro vivo, la necesidad de una interpretación posterior que «complete» los detalles no especificados por la notación, aunque esto ya deba depender de la sensibilidad y del bagaje del intérprete. En cualquier caso, nos interesa el dato de que en el s. XIII aún no concedían un valor muy grande al manuscrito, y sí lo concedían a la práctica y a la repetición de un modelo.

<sup>84</sup> El texto original de este tratado del s. XIII se puede encontrar en la ya citada base *Thesaurus Musicarum Latinarum* («Perseus and Petrus. Summa musicae»). Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM_TEXT.html); y en: Christopher Page, ed., *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 139-211, que también incluye su traducción al inglés (pp. 45-138).

<sup>85</sup> «*De notulis cantus usualis, que sint et ad quid invente*». *Ibid.*

<sup>86</sup> En el primer capítulo del tratado se propone, como etimología de la palabra «música», sílabas sueltas de la frase «*muniens usu canentem*» («que refuerza al cantante con la práctica»). Page, *The Summa Musicae...*, 51 (inglés); 143 (latín).

<sup>87</sup> *Sed cantus adhuc per bec signa minus perfecte cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur, et propter hoc huius cantus nomen usus accepit. Etymologice vero bene dicitur musica quasi «muniens usu canentem»*. Textos extraídos de la base TLM, y traducidos del inglés, Page, *The Summa Musicae...*, 65-66. Agradezco mucho a Xavier Mata Oroval su ayuda con el latín de este pasaje y del que sigue.

IV.1.2. *Sobre las prácticas extempore entonces manejadas*

En el mismo tratado, «*Summa Musicae*», se discute el problema recurrente de la diferencia entre las figuras del *musicus* y del *cantor*.

Por lo ya dicho hasta aquí, toda persona perspicaz tiene clara la diferencia entre *musicus* y *cantor*. Todo *musicus* es un *cantor*, pero no al contrario, pues el *cantor* que es *musicus* tanto teórico como práctico [intérprete], está en esta parte [entra dentro de esta categoría de *musicus*]; pero un *cantor* que no es *musicus* no debe ser llamado *practicus* [intérprete] si no es apropiándose del término [usurpándolo], porque se tiene por *practica* proceder según el método de la teoría precedente [...] ¿Con quién podríamos comparar a un *cantor* falto de arte sino con un borracho que se propone ir a un lugar [intentando encontrar su camino] o con un ciego que quiere azotar a un perro?<sup>88</sup>

Este problema, candente al menos desde tiempos de Boecio, nos da pie a hablar de las prácticas *extempore* o de contrapunto improvisado características de la Edad Media, y, concretamente, sobre el *organum* en tiempos del Calixtino. Para realizar este tipo de ejercicio debemos formarnos como *musicus*, pues son necesarios: por un lado, un conocimiento profundo del texto cantado, de la modalidad, de las reglas del contrapunto, de la interválica, de la retórica (tan estudiada en aquella época, incluida como estaba dentro del *trivium*, gracias a la cual se podrá estructurar el discurso de la voz improvisada)..., y, por otro lado, una maestría vocal importante para poder afinar con las otras voces según un temperamento concreto, ajustando vocales para empastar armónicos, al mismo tiempo que se improvisa la *vox organalis*, emitiéndola con el instrumento bien a punto a pesar de estar creándola *in situ*, etc.

Sobre cómo realizar un *organum* versan varios tratados, como el *Ad organum faciendum* (conocido como «Tratado de Milán», de principios del s. XII)<sup>89</sup> y el tratado *Ars organi* (conocido como «Tratado del Vaticano», también del s. XII)<sup>90</sup>. En ambos se muestran contrapuntos posibles para «organizar»

<sup>88</sup> *Ex iam dictis diligenter intuenti patet differentia inter musicum et cantorem. Omnis enim musicus est cantor, sed non e contrario. Cantor enim qui est musicus et theoreticus et practicus est in hac parte; cantor vero qui non est musicus nec etiam dici debet practicus, nisi nomine usurpato, quia practica tenetur procedere secundum preceuntis theoretice rationem, [...] Cui ergo cantorem artis expertem comparare poterimus nisi ebrio versus locum propositum eunti, vel ceco alicui canem verberare volenti?* Textos extraídos de la base TLM, y traducidos del inglés, Page, *The Summa Musicae...*, 55.

<sup>89</sup> Milan, Biblioteca Ambrosiana, M.17.sup. Edmond de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* (Paris: V. Didron, 1852), 226-243. Texto consultable en: «Anonymous. Ad organum faciendum». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, [https://chtml.indiana.edu/tml/9th-11th/ADOREFA\\_TEXT.html](https://chtml.indiana.edu/tml/9th-11th/ADOREFA_TEXT.html).

<sup>90</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottob.* lat. 3025, f. 46r-50v. Irving Godt y Benito V. Rivera, «The Vatican Organum Treatise: A Color Reproduction, Transcription, and Translation», en *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, ed. por Luther Dittmer (Henryville: IMM, 1984), vol. 2, 293-345/11. El texto del tratado y los ejemplos musicales transcritos se pueden consultar en: «Anonymous. Ars organi». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, <https://chtml.indiana.edu/tml/12th/ARSORG>.

un salto en la *vox principalis*, en general por movimientos contrarios y llegando a una consonancia (de octava, quinta, cuarta o unísono). El primero se limita a mostrar diseños de nota contra nota, cuya aplicación directa vemos en los *conducti*. El segundo hace un catálogo de fórmulas melódicas posibles con las que organizar un mismo salto en la *vox principalis* partiendo de un intervalo dado entre ambas voces (siempre consonante en estos ejemplos, sea de quinta, octava o unísono). En total muestra más de 250 ejemplos, contemplando 31 contextos contrapuntísticos distintos. Trataremos de nuevo sobre esta práctica y este tratado en el apartado VI.

#### IV.2. ¿Qué *vocalidad*?

En un valioso artículo, «The Silence of Medieval Singers»<sup>91</sup>, Katarina Livljanic y Benjamin Bagby, sus autores, citan distintas fuentes de las que se podrían concluir prácticas, técnicas y hasta estéticas vocales y exponen de forma razonada la imposibilidad de conocer a ciencia cierta cómo era la *vocalidad* medieval. No obstante, extraen conclusiones muy certeras de ciertos indicios como es un texto en el que Bernardo de Claraval (s. XII) critica la forma de cantar de algunos de sus contemporáneos: «el oficio no se puede cantar como criaturas vagas, dormidas o aburridas, ni ahorrando voz, ni comiéndose la mitad de las palabras u omitiéndolas todas, ni con voces rotas o débiles, ni cantando a través de la nariz o con ceceo afeminado... sino con voces proyectadas con resonancia viril y devoción, dignas del Espíritu Santo»<sup>92</sup>. Lo que estos dos intérpretes e investigadores concluyen de estas palabras es muy revelador: el *cantor* debe cantar con voz resonante, clara en la pronunciación del texto, que logra mover las vocales a través de un melisma de forma precisa, sin cambiar su color... Es decir, con una voz bien trabajada.<sup>93</sup> Ciertamente, el canto de fuentes como el Calixtino, tanto su monodia como de su polifonía, requieren un buen control técnico de la voz, y, por tanto, una voz bien «encarnada». En varios de los *organa* de este manuscrito, la *vox organalis* alcanza la extensión de la 12.<sup>a</sup> y la 13.<sup>a</sup>, y el *ambitus* del *cantor organista*, si éste se unía a la *schola* en la monodia de la misma pieza, llega a alcanzar las dos octavas.<sup>94</sup> En el año 819, el monje germano Rabanus Maurus, hablaba de la voz ideal del *cantor* y del *lector* en estos términos: «Por otro lado, la voz perfecta es alta, clara y suave»<sup>95</sup>, «llena de energía viril»<sup>96</sup>.

<sup>91</sup> Benjamin Bagby y Katarina Livljanic, «The Silence of Medieval Singers», en *The Cambridge History of Medieval Music*, ed. por Mark Everist y Thomas F. Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

<sup>92</sup> *non pigri, non somnolenti, non oscitantes, non parcentes vocibus, non praecedentes verba dimidia, non integra transilientes, non fractis et remissis vocibus, muliebre quidam balba de nare sonantes, sed virili, ut dignum est, et sonitu, et affectu voces sancti spiritus depromentes.* Bernardo, *Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis: Sermones in Cantica Canticorum* (París: Oeniponte, Libreria Academica Wagneriana, 1888), 394.

<sup>93</sup> Bagby y Livljanic, «The Silence of Medieval Singers...», 219.

<sup>94</sup> Éste es el caso del *organum* sobre el responsorio *O adiutor*, con una extensión de 15.<sup>a</sup> (su monodia aparece notada en el f. 110r y su polifonía entre los ff. 217r-v).

<sup>95</sup> *Perfecta autem vox est, alta, clara et suavis.* Rabanus Maurus, *Rabani Mauri Fuldensis Abbatis et Moguntini Archiepiscopi, Opera omnia* (París: Bibliothecae Cleri Universae, 1851), 362 [dentro del capítulo titulado *De psalmis*].

<sup>96</sup> (...) *plena succo virili.* *Ibid.*, 364 [dentro del capítulo titulado *De lectionis*].

Los etnomusicólogos hablan hoy del *chant long*, un término que acuñó Constantin Brăiloiu para referirse a un estilo de melodías ornadas, libres de ritmo, con notas mantenidas sobre ciertos grados de la escala a modo de cuerdas de recitación, puestos en valor por vibraciones, adornos y fórmulas melódicas en torno a ese sonido central, cantadas con voz plena y emisión continua. Rara vez son acompañadas estas melodías por un *ison* constante y cualquier armonización las distorsionaría.<sup>97</sup> Precisamente quienes interpretan aún hoy este *chant long* son cantantes de tradición oral que no leen música, y quizás constituyan nuestros referentes sonoros más cercanos para imaginar la *vocalidad* en la Edad Media, y seguramente también, la práctica del canto litúrgico.

## V. ETAPA DE PROFUNDIZACIÓN

Habiendo esclarecido el propósito de la factura del código (apartado III), y tras lo referido sobre la práctica musical en su época (apartado IV), podremos, a continuación, profundizar nuestras observaciones preliminares. La búsqueda tan exhaustiva de concordancias dentro y fuera del código (subapartado II.2), y anteriores y posteriores a él (subapartado III.2), tenía por objeto, por un lado, conocer mejor el origen, la composición y la difusión de su música, y, por otro, intentar dilucidar la *vocalidad* que hay detrás de sus neumas.

### V.1. Recapitulación del repertorio codificado: ¿reciclado, *ex novo* o *contrafactum*?

Hemos visto que el repertorio del código es de tres tipos: el reciclado directamente del gregoriano o de tropos más modernos (*cf.* notas 29 y 30); el que, cambiando el texto para dedicarlo a Santiago, contrahace piezas preexistentes (tal vez algunas aún no detectadas) o fragmentos de ellas, ya sean gregorianas o más modernas —con origen borgoñón o aquitano— (*cf.* nota 31); y el que se ha compuesto expresamente para el código —dentro del cual tiene cabida casi toda la polifonía—. La extensión de estos dos últimos tipos de repertorio nos es desconocida, puesto que algunas de las piezas consideradas como «de nueva composición» podrían revelarse más adelante *contrafacta* de modelos aún no descubiertos.

Hemos visto también que el tipo de transmisión de estos repertorios en aquella época era fundamentalmente oral, y que, sin embargo, estas piezas son casi todas composiciones nuevas —si no totalmente, en gran parte—, creadas para ornar una nueva liturgia. Esto otorga un valor muy importante al manuscrito que nos las transmite —ya no sólo destinado a conservar e informar, sino, principalmente, a ser leído—, de ahí que debamos prestar tanta atención a la información codificada por la notación, intentando desentrañar el máximo posible de detalles; pero conviene tener presente,

<sup>97</sup> Dominique Vellard, «Apports de l'ethnomusicologie dans la définition de la monodie liturgique», en *L'Art du chantre carolingien*, ed. por Christian-Jacques Demollière (Metz: Éditions Serpenoise, 2004), 151-153.

por un lado, que esta notación no es suficiente (así se especificaba en la *Summa Musice*, como hemos visto anteriormente<sup>98</sup>) y que, por otro, muchas de estas piezas son quimeras que contienen gran cantidad de fórmulas conocidas del repertorio del *cantor*, y muchas melodías, quizás nuevas, pero comunes a las de otras piezas del mismo modo dentro del código. A un *cantor* que tuviera que aprenderlas no le costaría mucho memorizarlas, ni le resultarían tan «nuevas» a un peregrino que llegara a Santiago. El solo detalle de dejar fórmulas sin terminar de escribir indica esa familiaridad del *notator* (y del *cantor* entonces) con parte del repertorio notado.<sup>99</sup>

Sondeando otras fuentes en busca de concordancias, hemos encontrado: manuscritos anteriores con piezas que luego serán recicladas en el Calixtino (*cf.* notas 29 y 30); manuscritos contemporáneos y posteriores al Calixtino con piezas comunes (manuscritos de Ripoll, Braga, Lugo, Sigüenza o Moissac, *cf.* notas 70 y 79-82); manuscritos de varias procedencias que contienen las piezas que sirvieron como modelos para las contrahechuras detectadas (*cf.* nota 30), incluido un ejemplo de concordancia polifónica (*cf.* nota 44). No hemos encontrado rastro de manuscritos con notación más tardía que reproduzcan el repertorio del Calixtino, y sí algunos manuscritos contemporáneos que contienen una notación neumática similar (*cf.* notas 50-52).

Sondeando la propia fuente del Calixtino, hemos encontrado también algunas concordancias internas. Por un lado, piezas que se copian varias veces a lo largo del *Codex*<sup>100</sup>, y por otro, piezas con fórmulas similares y no necesariamente prestadas de otros repertorios (*cf.* nota 38).

Todo este material —muy extenso y, sin embargo, incompleto— nos servirá para valorar la información que los neumas catalogados ofrecen sobre el gesto vocal.

## V.2. Profundizando en las observaciones sobre la notación musical

Para comparar entre sí el repertorio de concordancias listadas anteriormente, el próximo paso será escribir, superpuestas, las distintas fuentes de cada pieza. Un trabajo de este tipo se ha realizado, en nuestro caso, sobre catorce de estas piezas, para las que se han llegado a comparar hasta siete fuentes

<sup>98</sup> *Cf.* nota 87 y párrafo relacionado.

<sup>99</sup> Otro indicio de la importancia dada a la práctica y a la oralidad está en los pocos bemoles marcados, que aparecen en tan solo once piezas (monódicas: 5 en *Tritus*, 1 en *Protus*, 1 oscilante entre *Tritus* y *Tetrardus* —con *finalis* en C—; polifónicas: 2 para evitar un tritono fa-si, 2 que juegan entre modos de fa-sol —con *finalis* en C—), o el que se escriban sobre *finalis* de la y de do, algunas piezas en *protus* y en *tritus* en las que se juega con su modalidad, aunque dicho juego no se llegue a especificar con bemoles, *cf.* nota 33.

<sup>100</sup> El aleluya *Vocavit Ihesus* (119r, 218v en *organum*, y 221v, esta última copia en griego), fragmentos del introito *Ihesus vocavit* (f. 118r) copiados dentro de su tropo *Ecce ad est nunc Iacobus* (ff. 133r-134r) y las monodias del primer libro que aparecen en el apéndice como voz inferior o *principalis* de las polifonías, *i. e.* los *conducti*: *Iacobe Sancte tuum* (ff. 131r y 215v) y *Regi perbennis glorie* (ff. 139r-v y 216v), el tropo de Kyrie *Rex immense* (ff. 134r-v y 218r), y los *organa* de los responsorios, el aleluya y el gradual (*cf.* nota 21).

distintas. Sirva como ejemplo la comparativa entre varias fórmulas modales recicladas dentro del gradual *Misit Herodes* según notadas en fuentes de St. Gall (de entre los siglos IX y XI) y en el Calixtino. Este gradual es resultado de un conjunto de fórmulas típicas del V<sup>o</sup> modo, a las que se ha incorporado otra característica del II<sup>o</sup> modo. Para reconstruirlo han sido necesarios seis graduales distintos.<sup>101</sup>

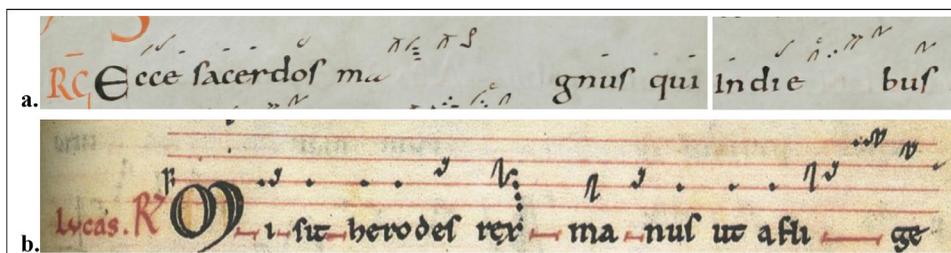


Figura 17. Confrontando las fórmulas modales de la monodia del Calixtino con notaciones anteriores (I).  
**a.** Inicio del Gradual de V<sup>o</sup> modo: *Ecce sacerdos magnus, qui in diebus*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 44 (final del s. IX); **b.** Inicio del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r

Analizando las tres **Figuras 17, 18 y 19**, vemos cómo hay pocas conclusiones definitivas que extraer. En la **Figura 17** vemos que la melodía antigua de la fórmula parece respetada, pero en el Calixtino no vemos indicios de ritmo (de sonidos rápidos y lentos), bien detallado en St. Gall.

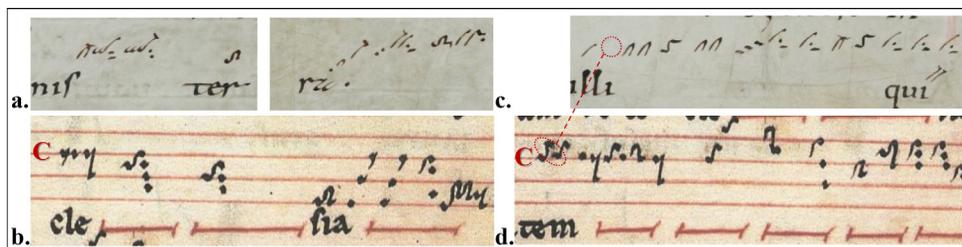


Figura 18. Confrontando las fórmulas modales de la monodia del Calixtino con notaciones anteriores (II).  
**a.** Coda del Gradual de V<sup>o</sup> modo: *Viderunt omnes*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 40 (final del s. IX); **b.** Coda del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r; **c.** Fórmula dentro del verso del gradual: *Ecce sacerdos magnus, qui in diebus*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 44 (final del s. IX); **d.** Fórmula de V<sup>o</sup> modo dentro del verso del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r

<sup>101</sup> Graduales de V<sup>o</sup> modo: *Ecce sacerdos magnus*; *Viderunt omnes*; *Tribulationis cordis*; *Christus factus est*; *Adiuvabit eam Deus*. Y el gradual de II<sup>o</sup> modo: *Angelis suis*.

En la **Figura 18** observamos cómo los *quilismae* en St. Gall (**a**) son obviados en el *Calixtinus*, donde aparecen sustituidos por un *pes* —sin vibración— (**b**), y que los *pressus* notados en el *Calixtinus* se corresponden con *clivis* que empiezan a la misma altura de la última nota del neuma anterior, es decir, repercutiendo al unísono (**a** y **c**), o con otro *pressus* (**a**). De esta figura se podría deducir que los dos *pedes* consecutivos en (**d**) podrían corresponder a cuatro sonidos lentos ascendentes. No se ven otros intentos de codificar un ritmo.

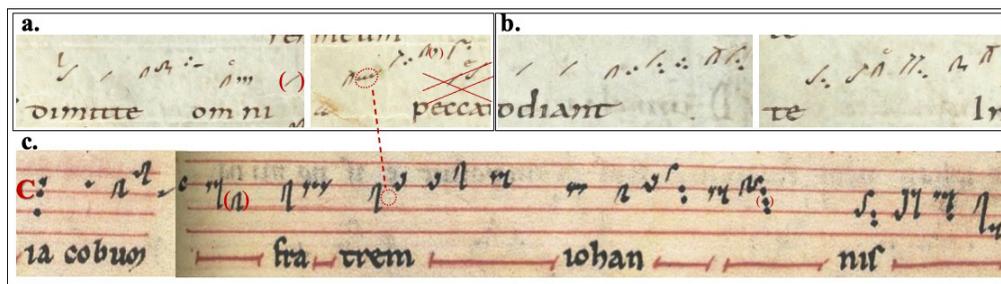


Figura 19. Confrontando las fórmulas modales de la monodía del Calixtino con notaciones anteriores (III).

**a.** Fórmula del verso del gradual de Vº modo: *Tribulationis cordis*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359 [*Cantatorium*], p. 68 (final del s. IX); **b.** Fórmula del gradual de IIº modo: *Angelis suis*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 376, p. 64 (mediados del s. XI); **c.** Fragmento del verso del gradual *Misit Herodes rex manus*, *Codex Calixtinus*, f. 119r

En este último ejemplo, **Figura 19**, las correspondencias de los *pressus* del *Calixtinus* (**c**) se establecen con dos *trigones* (**a** y **b**), un *pressus maior* (**a**) y dos *clivis* precedidas por un unísono (**b**). Además, vemos un ejemplo típico de evolución de un *quilisma* (**a**), con la que desaparece la vibración y sólo se conservan los sonidos largos del mismo (el que lo precede y el de llegada).

Este mismo gradual, *Misit Herodes*, fue copiado en el manuscrito de Ripoll y en él aparecen todos los *pressus* menos uno, el del final de la coda, y se añade uno más, en el lugar de la *clivis* situada en el centro de la **Figura 18.d** (que aparece en nuestro catálogo como **Figura 11.j\***) lo que podría darnos pie a pensar que esa *clivis* de trazo diferente se corresponde con un neuma lento.<sup>102</sup> De otras confrontaciones entre concordancias podremos proponer, por ejemplo, que el neuma de la **Figura**

<sup>102</sup> Comparando las otras seis piezas copiadas en ambos manuscritos, observamos que las vibraciones descendentes suelen coincidir, ya sea como *pressus*, ya sea como repercusiones al unísono. Además, la versión de Ripoll incluye más *liquescentiae* (por ejemplo, en la prosa *Clemens servulorum*, Ripoll, f. 32r-v; CC f. 123r) y más *quilismae* (neumas, como vimos, casi ausentes en el Calixtino), estos últimos en lugares no previsibles al fijarnos en la notación del Calixtino, lo que, entre otros, da pie al musicólogo Juan Carlos Asensio a afirmar que el modelo de Ripoll fue otro. Cf. Asensio Palacios, «Ripoll & Compostela...», 75.

12.u quizás corresponda a un *salicus* o a un *quilisma* (*i. e.* con una vibración intermedia)<sup>103</sup>, y de la observación de las dos fuentes de Nevers con notación asimilable a la del *Calixtinus* (*cf.* notas 50-52) ya vimos que sólo podemos confirmar la ausencia de neumas ascendentes que contienen claramente una vibración. Igualmente, las comparaciones entre concordancias internas del *Calixtinus* son poco concluyentes.

Y de entre todo el resto de observaciones poco concluyentes, sólo resaltaría que algunos de los neumas que hemos clasificado como «notados por otra mano distinta a la principal» (a falta de cotejar si hay raspaduras en el manuscrito) parecen también coherentes con un intento de codificar un ritmo lento.

El mismo problema de lo poco sistemática que es la transcripción del *pressus* lo encontramos en todos los ejemplos estudiados, tanto en los modelos de *contrafacta* como en las concordancias. En general, en el lugar del *pressus* aparecen una vibración o una repercusión al unísono, pero no es uniforme la forma de representarlas, ni siquiera por un mismo *notator*, que en un mismo manuscrito puede llegar a transcribir distinto el mismo neuma dentro del mismo melisma de una misma pieza que se canta (modificando algo su texto) en dos fiestas litúrgicas diferentes.<sup>104</sup> En todo caso, está claro que buscan expresamente codificar ciertos pasajes caracterizados por un gesto vocal «distinto» sobre una misma altura, sin saber muy bien cómo notarlos. Encontramos con frecuencia estos *pressus* en los finales de frase, señalando una tensión —en general de intervalo de segunda— con la cuerda en la que resuelven. Este gesto vocal «distinto» en la penúltima nota de la frase se perpetúa en la práctica de la Escuela de Notre Dame. Surge idéntico interrogante sobre cómo interpretar la *longa florata* de ese gran repertorio —de gesto asimilable al del *pressus* del *Calixtinus*—, si vibrada (y en este caso, con qué tipo de vibración a nivel fonatorio) o repercutida (¿con golpes de glotis, con modulación de frecuencia acompañada por un pulso de aire con mayor presión?)<sup>105</sup>.

La definición que da el tratado *Summa Musicae* de este neuma no esclarece mucho: «*Pressus* viene de *premendo*, presionando; el menor [*pressus minor*] contiene dos notas, y el mayor [*pressus maior*], tres, y siempre debería interpretarse de manera uniforme y rápida»<sup>106</sup>. A partir de esta definición y de las grafías de este neuma en distintas épocas y notaciones, el musicólogo Timothy McGee no logra mayor

<sup>103</sup> Así, por ejemplo, al comparar la antífona *Honorabilem eximii* (CC, f. 105r) con el ejemplo publicado en Ruiz Torres, «New evidence...», 81; de un antifonario de Sigüenza del año c. 1100, en notación aquitana, con varios *quilismae*.

<sup>104</sup> Es el caso, por ejemplo, del invitatorio: *Regem regum*, copiado dentro de un breviario alemán, de Würzburg, del s. XII, hoy en Londres (GB-Ob Laud Misc. 284), para la fiesta de los Santos Inocentes (f. 14r) y de Todos los Santos (f. 85r).

<sup>105</sup> Sobre esta cuestión será interesante consultar la descripción que ofrecen los tratados medievales de los ornamentos vocales cadenciales: *morula*, *tremula* y *procelaris*. *Cf.* Timothy J. McGee, *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 54-55 y 68-69.

<sup>106</sup> *Pressus dicitur a premendo, et minor continet duas notas, maior vero tres, et semper debet equaliter et cito proferri.* (*Summa Musicae*, cap. 6). Indiana University, «Perseus and Petrus. Summa musicae».

conclusión que ésta: «el *pressus* contiene una repercusión articulada y una inflexión de altura»<sup>107</sup>, y lo incluye dentro de un grupo de neumas y ornamentos de *vocalidad* similar: «[l]a pulsación, ya sea con las notas separadas o conectadas, se empleaba en la interpretación de los neumas: *quilisma*, *pressus*, *morula*, *tremula* y *strophba*, y se combinaba con la repercusión que comienza muchos de los ornamentos»<sup>108</sup>. La cita que sigue se vuelve ahora aún más pertinente, pues aúna la dificultad de definir y de entender el sonido para intérpretes de hoy y de entonces:

La comprensión del sonido vocal, la articulación y la técnica está siempre unida al sentir del lector con respecto a cómo debería sonar la voz, a su bagaje vocal (en el caso de los intérpretes, a su formación vocal y a su experiencia), y a aquellas preferencias formadas por la cultura musical y las expectativas de hoy. Cantantes de todo tipo —ya sea con formación clásica, tradicional o popular— y también los no cantantes, reaccionarán de forma distinta ante los textos que describen la voz.<sup>109</sup>

Todo lo anterior para concluir la gran dificultad de un intérprete de hoy y de entonces a la hora de codificar y decodificar, y de definir verbalmente un gesto vocal, tan sujetos a la sensación y la práctica, y a la subjetividad. Sin embargo, cuando un intérprete reconoce el principio de una fórmula modal en un manuscrito, instintiva o automáticamente, la esculpe o la modela según el patrón rítmico que tiene archivado en su memoria, sin olvidar un solo gesto vocal a pesar de que no esté escrito, tal es la fuerza de la memoria; y esta fuerza se ve enormemente amplificada si el canal principal de aprendizaje de esa fórmula fue oral. Esto mismo se aplica al *Calixtinus*, donde de forma casi infalible han sido copiadas todas las vibraciones en movimientos descendentes de las fórmulas modales reconocibles, que son de los pocos gestos vocales que sí parece precisar de manera inequívoca esta notación —junto con *liquescentiae* y *oriscus*, y estos últimos siempre al final de un neuma, al unísono del sonido anterior—. Probablemente —y quizás sin ser consciente de ello—, el intérprete cantará estas fórmulas siguiendo el patrón memorizado, y sospecho que esto mismo podía ocurrirle a un *cantor* del s. XII, mucho más cercano temporalmente y por su práctica, a los repertorios notados por primera vez en el s. IX. De ahí el interés de ver cómo aparecían copiadas estas mismas piezas del *Calixtinus* en otras fuentes contemporáneas y posteriores, y la frustración al comprobar que los ejemplos de estas copias son casi inexistentes. Habría sido muy revelador ver cómo los pocos gestos vocales claramente codificados eran notados por otras manos y cómo evolucionaban en el tiempo.

<sup>107</sup> It is possible to speculate that the “*pressus*” involves both articulated repercussion and a pitch inflection. McGee, *The sound of medieval song...*, 58.

<sup>108</sup> Pulsation, with the notes either separated or connected, was employed in the performance of *quilisma*, *pressus*, *morula*, *tremula*, and the *strophe* neumes, and it was combined with the repercussion that begins several of the ornaments. *Ibid.*, 119.

<sup>109</sup> The understanding of vocal sound, articulation, and technique is always linked to each reader’s sense of how the voice should sound, to his or her vocal background (in the case of performers, vocal training and experience), and to those preferences formed by today’s musical culture and expectations. Singers of all types — whether classically trained, traditional, or popular — and also non-singers will react in different ways to texts describing the voice. Bagby y Livljanic, «The Silence of Medieval Singers...», 212.

### V.3. Profundizando en las observaciones sobre el repertorio polifónico

En una ponencia muy interesante sobre las prácticas *extempore* en la Edad Media y, hoy en día, en la música de los pigmeos centroafricanos, el musicólogo Leo Treitler se interroga sobre los límites —muy borrosos— entre lo oral y lo escrito; entre la composición, la memoria y la improvisación, en las músicas de tradición oral de hoy y de entonces, y, en concreto, sobre la polifonía.<sup>110</sup> El proceso de creación de los *organa* parece apoyarse en el uso de fórmulas memorizadas que ornan esquemas contrapuntísticos concretos, y que manejaban los *cantores organistas* generando, cada vez, un resultado nuevo. Los ejemplos del ya mencionado tratado *Ars organi* confirman esta forma de «construir». Treitler cita a otro especialista en estos temas, Craig Wright, al hablar del tratado *Ars organi*:

El cantante está provisto de una reserva de frases almacenadas que puede evocar en función del movimiento melódico del *tenor* del canto llano. Una vez estas fórmulas musicales eran parte de la memoria auditiva del intérprete, potencialmente cualquier canto podía ser cantado *extempore* en *organum* a dos voces sin recurrir a un manuscrito polifónico.<sup>111</sup>

De hecho, a partir del material del *Calixtinus*, podríamos elaborar un tratado de este tipo —más reducido, eso sí—. Aunque excede la extensión de este artículo, he aquí unos ejemplos posibles (**Figuras 20-22**) con algunas fórmulas para organizar un mismo salto de la *vox principalis* sin variar los intervalos entre las dos voces de partida y de llegada.

<sup>110</sup> Leo Treitler, «Written music and oral music: improvisation in Medieval performance», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, ed. por José López Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 2001), 113-134.

<sup>111</sup> *The singer is provided with a fund of stock phrases that can be invoked according to the melodic movement of the plainsong tenor. Once these musical formulae were part of the performer's aural memory, virtually any chant could be sung extempore in two-voice organum without recourse to a written polyphonic manuscript.* Treitler, «Written music...», 119; y éste, a su vez, cita: Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 336.

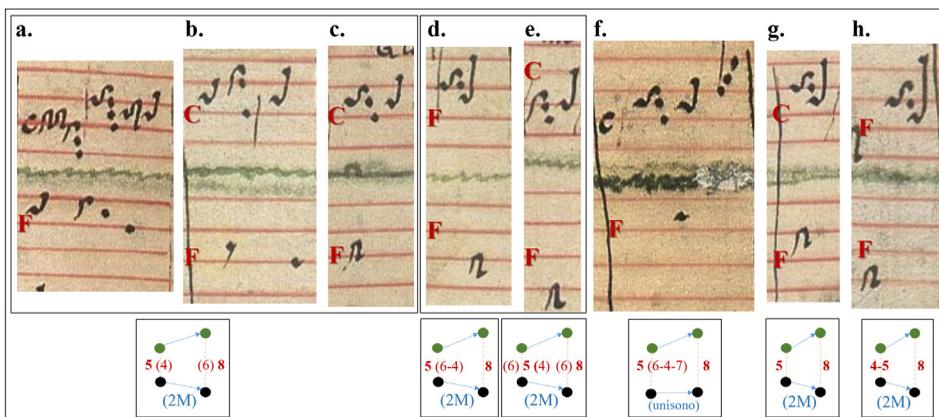


Figura 20. Cuando la *vox organalis* salta de la quinta a la octava de la *vox principalis*, ya se quede esta al unísono (f) o se mueva descendiendo un intervalo de segunda mayor (resto de ejemplos).  
 a. (f. 217v); b. (f. 219r); c. (f. 217r); d. (f. 219r); e. (f. 217v); f. (f. 219v); g. (f. 217r); h. (f. 219v); i. (f. 219r)

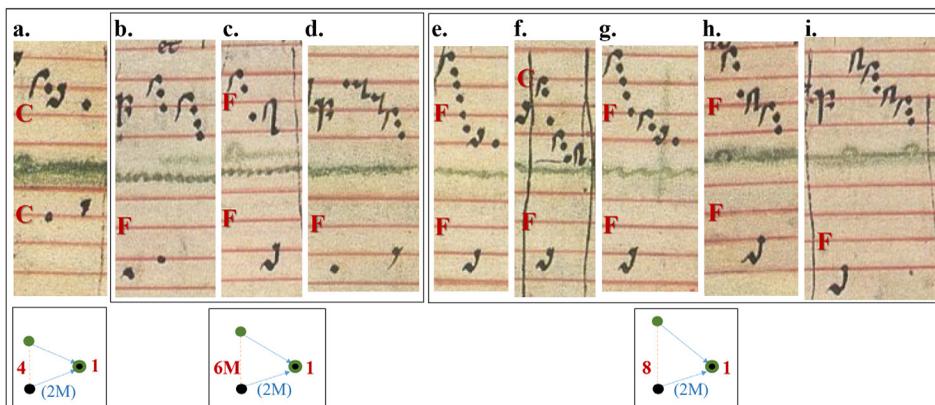


Figura 21. Cuando la *vox principalis* asciende una segunda mayor y la *vox organalis* desciende hacia el unísono desde la cuarta (a), la sexta mayor (b-d) y la octava (e-i). a. (f. 215v); b. (f. 217r); c. (f. 217r); d. (f. 219r); e. (f. 219r); f. (f. 219r); g. (f. 219r); h. (f. 217r); i. (f. 217r)

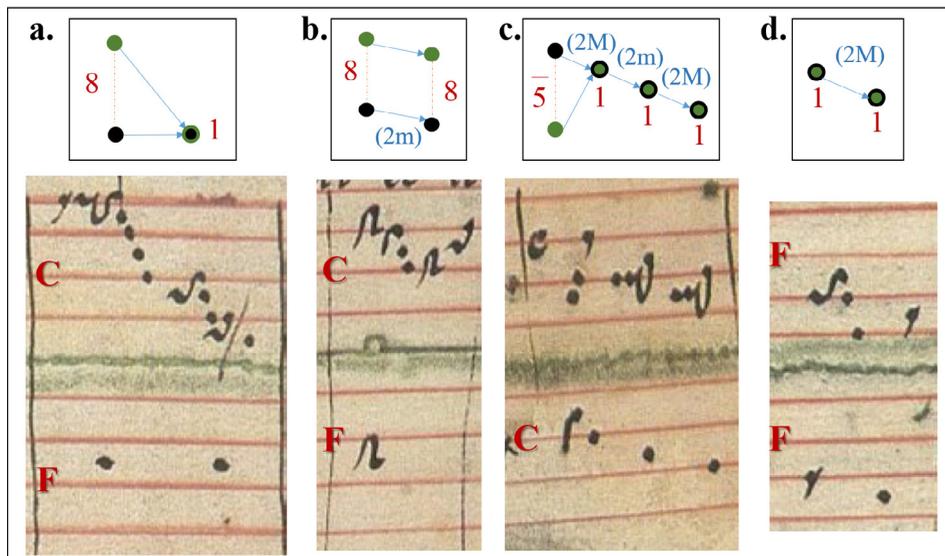


Figura 22. Cuando la *vox organalis* desciende hacia el unísono de la *vox principalis* desde la octava (a) y de cómo «organiza» movimientos estructurales de octavas paralelas (b) y de unísonos paralelos (c-d).

a. (f. 219r); b. (f. 217r); c. (f. 218v); d. (f. 214v)

Hemos visto que a lo largo de todo el apéndice polifónico se resuelven de manera similar saltos y frases semejantes entre sí (Figura 9) y se emplea una misma «gramática» en el contrapunto y la ornamentación melódica, tanto en los *conducti* como en los *organa*. Las figuras que siguen muestran otros patrones reconocibles, de cierre al unísono (Figura 23) y de «organización» de una bajada por grados conjuntos en la *vox principalis* (Figura 24).

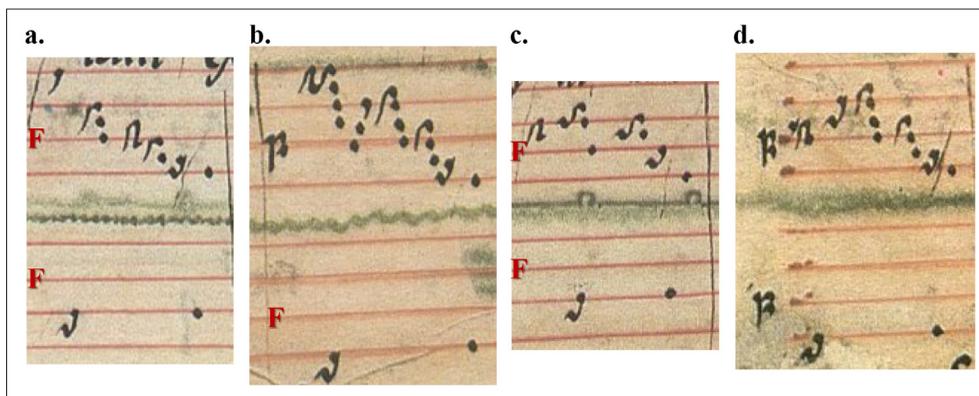


Figura 23. Distintos dibujos melódicos para «organizar» un mismo motivo en la *vox principalis*. **a.** (f. 217r); **b.** (f. 218v); **c.** (f. 217r); **d.** (f. 218v). Nótese el patrón distinto con el que se organiza este mismo motivo de la *vox principalis* en los ejemplos **a, b** y **e** de la **Figura 7**

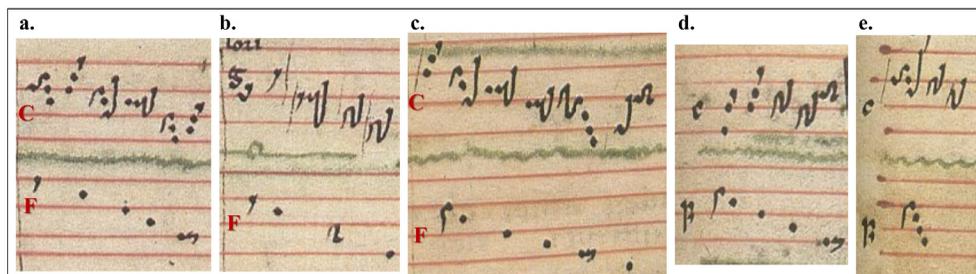


Figura 24. Distintos dibujos melódicos con exacto patrón de contrapunto (sucesión de octavas, precedidas por dos o tres notas empezando por la séptima) para «organizar» un mismo motivo en la *vox principalis*. **a.** (f. 217v); **b.** (f. 217v); **c.** (f. 218v); **d.** (f. 219r); **e.** (f. 219r)

Estas fórmulas melódicas, repetidas a modo de muletillas o recetas en estos *organa* —y también en los *conducti* iniciales— (**Figuras 7, 8. b-c** y **9**), y los motivos recurrentes con los que resuelve el *organum* de una misma frase de la *vox principalis* (**Figura 9, 23** y **24**), reflejan un estilo personal o «de escuela», una práctica arraigada en el canto de polifonía *extempore*.

En los numerosos tratados sobre poesía y retórica que proliferaron en los siglos XII y XIII se tratan en detalle los ornamentos que el orador puede emplear para organizar y embellecer su discurso, que coinciden con los que empleará el *organista*. Dentro de las técnicas de embellecimiento

aparecen muchas figuras de repetición, como la *repetitio*, la *gradatio* o la *commutatio*.<sup>112</sup> En los capítulos xv y xvi de su *De mensurabili musica*, Juan de Garlandia (ca. 1240)<sup>113</sup> describe diferentes *colores* que son procedimientos de repetición melódica utilizados en las voces superiores de los *organa* que ayudan a elaborar un pasaje musical «atractivo»<sup>114</sup>. Estos mismos recursos retóricos los advertimos en las polifonías del *Calixtinus*. El «*color in sono ordinato*» («la repetición de una nota, sea en un motivo que se mueve progresivamente dentro de un intervalo de quinta, sea en una sucesión de fórmulas paralelas») lo vemos en el ejemplo de la **Figura 24**; la «*florificatio vocis*» (se trata de la repetición de una o varias notas en un movimiento melódico «siempre por grados conjuntos y no disjuntos») la observamos en el ejemplo de la **Figura 7**;<sup>115</sup> la «*repetitio ejusdem vocis*» («la repetición de la misma nota («voz») [o del mismo motivo] es el *color* que hace que un sonido [o un pasaje] desconocido se vuelva conocido; y gracias a este reconocimiento, la escucha será placentera») la encontramos en el ejemplo de las **Figuras 7, 9, 23 y 24**, ya no en una misma pieza sino repitiéndose a lo largo del repertorio polifónico del *Codex*; y la «*repetitio diversae vocis*» («un mismo sonido [motivo melódico] repetido en momentos distintos en voces distintas») <sup>116</sup>, la reconocemos en el *conductus Ad superni*. Añade Juan de Garlandia: «Pon más *colores* que sonidos desconocidos y cuantos más *colores* haya, más conocido será el sonido, y si es conocido... más complacerá»<sup>117</sup>. Y así ocurre a lo largo de todo el apéndice, repleto de motivos repetidos que complacen al oyente y al intérprete justamente por resultarles reconocibles... Así, observamos la duplicación expresiva de un sonido para apuntar o subrayar un cierre (**Figuras 6. f-h y 9. e**), repeticiones y amplificación o variación de un ornamento (comparando entre sí los ejemplos de las **Figuras 7. a, 21. e-i, 22. a y 23. a-d**, en los que coincide el esquema contrapuntístico de cierre al unísono desde un intervalo de octava), y otras figuras retóricas.

Otra observación interesante es la de que el carácter de los *organa* parece adecuarse al contenido del texto, a veces más íntimo (en la entonación inicial de los responsorios *O adiutor* y *Huic Iacobo*, de alabanza y de lamentación), y en otros más solemne y grandioso (en el resto de *organa*, tanto de la

<sup>112</sup> Guillaume Gross, «Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris sous le règne de Philippe Auguste: un art de la magnificence», *P.U.F. Revue historique* 639, n.º 3 (2006): 616-622.

<sup>113</sup> Tratado consultable en la base ya mencionada TML: «Johannes de Garlandia. De musica mensurabili positio». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP_TEXT.html).

<sup>114</sup> *Color* es la belleza del sonido o el fenómeno auditivo por el intermediario del cual el sentido del oído se complace. (*Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam*). *Ibid.*; y Gross, «Chanter en polyphonie...», 617.

<sup>115</sup> Ambos ejemplos recuerdan a la figura retórica de la *gradatio*. Gross, «Chanter en polyphonie...», 622.

<sup>116</sup> *In sono ordinato fit dupliciter, aut respectu unius secundum proportionum infra diapente [...]. In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis conjunctis et non disjunctis [...]. Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam [...]. Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. *Ibid.*, 617-618 y TML.*

<sup>117</sup> *Pone colores loco sonorum proportionator[um] ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus. Et si fuerit notus, erit placens. *Ibid.*, 618 y TML.*

misa —el gradual, el aleluya, los tres *Benedicamus Domino* y los tropos de *Kyrie* y de *Benedicamus*—, como del oficio —los otros dos responsorios—. Este carácter queda determinado por el *ambitus* de la *vox organalis* (la amplitud de su registro) y este en relación con el *ambitus* de la *vox principalis*, así como por las disonancias que contiene.

Volvamos a la distinción que establecía la *Summa Musice* entre el *musicus* y el *cantor*. Del erudito monje alemán Hermannus Contractus (del s. xi) es la frase: «Canta en vano aquel cuya mente no concuerda con su voz»<sup>118</sup>. Y esta sentencia es válida en ambos sentidos, porque se debe controlar tanto el arte musical (el discurso improvisado y cantado, su ornamentación, su fluir, su texto...) como la propia voz, técnicamente, para poder responder con ella a lo que dispone la mente. Tres siglos después, el teórico belga Arnulf de St. Ghislain (ca. 1400) enunció que aquellos cantores con deficiencias en el instrumento que, sin embargo, manejan la teoría a la perfección entran en una categoría de músicos igualmente válidos que deben dedicarse a la enseñanza del arte musical.<sup>119</sup> En cualquier caso, es evidente la importancia vital que tiene para un intérprete de hoy y de entonces conocer a fondo tanto la construcción musical como el material sonoro, y sobre esto versará nuestro último apartado.

## VI. COROLARIO: UN POSIBLE MANUAL POR ETAPAS PARA ABORDAR LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL *CODEX CALIXTINUS*

Después de lo discutido en apartados anteriores, ¿cómo se podría abordar el proyecto de cantar las piezas de este códice? En cuanto a la monodía, si estamos en grupo, el proceso ideal pasará por que un intérprete haga el trabajo de «reconstrucción» de una pieza y, una vez maduras e integradas todas las decisiones y habiéndolas «puesto en voz», la transmita al grupo por tradición oral. De esta forma el proceso es mucho más orgánico: la gestualidad vocal y el texto se asimilan juntos, las voces se unifican naturalmente, y el repertorio mantiene su carácter vivo y oral. La lectura de manuscritos o de cualquier partitura, reduccionistas siempre, dificulta al intérprete salir del papel (o del pergamino).

¿Y en qué consiste ese «trabajo de reconstrucción» de quien va a transmitir la pieza? Pues en realizar todas las observaciones sobre el manuscrito y sobre la notación por las que hemos ido transitando a lo largo del artículo; en buscar modelos y concordancias; en interesarse por los entresijos particulares del propósito del manuscrito y por los indicios sobre la práctica de los cantores y su *vocalidad*; en estudiar a fondo, a través de la práctica cantada, la modalidad y sus fórmulas características...; y en tomar muchas decisiones interpretativas, fundamentadas en todo lo anterior, para lograr dar sonido

<sup>118</sup> *Alioquin in vanum cantat, cuius mens voci non concordat*. Fragmento citado por Susan Rankin, «“Cantar con pulcritud”: la polifonía antes del Calixtino», en *El “Codex Calixtinus” en la Europa del siglo XII*, coord. por Juan Carlos Asensio Palacios (Madrid: INAEM, 2011), 150. El tratado *Musica*, de Hermannus Contractus, se puede consultar en la base TML: «Hermannus Contractus. Musica». Indiana University, acceso el 14 de enero de 2021, <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HERMUSE>.

<sup>119</sup> McGee, *The sound of medieval song...*, 21 y 164.

a una pieza del *Codex* y, más tarde, proponérsela a sus compañeros (eso sí, el resultado siempre será producto de un proceso inevitablemente subjetivo).

Si dicha pieza es un *contrafactum* y conocemos sus modelos, conviene trabajar inicialmente dichos modelos sobre manuscritos con neumas más precisos, como se ha discutido al final del subapartado V.2, para luego abordar el *Calixtinus* de manera que el modelado rítmico y gestual de las fórmulas de la melodía ya esté asimilado y surja naturalmente al leer la notación tardía.

Cuando conocemos alguna concordancia de la pieza o el modelo sobre el que se ha contrahecho, pero este con neumas poco precisos, conviene expresar las fuentes como hemos ido viendo para extraer tanta información como nos sea posible (comparando vibraciones, neumas con algún trazo distinto, y, en el caso del modelo, observando los apoyos diferentes en el texto) antes de acometer la interpretación.

Cuando no tenemos ni una concordancia ni un modelo con los que compararla, por tratarse de una pieza «de nueva composición» o porque no conocemos tal modelo, la información de los neumas, claro está, nos guiará a la hora de esculpir la melodía rítmica y gestualmente. Esta información se verá enriquecida por la línea del texto (su cadencia y su significado), los movimientos de la melodía entre y hacia las dos cuerdas modales, las tensiones existentes entre estas cuerdas y los distintos grados y la búsqueda de equilibrio en las frases (a través de los apoyos internos dentro de la frase) y entre las frases (por su longitud).

Es muy importante un trabajo en grupo en el que se vayan construyendo paulatinamente las herramientas para memorizar la música, tanto individuales como conjuntas. Esto pasa por analizar la modalidad de la pieza, sus cuerdas y los movimientos de la melodía entre las cuerdas; también, por entender la importancia estructural o el valor ornamental de los sonidos; por comprender de manera similar las distintas fórmulas modales y los distintos gestos vocales, y por cantarlos juntos con idénticos direcciones y modelado; por percibir igual el significado, la dirección y la cadencia del texto, para poder cantarlo juntos... De esta forma, y a pesar de que el primer paso de «reconstrucción» es ineludible, el acercamiento a la experiencia oral será tangible.

Nótese la importancia que concedían a la modalidad en la época de la confección del *Calixtinus*, como puede verse por ejemplo en la construcción de sus oficios rítmicos (*cf.* nota 19). Es muy necesario adiestrarse en ella, para lo que es recomendable estudiar los tratados de la época; por ejemplo, los capítulos x-xiv del *Micrologus*<sup>120</sup> (del s. xi), donde se lee:

<sup>120</sup> Guido D'Arezzo, *Micrologus*, ed. por Marie Noelle Colette y Jean-Christophe Jolivet (París: Cité de la musique, 1996). Texto íntegro del tratado consultable en la base TML: «Guido d'Arezzo. Micrologus». Indiana University, acceso: el 14 de enero de 2021, [https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR_TEXT.html).

Reconocemos el modo de una canción igual que reconocemos, según la manera de adaptarse a su cuerpo, a quién pertenece una túnica. [...] La diversidad de los tropos [modos] se adapta tan bien a los distintos estados del alma, que uno se deleita por los arrebatos contenidos del *deuterus* auténtico [3<sup>er</sup> modo], el otro prefiere la voluptuosidad del *tritus* plagal [6<sup>o</sup> modo], a uno le gusta más la volubilidad del *tetrardus* auténtico [7<sup>o</sup> modo], y otro aprecia aún más la suavidad del mismo modo en plagal [8<sup>o</sup> modo], etc.<sup>121</sup>

¿Y cómo trabajar la polifonía? Vimos que de la única concordancia que conocemos de las polifonías del *Calixtinus*, el *versus* de St. Martial, *Noster cetus*, que sirvió de modelo para el *conductus Ad superni regis decus* (cf. nota 44 y párrafo relacionado), no podíamos sacar conclusiones ni de notación ni de interpretación, dada su naturaleza casi silábica. Sin embargo, el tipo de melismas de las codas de cada verso del *Ad superni*, en las que las voces se cruzan en movimientos especulares, lo encontramos en otras piezas del repertorio de St. Martial<sup>122</sup> y convendrá cantar estos ejemplos para entender mejor su composición.<sup>123</sup> Igualmente, será interesante cantar ejemplos de *organa* de esta escuela para reconocer sonoridad, giros y esquemas contrapuntísticos del propio *Calixtinus*.<sup>124</sup>

El desempolvar estas polifonías requiere muchas horas de práctica de monodia gregoriana virtuosa (con fórmulas melódicas modales), de improvisación modal monódica, de canto de polifonías escritas, de improvisación de *organa*, de manejo del contrapunto y del lenguaje propio de la *vox organalis*... y, como se ha señalado, conlleva muchas decisiones, empezando por cómo encajar las dos voces escritas en el manuscrito. Analicemos la **Figura 25**, en la que se muestran el principio y el final del *organum* sobre el verso del responsorio *Iacobe virginei*: ¿qué va con qué? ¿Sobre qué notas de la *vox organalis* (v. o.) debería cambiar la *vox principalis* (v. p.)?

<sup>121</sup> [...] *ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus* [cap. 13] [...] *Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur, alius plagae triti eligat voluptatem, uni tetrardi autenti garrulitas magis placet, alter eiusdem plagae suavitatem probat; sic et de reliquis* [cap. 14]. *Ibid.* Su traducción francesa en D'Arezzo, *Micrologus*, 54-56 y 60.

<sup>122</sup> Como en el *versus*: *Omnis curet homo* (F-Pn lat. 3719, f. 79v-80r).

<sup>123</sup> Este tipo de contrapunto especular lo encontramos igualmente en los *conducti*: *Nostra phalanx* (CC, f. 214r), *Gratulantes celebremus* (CC, f. 214v) y *Annua gaudia* (CC, f. 215v).

<sup>124</sup> Como por ejemplo el *organum*: *Inviolata Maria* (F-Pn lat. 3719, f. 81v-83r) o el curioso tropo de *organum*: *Stirps Iesse florigeram* sobre *Benedicamus Domino* en la *vox principalis* (F-Pn lat. 3549, f. 166v-167r).

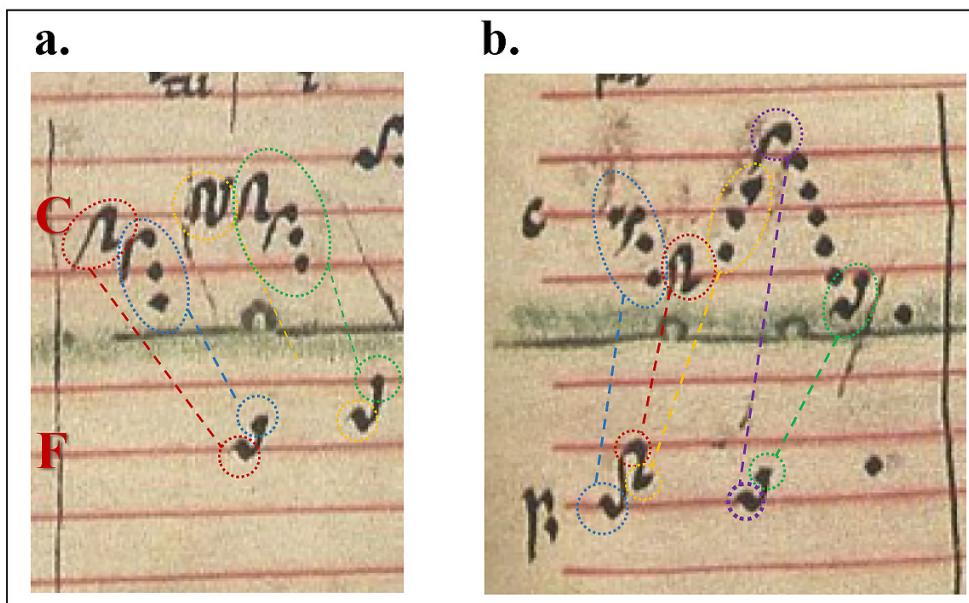


Figura 25. Puntos de congruencia entre la *vox principalis* y la *vox organalis*.  
Series de intervalos estructurales (en negrita) y ornamentales de los ejemplos:

a. [**5** → tritono; **3M** → **1**; **5**; **4** → **3m** → **1**];

b. [**5** → **3M**; **2** → **1**; **3** → **5**; **8** → **2**; **1**].

a. (f. 217r); b. (f. 217r)

Volvamos atrás: en la **Figura 7** especificamos con líneas rojas otros puntos de congruencia. En la **Figura 7. d**, un solo sonido en la *v. p.* se corresponde con varios neumas de la *v. o.* En la **Figura 7. c**, dos sonidos separados en la *v. p.* se corresponden, el primero con un grupo de neumas (*punctum* seguido por dos *pressus*) y el segundo con un solo neuma (*climacus*). En las otras tres figuras encontramos el mismo cuadro: un neuma compuesto por dos sonidos en la *v. p.* cuya primera nota se corresponde en todos los casos con una serie de neumas en la *v. o.* (varios *pressus* precedidos por una *virga*, que pueden considerarse como una unidad a la luz del resto de ejemplos) y cuya segunda nota se corresponde con otro neuma (un *climacus resupinus* en **Figura 7. a**; una *clivis* en **Figura 7. b**; y una *virga* seguida por dos *pressus* en **Figura 7. e**). Falta por señalar qué ocurre en un ejemplo en el que un neuma que contiene varios sonidos en la *v. p.* se corresponde con otro neuma de varios sonidos en la *v. o.* Lo vemos en la **Figura 25. b**, donde el último *pes* se corresponde con un *climacus resupinus* largo (de siete sonidos descendentes y uno final ascendente). En este caso se debe decidir si hacer coincidir el cambio en la *v. p.* con la última nota del neuma de la *v. o.* o antes, dentro del *climacus resupinus*, y en este caso elegiremos el cambio basándonos en el contrapunto y el estilo de ornamentación observados. Una

vez más, será la experiencia acumulada por la observación de los neumas elegidos para el trazado de las voces y por la interpretación cantada de este manuscrito y de otros de St. Martial y de Notre Dame, la que nos ayudará a decidir dónde realizar los cambios.

A continuación, será necesario entrenarse, siempre en grupo, en la improvisación de *organa* sobre distintas monodías, siguiendo las reglas que se deducen de todo lo anterior. Para ello, además de cantar tantos ejemplos escritos como sea posible de las escuelas de St. Martial y de Notre Dame con el fin de familiarizarse con el lenguaje —contrapuntístico y melódico— de la *vox organalis* (insisto: los ejemplos polifónicos de St. Martial son más cercanos), se podrán estudiar y practicar los ejemplos del tratado *Ars organi* o «del Vaticano» (cf. nota 90), y elaborar un catálogo similar de fórmulas del propio *Calixtinus* como el propuesto en la sección anterior, para ir incorporándolas a nuestro discurso improvisado como *organistas*. Especial atención habrá que conceder a las fórmulas de llamada —de la entonación— y de cierre (cf. algunos ejemplos de estas últimas en las **Figuras 7; 9; 20. f y h; 21 y 23**), así como a los giros repetidos detectados como característicos (**Figuras 7; 8. b-c y f; 9; 20; 21; 23 y 24**).

El hecho de cantar en grupo es imprescindible. La sonoridad común encontrada colmará de sentido las líneas del *organum*, resultando evidentes el valor de los apoyos en las disonancias y la importancia estructural de las consonancias. Todos los miembros del grupo deberán conocer las reglas y entrenarse por igual, para luego ser capaces de improvisar una *vox organalis* y de cantar la escrita, pero también para sustentar la *vox organalis* al cantar la *principalis*. De ahí el interés de embarcarnos en este tipo de música con un mismo equipo, en el que el sonido se vaya construyendo o encontrando poco a poco, modulando vocales, gestos, sensaciones..., como ya se ha referido anteriormente.

El temperamento pitagórico parece el ideal para la interpretación de la polifonía, dado el papel estructural de las octavas, las quintas y las cuartas, y el de las tensiones que atribuye el contrapunto no sólo a segundas y séptimas, sino también a terceras y sextas (ambas disonantes en este temperamento, es decir, distintas a los intervalos *puros*, coincidentes con las proporciones entre los armónicos). Para la monodía, el temperamento «justo» resulta el más adecuado.

Habrà que decidir sobre la pronunciación del texto. En función de si queremos imaginar la música según quien la concibió o según el grupo de *cantores* a los que estaba dedicada, elegiremos acercarnos a una pronunciación del latín en el s. XII en Borgoña o en Galicia.<sup>125</sup>

Podremos también tener en cuenta la «puesta en escena» de esta música dentro del rito. Para ello será muy valioso un artículo de Juan Carlos Asensio sobre la especialización de la música del *Calixtinus*, en el que describe algunas piezas del código desde el punto de vista

<sup>125</sup> Por ejemplo, cf. Harold Copeman, «French Latin», en *Singing Early music, The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. por Timothy J. McGee (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 90-102; y Harold Copeman, «Spanish Latin», *ibid.*, 160-167. Dos capítulos dedicados a la evolución del latín en Francia y en la Península incluidos en un manual de introducción a la fonética de las lenguas antiguas.

de los distintos actores que pudieron haber intervenido en la liturgia compostelana partiendo de las músicas contenidas en el código, de cómo podrían ubicarse en el espacio según los distintos géneros, desde el estatismo en las ceremonias corales hasta el recorrido procesional por las naves del recinto o simplemente dentro del altar.<sup>126</sup>

El número de cantores y la alternancia entre grupos (*chorus-cantores*) o entre intérpretes concretos (*cantores-puer*<sup>127</sup> o *cantor-lector*) se precisa en algunas rúbricas<sup>128</sup> y podremos igualmente tenerlo en cuenta.

Y aquí concluye este artículo, con la esperanza de haber incitado al estudio y al canto de estos repertorios tan bellos y apasionantes a los intérpretes que aún no se hayan asomado a ellos, y con el deseo de que este «posible manual» les sea de utilidad.

Hemos visto que el *Codex Calixtinus* contiene un repertorio construido *ad hoc*, y, por ello, restringido a un lugar y un contexto litúrgico muy concretos, y, que parece haber sido poco interpretado en su tiempo y muy poco influyente *a posteriori*. Sin embargo, además de por su belleza, interesa como muestra riquísima de los varios estilos musicales que convivieron en aquella época. Esta fuente supone un testimonio valiosísimo de la forma de pensar, de componer y de interpretar la música religiosa del s. XII, un período de transición hacia la Escuela de Notre Dame, hacia las notaciones rítmicas y los imponentes *organa tripla* y *quadrupla*, el motete... pero, aún, totalmente inmerso en la oralidad.

Hemos dejado muchas preguntas abiertas, y hemos encontrado muy pocas respuestas definitivas... Toca ahora tomar decisiones, contemplando todo lo observado, y echarse a cantar... «¡Buen Camino!».

## VII. REFERENCIAS

### VII.1. Referencias consultadas

Asensio Palacios, Juan Carlos. «Interpretación del canto gregoriano tardío a la luz de la semiología». Florencia: Conferencia pronunciada en el *VIII Congresso internazionale di canto gregoriano*, 31 de mayo de 2007.

<sup>126</sup> Asensio Palacios, «Neuma, espacio y liturgia...», 132-133.

<sup>127</sup> Por ejemplo: «*Puer hoc repetat stans inter duos cantores*» (f. 131v) («Repita esto un niño estando entre los dos cantores»). *Ibid.* 137.

<sup>128</sup> Así, por ejemplo: en la misa farcida se especifica la alternancia entre *cantores-chorus* (f. 138r-139r), entre *cantor-lector* («*lector et cantor simul iubent*», f. 135v-138r) y entre dos cantores y el coro (*Bini cantores dicant- chorus*, f. 135r).

- \_\_\_\_\_. «Neuma, espacio y liturgia: La ordenación sonora en Compostela según el *Codex Calixtinus*». *Medievalia* 17 (2015): 131-152.
- \_\_\_\_\_. «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, 65-76. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals-Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.
- Asociación de Amigos del Camino de Santiago en Cádiz. «Codex Calixtinus». Acceso el 14 de enero de 2021. <http://www.caminosantiagoencadiz.org/index/CodexCalixtinus/CodexLibroI.html>.
- Bagby, Benjamin y Katarina Livljanic. «The Silence of Medieval Singers». En *The Cambridge History of Medieval Music*, editado por Mark Everist y Thomas F. Kelly, vol. 1, 210-235. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Baroffio, Giacomo. «Materiali per lo studio del culto di san Giacomo». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 126-144. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Bernardo. Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis: Sermones in Cantica Canticorum. París: Oeniponte, Libraria Academica Wagneriana, 1888.
- Billecocq, Marie-Claire y Rupert Fischer, eds. *Graduale triplex*. Solesmes: Abbaye Saint Pierre de Solesmes, 1979.
- «Codex Calixtinus». En Wikipedia (s. f.). Acceso el 14 de enero de 2021. [https://es.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Calixtinus](https://es.wikipedia.org/wiki/Codex_Calixtinus).
- Copeman, Harold. «French Latin». En *Singing Early music, The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, 90-102. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. «Spanish Latin». En *Singing Early music, The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, editado por Timothy J. McGee, 160-167. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.
- D'Arezzo, Guido. *Micrologus*. Editado por Marie Noelle Colette y Jean-Christophe Jolivet. París: Cité de la musique, 1996.
- Fernández Fernández, Laura. «[...] Cosas tan deshonestas y feas que valiera harto más no haberlo escrito». Avatares y memoria del *Codex Calixtinus*. En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 171-190. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.

- Ferreira, Manuel Pedro. «Cluny at Fynystere: One Use, Three Fragments». En *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, editado por Terence Bailey y László Dobszay, 179-228. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2007.
- Fischer, Rupert, ed. *Offertoriale triplex*. Solesmes: Abbaye Saint Pierre de Solesmes, 1985.
- Förster Binz, Verena. «Ungeklärte Fragen zu den Handschriften *Codex Calixtinus* und Ripoll 99». *Annuario Musical: Revista de musicología del CSIC* 59 (2004): 3-22.
- Fuller, Sarah. «Early Polyphony». En *The New Oxford History of Music II, The Early Middle Ages to 1300*, editado por Richard Crocker y David Hiley, 485-556. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. «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. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Godt, Irving y Benito Rivera. «The Vatican Organum Treatise: A Color Reproduction, Transcription, and Translation». En *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen*, editado por Luther Dittmer, vol. 2, 293-345/11. Henryville, PA: Institute of Mediaeval Music, 1984.
- Gross, Guillaume. «Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris sous le règne de Philippe Auguste : un art de la magnificence». *P.U.F. Revue historique* 639, n.º 3 (2006): 609-634.
- Gutiérrez González, Carmen Julia. «Concordancias externas y correspondencias internas en el *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, 445-477. A Coruña; Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Gutiérrez González, Carmen Julia; Raquel Rojo Carrillo; Santiago Ruiz y Jan Koláček. «Musica Hispanica: Spanish Early Music Manuscripts Database». Acceso el 14 de enero de 2021. <http://musicahispanica.eu/>.
- Huglo, Michel. «André Moisan. Le Livre de saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle. Étude critique et littéraire. Paris, Champion, 1992, – John Williams et Alison Stones, éd. – The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James. Tübingen, Narr, 1992 (“Jakobus Stud.”, 3)». *Cahiers de civilisation médiévale* 148, n.º 4 (1994): 388-389.
- \_\_\_\_\_. «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.

- \_\_\_\_\_. «The origin of the monodic chants in the *Codex Calixtinus*». En *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, editado por Graeme Boone, 195-205. Cambridge: Isham Library Papers, 1995.
- Indiana University. «Abbot Guido. Regulae de arte musica». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://chmtl.indiana.edu/tml/12th/ABGURAM>.
- \_\_\_\_\_. «Anonymous. Ad organum faciendum». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADORFA\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADORFA_TEXT.html).
- \_\_\_\_\_. «Anonymous. Ars organi». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADORFA\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/ADORFA_TEXT.html).
- \_\_\_\_\_. «Franco. Ars cantus mensurabilis». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME\\_MPBN1666](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666).
- \_\_\_\_\_. «Franco. Compendium discantus». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRACOMO\\_MOBB842](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRACOMO_MOBB842).
- \_\_\_\_\_. «Guido d'Arezzo. Micrologus». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR_TEXT.html).
- \_\_\_\_\_. «Hermannus Contractus. Musica». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/HERMUSE>.
- \_\_\_\_\_. «Johannes de Garlandia. De mensurabili musica». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM>.
- \_\_\_\_\_. «Johannes de Garlandia. De musica mensurabili positio». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMMP_TEXT.html).
- \_\_\_\_\_. «Perseus and Petrus. Summa musicæ». Acceso el 14 de enero de 2021. [https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM\\_TEXT.html](https://chmtl.indiana.edu/tml/13th/PEPESUM_TEXT.html).
- Karp, Theodor. *The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Lacoste, Debra; Terence Bailey; Ruth Steiner y Jan Koláček. «Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant-Inventories of Chant Sources». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://cantus.uwaterloo.ca>.
- Lacoste, Debra y Jan Koláček. «Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies». Acceso el 14 de enero de 2021. <http://cantusindex.org>.

- 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. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Lebigue, Jean-Baptiste. «L'office des heures. Initiation aux manuscrits liturgiques». Acceso el 14 de enero de 2021. <https://irht.hypotheses.org/2204>.
- López Calo, José. *La Música medieval en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- \_\_\_\_\_. «Propuesta de transcripción de la polifonía del Códice Calixtino». En *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, coordinado por José López-Calo, vol. 2, 681-694. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- \_\_\_\_\_. «Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del Codex Calixtinus». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 235-272. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Lorenzo Arribas, Josemi. «Codex Calixtinus: audientibus sit gloria!». *Scherzo: revista de música* 131 (1999): 148-151.
- \_\_\_\_\_. «El Códice Calixtino. Recreación musical y recepción discográfica de la sonoridad románica». En *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia. Actas del simposium (León, 15 al 17 de julio de 2010)*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 191-212. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Maurus, Rabanus. *Rabani Mauri Fuldensis Abbatis et Moguntini Archiepiscopi, Opera omnia*. Editado por Jacques-Paul Migne. París: Bibliothecae Cleri Universae, 1851.
- McDonald, Grantley. «Musique et musiciens de Soissons». En *La musique en Picardie du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, editado por Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin y Philippe Vendrix, 152-161. Turnhout: Brepols, 2012.
- McGee, Timothy. *The sound of medieval song. Ornamentation and vocal style according to the treatises*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Moralejo, Abelardo. *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- Page, Christopher. *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- Pérès, Marcel y Malcolm Bothwell. *Codex Calixtinus. Ad primas vespas, in laudibus, ad secundas vespas*. Moissac: Editio Scriptorium, Centre Itinerant de Recherche sur les Musiques Anciennes, 2003.
- Pérès, Marcel y Malcolm Bothwell. *Codex Calixtinus. Missa in vigilia sancti Iacobi, Missa sancti Iacobi, Farsa officii misse sancti Iacobi*. Moissac: Editio Scriptorium, Centre Itinerant de Recherche sur les Musiques Anciennes, 2004.
- Rankin, Susan. «*Exultent gentes occidentales*; The Compostelan Office of St. James». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 311-330. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- \_\_\_\_\_. «“Cantar con pulcritud”: la polifonía antes del Calixtino». En *El “Codex Calixtinus” en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia. Actas del simposium (León, 15 al 17 de julio de 2010)*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 145-156. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- 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. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://hdl.handle.net/10347/2606>.
- 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. Actas del simposium (León, 15 al 17 de julio de 2010)*, coordinado por Juan Carlos Asensio Palacios, 38-70. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011.
- Ruiz Torres, Santiago. «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la Catedral de Segovia». En *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 79-98.
- \_\_\_\_\_. «Fonografía del Códice Calixtino: Ochenta años de creación y recreación de una sonoridad plenomedieval». *Revista de musicología* 39, n.º 2 (2016): 685-706.
- \_\_\_\_\_. «New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex Calixtinus». *Plainsong & Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 79-94.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

- Treitler, Leo. «Written music and oral music: improvisation in Medieval performance». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, editado por José López Calo y Carlos Villanueva, 113-134. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Van der Werf, Hendrik. *The Oldest Extant Part Music and the Origins of Western Polyphony*, vol. 2. Rochester, NY: H. van der Werf, 1993.
- Vellard, Dominique. «Apports de l'ethnomusicologie dans la définition de la monodie liturgique». En *L'Art du chantre carolingien*, editado por Christian-Jacques Demollière, 151-153. Metz: Éditions Serpenoise, 2004.

## VII.2. Manuscritos citados

- [E-Bac Ripoll 99]. *Liber Sancti Iacobi*. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó: s. e., 1173. Acceso el 14 de enero de 2021. [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt\\_accion\\_origen=2&txt\\_id\\_desc\\_ud=1994849](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=1994849).
- [E-LUC s.s.]. *Breviario*. Lugo, Archivo de la Catedral: s. e. [1200-1300]. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://musicahispanica.eu/source/22257>.
- [E-SAu Ms. 2631]. *Liber sancti Iacobi (Ms. 2631)*. Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad: s. e., 1325. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gedos.usal.es/handle/10366/128808>.
- [E-SC s.s. *Codex Calixtinus*]. *Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral: s. e., [1160-1180].
- [F-Pn lat. 1139]. *Prosa, tropi, cantilena, ludi liturgici ad usum Sancti Martialis Lemovicensis*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1001-1300]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f1.item.r=latin%201139>.
- [F-Pn lat. 17315]. *Missel de Paris*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1484]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100390103/f1.item.r=latin%2017315>.
- [F-Pn lat. 3179]. *Miscellanea*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1101-1300]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502489w/f1.item.r=latin%203719>.
- [F-Pn nouv. acq. lat. 1235]. *Graduel de l'église de Nevers, noté en neumes*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1101-1200]. Acceso el 14 de enero de 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432301z/f1.item.r=na%201235>.

- [F-Pn nouv. acq. lat. 1236]. *Antiphonaire de l'église de Nevers, noté en neumes*. París, Bibliothèque Nationale de France: s. e., [1100-1200]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426279j.r=na1%201236?rk=42918;4>.
- [GB-Lbl Add MS 36881]. *Troparium*. Londres, British Library: s. e., [1100-1225]. Acceso el 14 de enero de 2021. [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_36881\\_f001r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_36881_f001r#).
- [GB-Lbl Harley 4951]. *Breviarium, Hymnarium, Psalterium*. Londres, British Library: s. e., [1075-1225]. Acceso el 14 de enero de 2021. [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley\\_ms\\_4951\\_f1](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4951_f1).
- [P-BRs Ms. 028]. *Antiphonarium*. Braga, Arquivo da Sé: s. e., [1500-1525]. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://pemdatabase.eu/source/48438>.
- [P-BRs Ms. 034]. *Graduale*. Braga, Arquivo da Sé: s. e., [1510-1515]. Acceso el 14 de enero de 2021. <http://pemdatabase.eu/source/47612>.
- [V-CVbav MS S. Pietro C.128]. *Liber Sancti Jacobi*. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: s. e., [1301-1325]. Acceso el 14 de enero de 2021. [http://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Arch.Cap.S.Pietro.C.128](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.C.128). ■