

EL ANTIFONARIO DE LEÓN. LA JOYA DE LOS ANTIFONARIOS LATINOS.

Juan Carlos Asensio Palacios
ESMuC/Schola Antiqua

Desde mediados del s. XIX cuando los incipientes movimientos musicológicos y de restauración litúrgica pusieron sus ojos en los libros de canto monódico medievales y se comenzó a establecer una tipología primero de ritos, y más tarde de fuentes de cada uno de ellos, un tipo de códice musical sobresalió por encima de todos: el *Antiphonarium* o *Liber Antiphonarius*. Decenas, cientos de ejemplares se encontraron a partir de entonces. Se trataba de un libro común a todas las liturgias que, en sus primeras manifestaciones contenía indistintamente los cantos de la Misa y del Oficio. Más tarde con la aparición del repertorio gregoriano, comenzó a imponerse la separación entre *Antiphonarium Missæ* y *Antiphonarium Officii*.¹ No obstante en las primitivas liturgias

¹ Cf. Michel Huglo, *Les livres de chant liturgique*, Brepols, 1988, pp. 79 y ss. Eric Palazzo, *Historire des livres liturgiques. Le Moyen Âge. Des origines au XIIIe siècle*, Beauchesne, 1993 pp. 90 y ss. Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Alianza Música, 2003, (reed. 2011), pp. 413 y ss.

pregregorianas abunda la tipología del *Totum*,² es decir, un libro que contiene todo lo necesario para proveer los cantos de las distintas celebraciones. Entre estos libros pertenecientes a una liturgia particular celebrada en Hispania durante la época de formación de su rito propio, destaca un soberbio ejemplar, el más completo de los Antifonarios conservados, copiado en la primera mitad del s. X con toda probabilidad en esta ciudad de León, en un *scriptorium* que hoy desconocemos, pero que por sí mismo honra a quienes diseñaron y participaron en la copia del volumen así como a todos aquellos que lo han custodiado y venerado a lo largo de los siglos. En las líneas que siguen trataré de diseñar de breve panorama que nos ayude a comprender el contexto en el que surgió el códice, la importancia de su notación musical (que aún hoy, y así mucho me temo que seguirá, permanece muda ante nuestros ojos con escasísimas excepciones) y la importancia de su estudio como fuente eucológica y musical.

En 1887 en diplomático español Juan Facundo Riaño publicaba en Londres su *Critical & Bibliographical Notes on Early Spanish Music*.³ En las páginas 28-29 daba una breve noticia, una de las

² Cf. Huglo, *Op. cit.*, p. 127

³ Londres, 1987 (reed., 1971)

EL ANTIFONARIO DE LEÓN

primeras del antifonario y, seguramente, la primera con una orientación musicológica, en la que encabezaba su descripción como *Antifonario del rey Wamba*. El mismo Riaño fecha el manuscrito en el s. XI para aclarar más adelante (pág. 29) que según algunos autores (a quienes no cita) “este volumen fue escrito durante el reinado del rey Wamba –s. VI- pero debe ser copia de uno que perteneció a este periodo. Hay un memorando al final en el que figura que fue escrito por alguien llamado Arias en la era 1107, que corresponde al año 1069...”. La figura 1, además, reproduce parcialmente el f. 83v con el comienzo de las Vísperas de la Epifanía, rubricada como *Officium in Die Apparitionis Domini*, ilustrado además con una espléndida miniatura que reproducimos a continuación.



Fig. 1, Antifonario de León, Catedral de León, ms. 8, f. 83v (detalle)

Durante algunas décadas se discutió la datación del códice, hasta que finalmente los estudiosos se han puesto más o menos de acuerdo en considerar que “fue ejecutado en la primera mitad del siglo X, probablemente en algún centro de la capital del reino, para el abad Ikilán”.⁴ Ciertamente hemos de distinguir la fecha copia de los primeros 28 folios de la del resto del manuscrito. En estos se añadieron una serie de prólogos cuya fecha de elaboración se debatió durante años, quedando demostrado finalmente por el mismo profesor Díaz y Díaz su copia en el transcurso del s. XI, en una época en la cual ya se debatía de manera intensa sobre el cambio de rito en la Península.⁵

Siguiendo la tradición tantas veces repetida, el copista presenta la obra al máximo responsable de su cenobio que en algunas ocasiones

⁴ Manuel C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro” [CSIC], León, 1983, pág. 308. Cf. del mismo autor uno de sus últimos artículos en el que se ratifica en sus posturas: “Notas de pasada sobre manuscritos musicados”, *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zapke, ed., Fundación BBVA, 2007, pp. 93-111. En el mes de marzo de 2011 se celebró en León un Simposium sobre el antifonario. A la espera de la edición de las actas (*El Antifonario de León, el canto mozárabe y su entorno litúrgico-musical*), y aunque es algo prematuro avanzar, no parece que en dicho encuentro se hayan aportado nuevas evidencias que aclaren los orígenes y la datación del manuscrito.

⁵ Importante no confundir la copia de los prólogos con la del resto del códice pleno de texto y de notación musical.

(cf. Antifonario de Hartker, St. Gall, ms. 390-391) es el propio patrón del monasterio y no el abad.⁶ Debido a que el manuscrito leonés está incompleto, no existe colofón alguno en el que el copista consigne su nombre, a pesar de que el texto que precede a estas dos miniaturas está puesto en boca del copista y no de Ikila o Ikilán. Se menciona el nombre de Totmundo (Teodemundo) y, como veremos más tarde, podría ser el escriba (cf. Figura 2).⁷ El manuscrito presenta además una serie de adiciones tardías al comienzo del mismo en forma de tres cuadernillos que no se han conservado íntegramente. En estos cuadernillos se copiaron una serie de prólogos en prosa y en verso, una serie de miniaturas junto a otro tipo de adiciones. Más adelante trataré de Totmundo y de estos interesantes *Prólogos*.

⁶ Cf. <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0390>

⁷ El texto que antecede a las miniaturas dice: *O meritum magnum quidem donum sumsisti, abb[at]te Totmunde / et hic hauitas cum ómnibus bonis et in futuro leteris cum angelis / angustior promicans mente Ikilani abba tue / iam nunc uotum ut ceperas tuum cerne perfectum / utiliter librum de auratum conspice pinctum / sic merear precibusue tuis esse suffultum. / Me scriptori in mente abete qui hoc pati pro u[est]ro n[omi]n[e].*



Fig. 2. Antifonario de León, Archivo de la Catedral ms. 8, f. 1v (detalle)

Una vez más Manuel C. Díaz y Díaz nos relata la secuencia exacta de estas adiciones, ya que no fueron reproducidas en la edición facsimil del año 1953:⁸ fol. 1v, epigrama en honor de Ikilán y

⁸ *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, Madrid-Barcelona-León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 1953. Recientemente contamos con una edición, esta vez completa, en color del antifonario: *Liber Antiphonarius de toto anni circulo a festivitate sancti Aciscli usque ad finem. Librum Ikilani abbati*. Ed. Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música. Cabildo de la S. I. C. de León. Sociedad Española de Musicología. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 2011. Lamentable e incomprensiblemente esta edición no contiene índices. Es necesario consultar para la localización de cualquier pieza los índices citados en la nota 8, a la que hay que añadir la edición de los textos, también

figuración del copista entregando su obra al abad; fol. 4v, gran alfa; fol. 5v, Cruz de Oviedo; fol. 6, recuadro ornamentado con la marca de propiedad del libro; fols. 6v-19v; calendario, ruedas solares, tablas de cálculo; fol. 28v, tarjetón con el título del Antifonario...⁹ Una descripción detallada sección por sección aparece en la edición de los textos publicados en 1959.¹⁰ Según los autores de esta edición, el códice se encontraba ya con toda certeza en el monasterio de Abellar (León) a principios del s. X y según ellos, y en aparente contradicción, “El códice fue escrito a mediados del siglo X, en tiempo del abad Ikila (917-970), que aparece en varios documentos de la época... Nos referimos al tiempo de actuación de la primera mano que escribió el texto del antifonario propiamente dicho o sea el del trabajo del escriba Totmundo o Teodomundo, cuya efigie está representada en la miniatura de fol. 1v... en actitud de ofrecer el libro al abad Ikila, el primer propietario del volumen, según indica la portada especial del fol. 6:

sin índices a cargo de los PP. Benedictinos de Silos, *Antiphonarium Mozarabicum de la catedral de León*, León, 1928. Paralelamente a la edición en color se realizó una edición digital en uno de cuyos archivos internos se reproducen los antiguos índices.

⁹ *Códices Visigóticos de la Monarquía Leonesa*, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, León, 1983, pág. 309, n. 29. Puede consultarse en línea en http://bvvpb.mcu.es/es/consulta/resultados_busqueda.cmd?posicion=3&forma=ficha&id=253

¹⁰ BROU, Louis, y VIVES, José, *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, Barcelona-Madrid, CSIC, Monumenta Hispaniæ Sacra. Serie Liturgica, vol. V,1, 1959. Los textos de los fols. 1v-6 se copian en las primeras páginas (3-9) de la edición.

Librum Ikilani”. Un escriba al que Louis Brou (1954) atribuye “todo el texto y, sin ninguna duda, toda la música” (pág. 13) al menos en los folios en los que el manuscrito lleva notación musical, en total 277 (ff. 28v-306).¹¹ La definición de la mano del escriba no puede ser más expresiva: “bella minúscula visigótica, clara, fina, realmente cuidada y que en ningún momento parece mostrar cansancio o desfallecimiento y en la que es difícil percibir, incluso los lugares en los que el copista se ha servido de una pluma tallada nuevamente, lo que lleva a pensar que debía cambiarla con frecuencia”.¹² Tras esta sorprendente afirmación, el P. Brou es mucho más realista al decir que “de vez en cuando, principalmente entre las líneas y al final de las piezas que lleven versículos, se perciben algunas palabras escritas por otra mano... a primera vista menos cuidadosa y menos fácil de leer que la del escriba principal... más rápida, más cursiva; en algunos lugares se parece singularmente a la del escriba Arias I, el del fol. 12, 2ª columna, hacia el medio (distinto del Arias II, el del fol. 26, columna 1 arriba)... Incluso, esta segunda mano coloca los neumas cuando es necesario, sobre el texto así añadido: neumas generalmente más ‘apoyados’¹³, más

¹¹ El P. Brou da un total de 276 folios con notación ya que no consigna el f. 28v en el que antes del título del Antifonario aparece una pequeña pieza con notación musical de la misma mano que los folios que van a continuación.

¹² Esta última parte citada en la nota 10

¹³ El entrecomillado simple es mío

angulosos, pero que pertenecen al mismo *scriptorium*, a la misma escuela musical” (págs. 13-14).

La presencia del escriba Arias no es casual. E incluso aparece unida a la de un obispo, Froilán a quien se atribuye la notación del manuscrito. En dos folios del manuscrito aparece en el margen inferior su nombre utilizando un críptico alfabeto hispánico en el que cada letra es igual a un diseño neumático (Cf. Figura 3).¹⁴ En el folio 128v aparece lo siguiente:

Froilan//m episcopi notuit memento mei

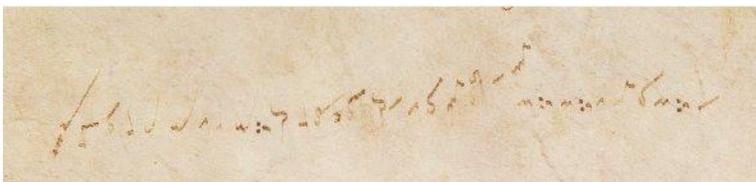


Fig. 3. Antifonario de León, Archivo de la Catedral ms. 8, f. 128v (detalle)

¹⁴ Para la comprensión de este alfabeto, cf. VV.AA. *Paleografía y Diplomática*, vol. I, UNED, 1984, pp. 129 y ss. especialmente pp. 144-145. En el siglo XIX se especuló con el carácter alfabético de la notación hispana, a la luz de determinados testimonios. Cf. J. F. Riaño, *Critical...*, pp. 18-20

y en el folio 149:

Froilani m episcopi notui/// e///o ///ia memento mei

cuya sección final (Cf. figura 4) ha sido interpretada como *e[g]o*
[Ar]ia[s] memento mei



Fig. 4. Antifonario de León, Archivo de la Catedral ms. 8, f. 148r (detalle)

¿Qué pensamos de este nuevo personaje, el obispo Froilán, a quien esas rúbricas atribuyen la notación del códice?

Como ya se ha indicado antes los *Prólogos* constituyen una importante fuente de información no solamente sobre el códice sino también sobre algunos detalles concernientes a la propia liturgia y su relación con el canto, si bien algunos datos no tienen base histórica alguna. Una vez más fue el profesor Díaz y Díaz en un artículo

extensamente dedicado a los *Prólogos*¹⁵ quien nos alertó sobre estas referencias, de cómo se realizaba el rito en épocas antiguas en las que como reza el Prólogo 3 de los 4 existentes, “cuando los sacerdotes llevaban el Arca de la Alianza... cantábase el oficio sagrado en tres coros...cuya posición se describe en función [de la] música: el grupo oficiante ante el altar, el coro de clérigos ante el púlpito, o sea en el presbiterio delante del altar, y el pueblo esparcido en el templo...”.¹⁶ Con esta noticia el autor del *Prólogo* nos informa de una época anterior a la que le ha tocado vivir, porque más tarde añade “... Ahora [refiriéndose a su propio tiempo] ... la iglesia acepta otros sistemas de canto distintas al Antifonal [?], terminando aquel rito brillantísimo...”. Como representante de la antigua tradición , este libro todavía

¹⁵ “Los Prólogos del Antiphonale Visigothicum de la Catedral de León (León, Arc. Cat. 8)” *Archivos Leoneses*, Año VIII, Enero-Diciembre 1954, nº 15, págs 226 y ss.

¹⁶ ... *tempore te prisco per coros canebant antiqui, / ... figuram gerentes veteris testamenti / quando archam Domini portabant cum canticis, / ... canebant in templo triplicis coris sacris: / unusque canebant, alter ver, subpsalmabat, tertiusque Gloria laudabat trinum Deum, /... Corus ad aram, corus in pulpito stabat, corusque in templo reseonabat suaviter...* El término *subpsalmare* es algo ambiguo. Siguiendo a Dom Férotin en la edición del *Liber Sacramentorum*, Dom Louis Brou traza una hipótesis de este vocablo que él mismo califica de forma “un poco misteriosa” y que se resumiría en lo siguiente: según el Prólogo las antífonas serían cantadas por tres coros diferentes. El primer coro canta la antífona la primera vez; el segundo coro la repite a continuación; el tercer coro canta el *Gloria* tras de lo cual los tres coros juntos repiten la antífona. Louis Brou basa esta hipótesis en la utilización de la idea del “salmo” aplicada a la repetición de una antífona. Cf. “Le Joyau des Antiphonaires Latins: Le manuscrit 8 des Archives de la Cathédrale de León”, *Archivos Leoneses*, Año VIII, Enero-Diciembre 1954, nº 15, pp. 105-106

permanece en uso en muchas sedes a pesar de que“.. son ya muchos los que te tienen por inficionado [plagado] de errores”.¹⁷

Todas estas noticias vienen a reforzar la hipótesis de copia de los *Prólogos* en una época en la que se estaban produciendo ya algunos cambios en la liturgia y poco a poco el rito romano-franco hacía acto de presencia en algunos lugares. Además contamos con el apoyo de algunas fechas que aparecen a lo largo de esta sección como el *Computus* de los folios 19-28 atribuido al copista Arias quien los compiló en la era 1107, es decir el año 1069, [*Quando hoc scriptum est, sic fuerunt anni Incarnatio Domini MLXXII, in era MCVII. (Cuando se escribió esto era el año de la Encarnación del Señor 1067, era 1107)*]. Incluimos aquí el error en el cálculo de la data], fecha a partir de la cuál se van a comenzar a producir algunos importantes cambios.

¹⁷ ...*Nunc proculque distant adhuic viventibus. / Dispaesque modos nunc te æclesia canet, / finitam habentes hanc artem prefulgidam. / Plerasque sedes inlustras dogma antiqua; / multi viri te viciatum tenent...*

Mucho se ha discutido sobre el autor del antifonario. Y es normal dada la importancia del libro en el contexto de la liturgia hispánica que llegaba a su fin. Determinados detalles hacían pensar en distintos personajes y, por ende, en diversas fechas. La miniatura inicial en la que aparecía el abad Ikila [Ikilán] hacía pensar en un personaje con este nombre, abad que figura en el Tumbo de León entre 917 y 952 (véase reproducción en Fig. 2). Pero los datos proporcionados por el análisis de las miniaturas y la fecha de la nota que aparece tras los cómputos hacen pensar que el actual antifonario es una copia del s. XI de otro códice anterior que, a su vez, podría ser copia del que se escribió en el año primero del rey Wamba. Aún así, surgen una serie de interrogantes. ¿Por qué en la entrega del códice en la miniatura no aparece el nombre del oferente, sino simplemente “Ille [ÉI]”. Quizás porque cuando se realiza ya no es el copista real quien lo hace, sino que es otro quien copia de un ejemplar preexistente. Para algunos paleógrafos, ya lo hemos dicho, el copista, al menos uno de ellos, es Arias, pero para otros aparece con fuerza otro nombre: Totmundo [Teodomundo]. En la parte superior del folio en el que aparece la escena de la entrega del códice se encuentra un epigrama que dice lo siguiente (Cf. Figura 5): “Oh, gracia grande de Dios. Grande es el don que recibiste, abad Totmundo: aquí habitas con todos los buenos y en el futuro te alegrarás con los ángeles; y tú, oh abad Ikila, que por tu

espíritu brillas a tanta altura, ya ves realizada según tu deseo la obra por ti planeada. Contempla el libro pintado y dorado para utilidad de tantos, y que yo merezca ser ayudado por tus oraciones. Recordadme a mí, el escritor, que por vuestro nombre tomé este trabajo”¹⁸.



Fig. 5. Antifonario de León, Archivo de la Catedral ms. 8, f. 1v (detalle)

Según la justa apreciación del P. Justo Pérez de Urbel¹⁹, aquí figura tanto el nombre del copista como del miniaturista que al principio habla consigo mismo y se felicita de vivir en el seno de una comunidad observante. Su nombre, Totmundo y su cargo, abad, pero que hace su trabajo para otro abad, Ikila, más autorizado que él, quizás por propio encargo.

¹⁸ Cf. n. 7

¹⁹ “Antifonario de León. El escritor y la época”, *Archivos Leoneses*, Año VIII, Enero-Diciembre 1954, n.º 15, pp. 130-131

Que un tal Ikila, abad, hace donación de un antifonario con fecha 26 de junio de 917 aparece en el Tumbo de la catedral de León. Es citado como abad y “propietario” del monasterio de san Cipriano. En la mencionada donación se realiza para el monasterio de Santiago, situado dentro de los muros legionenses. Ikila ofrece a la comunidad femenina que le sirve y en especial a una conversa llamada Felicia [de sobrenombre Monnoia] entre otros utensilios relacionados con el ajuar litúrgico, tres libros: un Antifonario, un Salterio y una Regla. Aunque la fecha es algo temprana, ¿no pudo ser ese antifonario donado por Ikila el modelo de una futura copia que se plasmaría en nuestro códice?

Y que el códice procede de León lo testimonian algunas de las fiestas de su santoral como San Claudio y Lupercio, pero también que tiene conexiones toledanas como lo muestran las celebraciones de san Ildelfonso, la muerte de san Eugenio, etc. Pero en el cuarto de los *Prólogos* se imita un pasaje atribuido a Eugenio de Toledo que únicamente se encuentra en un manuscrito del Archivo Capitular de León [n. 22] que pudo conocer el autor, lo que mostraría una conexión más leonesa que toledana.

También se ha argumentado el por qué de la carencia de ciertos oficios como el de san Pelayo o el de la traslación de san Isidoro. Sigo aquí la opinión del prof. Díaz y Díaz al apostillar que estas carencias pudieron deberse al modelo del cuál se copia el actual códice en el que “... muy bien pudieron no figurar estos oficios por ser más antiguo...[y] porque aun siendo copia de época posterior en la que ya estaban introducidos estos oficios, pudo muy bien conservarse el códice base para salir al encuentro de las insinuaciones de falsificación, deformación y error que se lanzaban en la época ... contra la liturgia nacional”.²⁰

Pero hablemos de los datos musicales que nos ofrece el manuscrito. Tiempo ha que el estudioso benedictino de la liturgia hispánica calificó el códice como “la joya de los antifonarios latinos” en un extenso artículo publicado en la revista *Archivos Leoneses* con

²⁰ “Los Prólogos...”, p. 252

motivo de la primera edición facsímil²¹, y ciertamente tanto sus rasgos externos como su contenido justifican este apelativo.

El manuscrito fue notado en una elegantísima notación calificada como hispánica, escritura musical propia de la Península y específica para la transmisión de las melodías del rito hispano-visigótico.²² Que esta notación sea de las del tipo *in campo aperto* como la primera escritura del canto gregoriano, ha desconcertado siempre a los a los estudiosos. Entendemos por este tipo de notación aquella que solamente indica la dirección de la melodía, pero no sus intervalos exactos que eran confiados a la memoria de los cantores. Sin embargo bajo esos aparentemente para nosotros incomprensibles signos, se esconden finos detalles rítmicos que la ciencia semiológica intenta, con mayor o menor éxito, comprender. Pues bien, este tipo de escritura surge para la transmisión de un nuevo repertorio que intenta suplantar a la variedad de cantos que sonaban en Europa antes de la

²¹ Louis Brou, “Le Joyau des Antiphonaires Latins: Le manuscrit 8 des Archives de la Cathédrale de León”, *Archivos Leoneses*, Año VIII, Enero-Diciembre 1954, nº 15, págs. 7-114

²² Sobre la tipología notacional de las fuentes hispanas, sigue siendo de referencia el libro de Gregoire M^a Suñol, *Introduction a la Paléographie Musicale Grégorienne*, Desclée et Cie, París, 1935, pp. 311-352 y la reciente intento de sistematización de Susana Zapke, “Sistemas de notación en la Península Ibérica: de las notaciones hispanas a la notación aquitana”, *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zapke, ed., Fundación BBVA, 2007, pp. 189-243. Cf. también n. 24

mitad del s. VIII. Sin duda su escritura, por difícil que fuese su comprensión y por imperfecto que pareciese ese sistema, sería una eficaz herramienta para transmitir el nuevo repertorio. Y aquí entra nuestra precisión. Si los neumas se crean para difundir el canto gregoriano, ¿por qué se crea una notación similar para el canto hispánico si no es por la misma razón? Lo mismo que el canto gregoriano ve en la escritura un vehículo para su conservación y difusión, los copistas de los códices hispánicos verían en los neumas las mismas cualidades: era necesario volver a implantar las melodías autóctonas en las zonas reconquistadas. Y para ello, qué mejor que su difusión por escrito aún en un sistema no del todo perfecto. Los estudios están actualmente en fase de realización, pero algunos medievalistas se han atrevido a aventurar atractivas hipótesis en las que se argumenta que la notación visigótica podría ser más antigua que el resto de las notaciones europeas, como defendiera Michel Huglo.²³

Los estilizados neumas del manuscrito de tipo vertical, propio de la tradición de los manuscritos del norte de España, su constancia en

²³ “La notation wisigothique est-elle plus ancienne que les autres notations européennes?”, *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (1985) INAEM, 1987, pp. 19-26

el uso de las diversas formas gráficas y el cuidado en el diseño de las mismas, nos hacen pensar en una tradición bien arraigada en los *scriptoria* de la zona, semejante en calidad a aquellas joyas producidas en los talleres de los monasterios riojanos. Su variedad neumática permite, junto al resto de los testimonios manuscritos notados con neumas hispánicos, establecer un estudio comparativo con otras notaciones como el llevado a cabo por el profesor Herminio González Barrionuevo.²⁴ En total el antifonario nos transmite varios miles de piezas que, al no quedar escritas después en ningún otro libro notadas en un sistema que nos indique los intervalos, nunca podremos conocer.²⁵ Solamente un pequeño grupo de piezas pertenecientes al oficio de difuntos, al Lavatorio de Pies de Jueves Santo²⁶ y al de la Consagración del Altar²⁷ han escapado a esta tragedia, una más, quizás

²⁴ “Relación entre la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical y otras escrituras neumáticas”, *Studi Gregoriani*, Anno XI, 1995, pp. 5-112

²⁵ Cf. Don M. Randel, *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton University Press, New Jersey, 1973. Cf. también, Ismael Fdez. de la Cuesta, “Índice de cantos visigótico-mozárabes”, *Manuscritos y Fuentes Musicales en España. Edad Media*, Ed. Alpuerto, 1980, pp. 227-309

²⁶ Cf. Juan Carlos Asensio, “Las antífonas *Ad lotionem pedum* e la antigua liturgia hispana”, *Glosas Silenses* 6, 1991, pp. 35-42

²⁷ Cf. Carmen Rodríguez Suso, “L’*évolution modale dans les antiennes de l’aodeo wisigothique pour la consecration de l’autel*”, *Études Grégoriennes* 26, 1998, pp. 173-204 y “Les chants pour la Dédicace des Églises dans les anciennes liturgias de la Septimanie: leur contexte liturgique et leur transmission musicale”, *L’Art du Chantre Carolingien. Découvrir l’esthétique du chant grégorien*, Christian-Jacques Demollière, dir., Éditions Serpenoise, 2004, pp. 91-102. Existe una grabación de estas

la primera, de las que está salpicada la historia de la música española.²⁸ Pero no por ello se ha de renunciar a conocer más a fondo determinados detalles de forma musical, de estilo de composición y de evolución del propio repertorio en conexión, además, con el resto de ritos contemporáneos. Y aquí, el Antifonario de León como fuente completísima que es, nos ofrece una interesante materia prima para el estudio. Hace más de 50 años que el liturgista Baumstarck emitió una hipótesis de trabajo que abría una nueva ventana a los estudios litúrgicos y musicológicos²⁹ al enunciar que “los estadios más antiguos se mantienen con más tenacidad en los tiempos más sagrados del año litúrgico”. Por ello los estudios llevados a cabo sobre la base de nuestro antifonario y en concreto sobre la parte más antigua del rito hispánico

antífonas en *Terribilis est. Canto Gregoriano, Canto Hispánico, Tropos y Polifonía, s. VIII-XII. Liturgia de la Dedicación de la Iglesia y Rito Visigótico de la Consagración de Altar*, Schola Antiqua (Juan Carlos Asensio, Dir.), Pneuma, PN-670

²⁸ Para un conocimiento de las piezas que se encuentran en palimpsesto en los diversos códices, junto a su transcripción, sigue siendo de utilidad a pesar de su antigüedad, el clásico Casiano Rojo y Germán Prado, *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona, 1929. Cf también, Juan Carlos Asensio, “De la liturgia visigoda al canto gregoriano”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 1, De los orígenes hasta c. 1470*, Maricarmen Gómez, ed. Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 21. 76 Existe una grabación integral de esas piezas copiadas en palimpsesto en *Canto Mozárabe*, Schola Antiqua (Laurentino Sáenz de Buruaga, Dir.), AB Master Record, 1991, reeditado en *Chant Mozarabe*, Jade, JAD C 122 en cuyos libretos se incluyen las imágenes de los manuscritos y sus correspondientes transcripciones.

²⁹ A. Baumstarck, *Liturgie comparée*, 3ème ed., Chevetogne, 1953

realizados entre otros por el ya mencionado Louis Brou³⁰, Jordi Pinell³¹, Don M. Randel³², Clyde W. Brockett³³, Kenneth Levy³⁴ y Olivier Cullin³⁵ han mostrado que sin duda la tradición hispánica es una de las más ricas que nos han llegado y que a pesar de que no podamos realizar una lectura de su notación neumática puede observarse la génesis y la evolución de un conjunto de cantos que constituyen piezas claves para establecer, por ejemplo, el paso de la salmodia *in directum* a la salmodia responsorial. No podremos leer los neumas, pero sí establecer la estructura de las formas musicales que nos informan de las prácticas antiguas de ordenación interna de los cantos.³⁶

³⁰ “L’Antiphonaire wisigothique et l’antiphonaire grégorien au VIIIème siècle”, *Anuario Musical*, 1950

³¹ “El oficio hispano-visigótico”, *Hispania Sacra* X, 1957

³² *An index... y The Responsorial Psalm Tones of the Mozarabic Office*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969

³³ *Antiphons, Responsories and other Chants of the Mozarabic Rite*, Brooklyn, NY, Institute of Mediaeval Music, 1968

³⁴ “Toledo, Rome and the legacy of Gaul”, *Early Music History* 4, 1984, pág. 49-99

³⁵ “Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgiques latines: la tradition hispanique”, *Études Grégoriennes*, XXIII, 1989; “Richesse et diversité de la tradition liturgique hispanique: l’exemple des *Psallenda* et des *Laudes* de Carême”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, 1993, nº 4, págs. 2245-2256

³⁶ De recentísima publicación, por lo que aún no he podido evaluar su contenido, es el libro de Emma Hornby y Rebecca Maloy, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants. Psalmi, threni and the Easter Vigil Canticles*, Boydell Press, 2013

Por otro lado la nada frecuente rúbrica en los manuscritos de canto de la época en la que se señala la procedencia textual de la pieza en cuestión, como puede apreciarse en cada folio del manuscrito, (Cf. Figura 7)

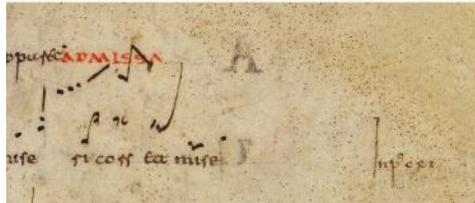


Fig. 7. Antifonario de León, Archivo de la Catedral ms. 8, f. 88r (detalle)

y que en algunos casos nos da información complementaria de los autores del texto y, por qué no, de la música. Así ocurre con una atribución precisamente a san Isidoro (?) en la ceremonia de la *Benedictio Lucerne* en la Vigilia Pascual, en la que la margen rubrica “d[o]m[in]i Ysidori” (Cf. Figura 8)

su biógrafo Cixila compuso dos misas en honor de los santos Cosme y Damián de una melodía admirable.

Otro manuscrito de calidad excepcional copiado enteramente en neumas hispánicas de la misma tradición, el *Liber Ordinum Maior*, hoy en el Archivo de la Abadía de santo Domingo de Silos (ms. 4, año 1052) pero procedente del monasterio riojano de san Prudencio de Monte Laturce, albergaba las tres únicas antífonas que la liturgia hispánica dedicaba a acompañar la ceremonia del Lavatorio de los Pies del Jueves Santo.³⁷ Alguien raspó los primitivos neumas hispánicos de esas tres antífonas y en el margen escribió notación de puntos superpuestos que, al menos de manera hipotética, podemos interpretar (Cf. Figura 11). Cuando comparamos el número de sonidos y su dirección melódica con los neumas superpuestos a estas antífonas en nuestro códice, fuente neumática única de estas piezas (fol. 144), la correspondencia es total. Gracias a su presencia en el antifonario legionense (Cf. Figura 10) podemos constatar que se nos ha transmitido casi con toda probabilidad la melodía original.

³⁷ Cf. n. 26

EL ANTIFONARIO DE LEÓN

Igualmente ya hemos comentado las hace poco descubiertas antífonas pertenecientes al *ordo* de la Consagración del Altar que han perdurado en distintos libros o fragmentos en notación diastemática procedentes de lugares variopintos, desde las antiguas diócesis del País Vasco hasta los Pontificales de la diócesis de Narbona, tienen su más antigua y único referente neumático “in campo aperto” en los folios del antifonario de León. Y trece de las dieciséis piezas pertenecientes al oficio de difuntos que fueron descubiertas y transcritas por los PP. Rojo y Prado en su excelente monografía del año 1929³⁸ se encuentran notadas en neumas puros en el antifonario.

Del estudio directo de su notación se deducen interesantes observaciones como aquellas dadas a conocer una vez más por Dom Louis Brou³⁹ en forma de pequeñas rayas situadas la lado de los neumas y que son visibles en cada pieza del antifonario. Más tarde sería Herminio González Barrionuevo quien descifraría su significado merced a su comparación con el antifonario silense hoy en la British Library, mss. Add. 30850, códice ya gregoriano, pero que copia el

³⁸ Casiano Rojo y Germán Prado, *El Canto Mozárabe...* pp. 66-82

³⁹ “Notes de paléographie musicale mozarabe”, *Anuario Musical* 7, 1952, pags. 51-76 y 19, 1955, págs. 23-44

oficio romano-franco en letra y notación todavía hispánicas.⁴⁰ Gracias a la presencia de esas “rayitas” en los neumas de ese manuscrito llegó a la feliz conclusión de que se trataba de signos añadidos con indicaciones diastemáticas a la manera de letras significativas⁴¹. El antifonario de León está pleno de estas adiciones.

Y para terminar una muestra más de la importancia de la liturgia hispánica dentro del circuito de las liturgias europeas, de sus fuentes textuales y musicales y, en concreto del extraordinario ms. 8 del archivo de la Catedral de León. En todos los manuales más recientes y actualizados de historia de la música se habla del canto gregoriano y de sus orígenes como el resultado de la hibridación del canto de Roma con el de la Galia. Por supuesto que si se profundiza algo más aparecen serias dudas sobre si el canto romano que conservamos después notado

⁴⁰ Cf. *Antiphonale Silense, British Library Mss. Add. 30850*. Introducción, índices y edición por Isamel Fernández de la Cuesta, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985. El más reciente estudio, todavía inédito al tratarse de una tesis de DAS es de Marco Merletti, *Gli epigoni del canto ispanico all'epoca della transizione verso il repertorio romano-franco nella testimonianza del manoscritto BL ADD 30850* sostenida en el Dipartimento di Musica Antica e docente di Musica medievale del l'Haute École de Musique di Ginevra

⁴¹ Herminio González Barrionuevo, “Presencia de signos adicionales de tipo melódico en la notación ‘mozárabe’ del norte de España”, *Revista de Musicología* 9, 1986, págs. 10-27 y “Présence de signes additionnels de type mélodique dans la notation ‘mozarabe’ du nord de l’Espagne”, *Études Grégoriennes* XXIII, 1989, págs. 141-151

a partir del año 1071, es aquél original que sirvió de base para hibridación o bien es el resultado de una remodelación “alla gregoriana” del original canto romano. Pero eso es otra historia. Según los estudios del prof. Levy⁴² siguiendo las premisas de Giacomo Baroffio⁴³ los ofertorios cuyo texto no procedía del libro de los salmos (18 en total, que aparecen en el *Antiphonale Missarum Sextuplex* de Dom Hesbert) pudieron partir de la Galia y de ahí en distintas épocas y con algunas variaciones se transmitieron al resto de los repertorios. Según la hipótesis del profesor Levy fueron usados en la Galia antes del año 700 y después se enraizaron en España poco tiempo después, a comienzos del s. VIII. Para el profesor Levy algunas de las músicas originalmente galicanas pudieron sobrevivir en los repertorios hispánico, milanés o gregoriano. Desde luego cuando observamos la sonoridad y el comportamiento de esas piezas que figuran en nuestro *graduale* gregoriano actual (por ej. Of. *Vir erat*; Of. *Oravi Deum*; Of. *Stetit Angelus...*) no es el habitual. Más aún cuando comparamos su neumática con la que figura en los libros hispánicos, y entre ellos, el antifonario de León, las concordancias se multiplican, tanto en los pasajes neumáticos como en los melismáticos. Como ya han defendido

⁴² Cf. n. 34

⁴³ *Die Offertorien der Ambrosianischen Kirche: Vorstudie zur Kritischen Ausgabe der Mailändischen Gesänge*, Colonia, 1964

otros⁴⁴ quizás esas melodías de ofertorios no pasaron de Galia a Hispania, sino que son el resultado del genio hispano y de allí pasaron a engrosar el fondo de los francos que a su vez derivó en el canto gregoriano. Curiosamente aquel canto amenazado con la desaparición iba a perpetuarse, escondido dentro del gran repertorio universal que la iglesia ha mantenido durante los siglos. Y esas melodías se copiaron en nuestro antifonario. *La Joya de los Antifonarios Latinos*.

⁴⁴ Ismael Fernández de la Cuesta “El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano”, *Revista de Musicología* 1993, nº 1 pág.s 438-456; Un resumen de la cuestión en Juan Carlos Asensio “El canto en la antigua iglesia de España” *Actas del Primer Congreso Nacional de Cultura Mozárabe*, Córdoba, 1996, págs. 127-150