

**NEUMA, ESPACIO Y LITURGIA.  
LA ORDENACIÓN SONORA EN COMPOSTELA  
SEGÚN EL *CODEX CALIXTINUS***

Juan Carlos Asensio Palacios  
*ESMuC / RCSMM / Schola Antiqua*  
[j.c.asensio@telefonica.net](mailto:j.c.asensio@telefonica.net)

### **Resumen**

Los códices litúrgicos medievales se presentan ante nosotros como reliquias del pasado en los que es necesario leer más allá de lo estrictamente copiado en sus folios. En muchos de ellos hay referencias a las ceremonias para las que se destinaban, aunque muchas veces sobreentendidas —particularmente en los manuscritos que contienen notación musical— en las rúbricas que precedían a cada una de las piezas que cronológicamente se van sucediendo página tras página. La riqueza de contenido del *Codex Calixtinus* nos va a permitir ahondar en esta relación entre su contenido, sus protagonistas y el espacio para el que aparentemente fue creado.

### **Palabras clave**

*Codex Calixtinus*, Catedral de Santiago de Compostela, notación musical (s. XII), canto llano, tropos, secuencias, prosulas, *conductus*, *organum*

### **Abstract**

The liturgical medieval codices appear before us as relics of the past, and it seems necessary to read them beyond what is strictly copied in their folia. In many of them there are references to the ceremonies for which they were intended. However, many of these references are understated in the rubrics that precede the liturgical pieces, especially in manuscripts with musical notation. The richness of the *Codex Calixtinus* gives us the opportunity to go deeply into this relation between its content, its protagonists and the space for whom it was seemingly created.

### **Keywords**

*Codex Calixtinus*, Cathedral of Santiago de Compostela, musical notation (12<sup>th</sup> c.), plainchant, tropes, sequences, prosulas, *conductus*, *organum*.

De sobra conocido es el *Codex Calixtinus*. Y no solo por los sucesos que ha vivido en los últimos años, por su rico y variado contenido y, no menos, por los misterios que rodean su origen, su copia y su posterior traslado a la seo compostelana. Siendo a priori un códice fundamentalmente litúrgico, de sus abundantes páginas algunas de ellas escapan a esta clasificación, si bien podemos establecer una aproximación paralitúrgica cuando hablamos, por ejemplo, del segundo de los libros, el que contiene los milagros del Apóstol que completaría el más estrictamente litúrgico *Liber Primus*. Como la mayoría de los códices destinados a las celebraciones de la iglesia, tengan o no notación musical, salvo el caso de los Ceremoniales, Pontificales, Rituales, Costumarios<sup>1</sup> y piezas de género similar, muchas de las ceremonias que contextualizaban cantos, lecturas y oraciones van a carecer de descripción detallada, limitando solamente una mínima rúbrica a ubicar espacial y temporalmente la interpretación del canto, sea en procesión, sea en el coro, sea en la sede, en el presbiterio o, en el caso del cantor solista, desde las gradas del altar e incluso en el ambón. En el presente escrito pretendo describir algunas de las piezas musicales contenidas en el códice no desde un punto de vista analítico de su forma o estilo de composición, sino desde el de los distintos actores que pudieron haber intervenido en la liturgia compostelana partiendo de las músicas contenidas en el códice, 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. El resultado final se articula más dentro del formato de una conferencia improvisada que no de una ponencia escrita con un abundante aparato crítico. Solamente recurriré a este cuando sea verdaderamente imprescindible.

El ceremonial de la catedral de Santiago durante la época de confección del códice era rico, solemne, como correspondía a uno de los principales templos de la cristiandad. Por supuesto que la liturgia diaria estaría ligada a la correspondiente en la época y a la de la supuesta llegada del códice a la catedral (finales del s. XII) al tiempo litúrgico concurrente y al calendario propio de la diócesis y del lugar. Pero no olvidemos que como lugar de peregrinación, diversas excepciones, o más bien, adiciones litúrgicas, se sumarían al común de celebraciones. En la mayoría de las fuentes, solamente cuando se trata de ceremonias especiales o de cantos que completaban el rito común —me refiero en su mayoría a los tropos— suele

<sup>1</sup> Conocidos son los Pontificales romanos editados tras el Concilio de Trento cuya edición continuó con sucesivas reformas y actualizaciones en el siglo XVII en los que se detallan no solamente las ceremonias en las que interviene el obispo, sino que suelen incluir espectaculares grabados describiendo las escenas rubricadas.

aparecer algún tipo de descripción, mínima también, hablando sobre todo del número de cantores a intervenir en concreto en las ceremonias ligadas a los llamados dramas litúrgicos: *cantor / duobus cantores / duo clerici / chorus / puer / duobus pueris / pueri...* y algunas veces indicando una ubicación particular: *ante altare / retro altare...* o indicando movimiento: *venientes in choro / cortina aperientes...* e incluso denotando actitudes precisas: *puerum demonstrent... / ostendant matrem pueri... / ... puero pastores adorent eum...* Pero no es lo común, al menos en libros en los que la secuencia de los cantos se manifestaba siguiendo un orden multisecularmente establecido.

Serían los propios peregrinos, aunque no solo ellos, quienes ininterrumpidamente podían haber disfrutado de las músicas de la catedral. Eso sí, ignoramos si esa música, cumplidas ya más de ocho décadas de la duodécima centuria, procedería del *Liber Sancti Jacobi*, o más precisamente del *Jacobus*, el ejemplar que con notación musical para todas esas festividades parece que sería destinado a ser guardado en la catedral compostelana. Dejamos para otro momento las discusiones sobre la fecha de llegada del códice, sobre su uso y sobre algunas particularidades que pudieran afectar a su estatus de fuente práctica y como tal utilizada por los clérigos cantores en las ocasiones prescritas. Demos por hecho que sirvió para ello, aunque quien firma estas líneas tiene sus dudas. Con todo solamente aquellos peregrinos que acudían en esos días del año, podrían haber escuchado los cantos dedicados a las grandes solemnidades del Apóstol. Entre ellos figurarían en lugar preeminente esos cantos tan especiales que adornan en forma de tropos a los cantos madre de la liturgia, tanto para la Misa como para el Oficio. Para ello es importante conocer algo de la disposición general de las piezas en el manuscrito. Una descripción del contenido del primero de los libros del códice (ff. 1r-139v) nos muestra su ordenación:<sup>2</sup>

- Rúbrica con el título (1r)
- Fórmula votiva: *Ipsum scribenti sit gloria sitque legenti* (1r)
- Epístola del papa Calixto II con su inicial historiada (1r-2v)
- Tabla/Índice: 31 capítulos. (Con algunos desajustes en las rúbricas tal y como se comprueba al analizar el contenido de la obra. (3r-4r).
- Formulario litúrgico destinado al culto jacobeo, con la inclusión de numerosas piezas que son atribuidas al papa Calixto II y a otros personajes como Fulbert de Chartres. (4r-139v), que incluye

<sup>2</sup> Para una descripción histórica, codicológica y física del manuscrito, cf. Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.

- Leccionario-Homiliario para los Maitines (solamente textos sin ningún tipo de notación para la cantilación de las lecturas),
- Antifonario-Breviario para las restantes Horas. Junto a la siguiente la parte más interesante y objeto de nuestro estudio,
- Misal notado para la celebración solemne de las dos principales festividades jacobea : el *dies natalis*<sup>3</sup> y la *translatio corporis*.<sup>4</sup> Incluye piezas litúrgicas de la vigilia, la propia festividad y la celebración de la infraoctava. Interesantes adiciones en forma de tropos y secuencias, algunos de ellos con indicaciones de actores de interpretación.
- Fórmula final de cierre del libro: *Finit codex primus*. Fórmula votiva: *Ipsum sribenti sit gloria sitque legenti. Amen.* (139v).<sup>5</sup>

Y dentro de esta ambiciosa ordenación y contenido —más de la mitad del códice pertenece a este primer libro— se encuentran todos los formularios musicales, a excepción de las veintidós interesantísimas piezas polifónicas del apéndice final algunas de ellas presentes en forma monódica en este primer libro. Para entender parte de la ordenación litúrgica y de su *performance* en el interior de la catedral, hemos de echar un vistazo a sus formas musicales, y asignarlas a cada uno de los actores a los que estuvieran encomendadas. Si nos fijamos solamente en la propia ordenación litúrgica de este primer libro. el manuscrito es una magnífica guía para poder reconstruir un *ordo* dedicado a la celebración solemne de un santo:

- ff. 101v-103: Vigilia de Santiago, 24 de Julio. Maitines, Laudes, y Horas Menores.
- ff. 103v-112v: Solemnidad de Santiago 25 de Julio. Primeras Vísperas y Completas (a celebrar el día 24), Maitines, Laudes, Horas Menores y Segundas Vísperas. Incluye también los formularios para la fiesta de la Traslación (30 de diciembre).
- ff. 114r-116r: Misa de la Vigilia de Santiago (24 de julio)

<sup>3</sup> 25 de julio con su correspondiente víspera y octava

<sup>4</sup> 30 de diciembre coincidiendo con la antigua fiesta de Santiago en la tradición hispana.

<sup>5</sup> Para una descripción del contenido de los libros así como de la redacción del Calixtinus, cf. Elisa Ruiz, “El *Codex Calixtinus*: un modelo de ‘work in progress’, *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, Juan Carlos Asensio (coord.), Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 2011, pp. 38-70

- ff. 116v-139v: Misas de la Solemnidad de Santiago (25 de julio) e infraoctava. Incluye los formularios tropados y algunas rúbricas para la fiesta de la Traslación (30 de diciembre).

Cada una de las piezas que constituyen las dos articulaciones en la celebración solemne, Oficio y Misa constan de formas musicales precisas encomendadas a distintos actores que realizaban su cometido en lugares concretos dentro de la catedral, jugando así con el espacio sonoro del propio recinto. En primer lugar pensemos que se trataba de la fiesta solemne del Apóstol, que dentro del rango litúrgico de esa época y de ese lugar figuraría, lógicamente, en el puesto más elevado, equiparándose a las grandes celebraciones de la Navidad o de Pascua. Por ello la celebración se encomendaría al arzobispo compostelano, al menos en las partes propias a él destinadas. Su asegurada presencia en esos oficios le haría destinatario de determinadas acciones musicales dentro de las horas canónicas y de la Misa. Así, podemos aventurar que dentro del Oficio se le encomendarían las invocaciones iniciales (*Deus in adjutorium meum intende...*), las oraciones conclusivas y quizás la entonación de la primera de las antífonas, al menos en las Horas Mayores (Laudes y Vísperas) siguiendo una antigua costumbre, a la que había que añadir quizás la cantilación de alguna de las lecturas, *capitula* y con toda seguridad las bendiciones finales de cada uno de los oficios.<sup>6</sup> No escogido especialmente por la cualidad de su voz, al prelado le correspondía este papel no especialmente difícil en cuanto a entonación, pero si lo suficientemente presente para resaltar las celebraciones de esos importantes días. Su sitio en la sede central durante los oficios, quedaría enriquecido por su vestimenta con capa pluvial y rodeado de sus asistentes —concomitantes en número normal de dos— al menos para la hora de Vísperas. En función de su asistencia a todos los Oficios, al menos a los principales, se le encomendarían esos papeles acordes con su presencia y dignidad. Dado que el *Calixtinus* incluye de manera también general los cantos para la infraoctava, quizás sería durante los días siguientes a la festividad donde el prelado se ausentase y dejase el protagonismo al resto de los componentes del cabildo catedral.

<sup>6</sup> Pocas cosas eran leídas dentro de la liturgia medieval. Los textos eran recitados de manera solemne para su perfecta comprensión y para que llegaran a todos. Esta fórmula a caballo entre la lectura y el canto conocida como cantilación se ha demostrado que pertenece a numeroso expresiones litúrgicas. Para un información sobre este procedimiento, cf. Solange Corbin, “La cantillation dans les rituels chrétiens”, *Revue de Musicologie* 47, 1961, pp. 3-36

Como ya hemos comentado, cada una de las formas y géneros litúrgico musicales tendría su reflejo en una ubicación en distintos lugares del recinto. Precisan do un poco más, esos lugares podrían ser el presbiterio, en las gradas de acceso al mismo, en el coro, o en la nave del recinto, entendiendo que en esta su utilización no solamente realizaría un recorrido procesional a través de las naves, sino el camino que lleva desde la sacristía al lugar de la celebración.<sup>7</sup> En función de cada uno de estos lugares podremos precisar que en algunos casos se trataría del canto del solista, mientras que en otros sería una pequeña *schola*, e incluso el grupo de canónigos en *alternatim* para la salmodia o para las distintas estrofas de los himnos, desde cada uno de los lados del coro.<sup>8</sup> Excepcionalmente para algunas de las piezas de repertorio paralitúrgico la intervención de un niño está rubricada con relativa insistencia. Se trata de unas piezas originalmente monódicas a las que alguien añadió una segunda voz en otra notación y en color rojo en el mismo pautado al no estar prevista una copia polifónica como en el apéndice final del códice. En este caso se supone que la rúbrica destinada al *puer* es para la parte que funciona como estribillo. La rúbrica habla por sí sola e introduce una forma musical que en este caso toma su título de la función procesional, pero que como forma musical no se presenta en su manera habitual. Normalmente el conductus suele ser un canto cuyo texto estrófico no tiene presencia de estribillo alguno, reservándose este más bien para otros cantos del tipo *versus* también presentes el códice, como el procesional *Salve festa dies Iacobi veneranda tropheo* (f. 116v). Así a partir del folio 131r tenemos una serie de piezas interesantes. Veámoslas con deta-

<sup>7</sup> Excluyo aquí intencionadamente toda manifestación procesional extramuros de la catedral que seguramente tendría lugar con motivos diversos. No obstante la liturgia jacobea para esos días precisos no parece indicar ningún recibimiento especial que obligara a realizar un recorrido externo. En el Calixtino existen algunas indicaciones acerca de las procesiones que han de hacerse en los días señalados en las que se incluyen cantos: “En la Vigilia de Santiago, el señor Arzobispo compostelano y los clérigos de cada una de las iglesias, cantando en procesión la letanía con cruz, incensario y cirio pascual bendito, irán a bendecir las pilas y a bautizar los niños si los hubiere... Si en alguna iglesia no hay pilas, o si estuvieren presentes monjes, o religiosos, antes de la misa en la Vigilia de Santiago, cántese la letanía mayor: *Kyrie eleison, Christe audi nos, Pater de celis Deus, miserere*, y los clérigos invoquen tres o cuatro santos de cada orden al ir en procesión a las pilas...” Cf. *Liber Santi Jacobi “Codex Calixtinus”*, Traducción por los profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago de Compostela, 1951 (reed. 1992), pp. 208-281

<sup>8</sup> Según el propio Calixtino en el Capítulo X del último de sus libros, “Además tiene esta iglesia, según tradición, 72 canónigos, de acuerdo con el número de los 72 discípulos de Cristo, y que observan la regla del doctor de las Españas san Isidoro”. Cf. *Liber Santi Iacobi...* Traducción por los profesores A. Moralejo, ... p. 573

lle. En el propio f. 131r se presenta el *Conductum<sup>9</sup> sancti Iacobi ab antiquo episcopo boneventino editum*. Tras el texto de la primera estrofa *Jacobe sancte tuum repetito tempore festum*, aparece la fórmula que se repetirá tras cada estrofa: *Fac preclues celo colentes*. Tras la segunda repetición aparece la rúbrica *Puer hoc repetat stans inter duos cantores.<sup>10</sup>* Una mano posterior añadió en color rojo una segunda voz<sup>11</sup> tanto para las estrofas como para el estribillo (Fig. 1). Aquí tenemos un caso claro de *performance* especial al mostrar una posición determinada de tres de los actores musicales participantes en la ceremonia. Probablemente se trata de un canto procesional en el que un niño situado entre dos cantores —estos quizás revestido de capa pluvial— debe entonar una sección de este *conductus*, en concreto el estribillo. Parece claro que la primitiva redacción del *Jacobus* presentaba esta pieza a una sola voz ya que se encuentra copiada en el primero de los libros donde las piezas son monódicas<sup>12</sup> y la mano tardía de la adición así lo muestra. Y si el estribillo ha de hacerlo el *puer* entre los dos cantores, él solo, la polifonía no tendría sentido. Desde el punto de vista codicológico la distribución de esa página no deja de ser cuando menos curiosa como podemos ver en la figura 1. La primera vez que aparece el estribillo sobrepasa con creces la caja de escritura del folio. La segunda estrofa, en cambio, no aprovecha toda la línea, al igual que la segunda repetición del *Fac preclues* que apenas ocupa la mitad de la línea, espacio que aprovecha el rubricador para añadir su texto explicativo y que ahora nos ocupa. Parece claro, y a juzgar también por las piezas posteriores, que es el estribillo encomendado al *puer*, a pesar de la adición polifónica posterior. A partir de la tercera aparición del estribillo, aparece solo el íncipit y la polifonía deja de notarse.

<sup>9</sup> La palabra *conductus/conductum* se encuentra tanto en la secunda como en la cuarta declinación. Curiosamente el Calixtino siempre la presenta en la cuarta. Por comodidad, en nuestro texto seguiremos la más universalmente aceptada segunda declinación, *conductus*, sobre todo para formar el plural: *conducti*.

<sup>10</sup> *Repita esto un niño estando entre los dos cantores.* Algunas noticias sobre estas rúbricas en José López-Caló, *La música en la catedral de Santiago. V. Edad Media*, Diputación Provincial de La Coruña, 1994, p. 114.

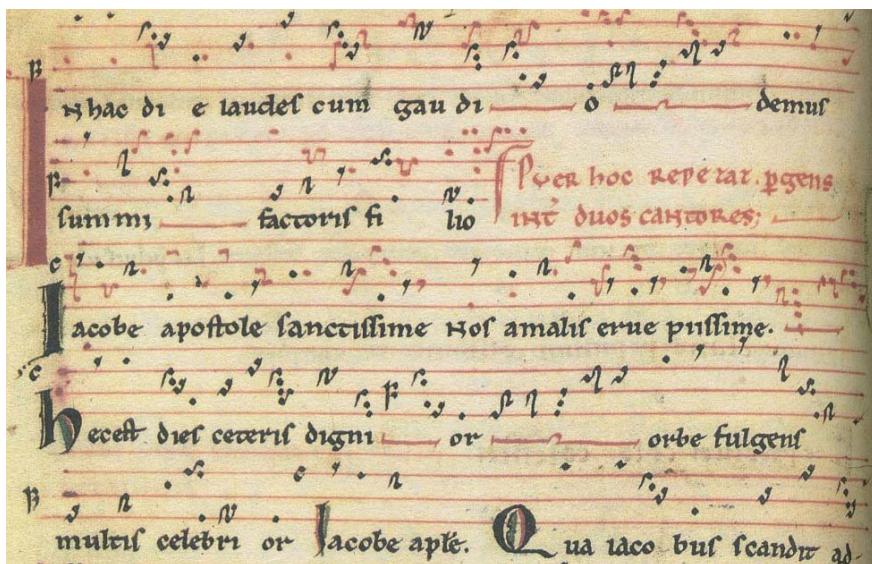
<sup>11</sup> Esta adición se parece extraordinariamente por las formas neumáticas, por el ductus y por los simples rasgos de escritura a la que añadiría también otra, este vez una tercera, en el pautado inferior del famoso *Congaudеant catholici* ya en el apéndice en el folio 214r.

<sup>12</sup> Y en caso de aparecer una segunda voz en un par de piezas, ésta última está claramente añadida por una mano tardía, independiente del texto general.



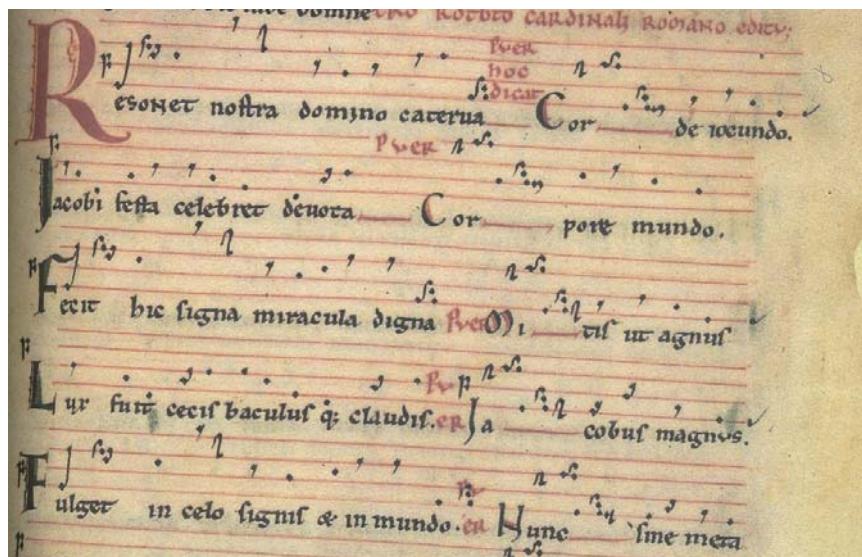
Fig. 1. Conductus *Jacobe sancte*, *Codex Calixtinus* [CC], f. 131r

Las cuatro primeras estrofas de esta pieza aparecen plenamente notadas a dos voces en el apéndice final (f. 215v), esta vez sin ninguna rúbrica que precise actores algunos para la interpretación. Aunque tengamos esta pieza en versión de *organum*, su presencia inicialmente monódica parece fuera de toda duda y la rúbrica que señala al niño entre los dos cantores refuerza la hipótesis de que al menos el estribillo sí era a una sola voz. Nos encontramos aquí con un caso interesante en el que se describe una situación concreta y que se va a repetir en las dos piezas siguientes, ambas rubricadas como *conducti* pero con presencia en ambas de estribillo. La primera, *In hac die laudes cum gaudio demus summi factoris filio* que constituye la primera estrofa a la que sigue el estribillo *Jacobe apostole sanctissime nos a malis erue piissime*, que es seguido de la rúbrica *Puer hoc repetat pergens inter duos cantores* —esta vez solamente primera estrofa y estribillo con adición polifónica— recibe más o menos el mismo tratamiento que la pieza anterior (Fig. 2) con *el niño entrando entre los dos cantores* mostrando aquí claramente el contexto procesional quizás en algún punto de la nave de la iglesia.

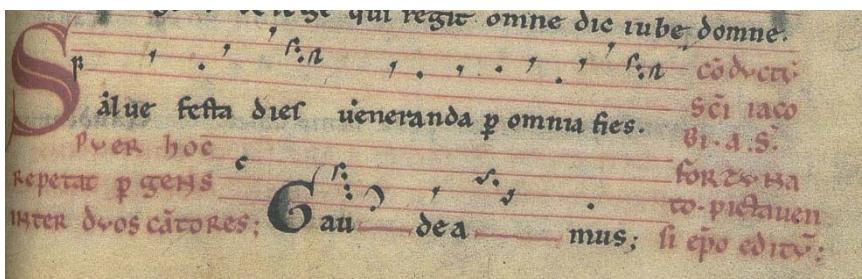
Fig. 2. Conductus *In hac die*, CC, f. 131v

La tercera de las piezas (Fig. 3), sin ninguna adición polifónica, *Resonet nostra Domino caterva*, presenta una pequeña variación con respecto a las anteriores. Aquí el estribillo —rubricado *Puer hoc dicat*, sin ningún tipo de mención a su situación entre dos cantores, simplemente *Diga esto un niño*— es textualmente distinto aunque con repetición de la misma música con ligerísimas variaciones: *Corde iocundo. Corpore mundo. Mitis ut agnus...* A partir segundo estribillo se rubrica simplemente *Puer* y en el último simplemente *P.<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> Nótese lo peculiar de la distribución de las sílabas de *Pu-er* a lo largo de las rúbricas.

Fig. 3. Conductus *Resonet nostra*, CC, f. 132r

Y la última de este género *Salve festa dies veneranda per omnia fies*, con estribillo *Gaudemus* cuya fórmula melódica va cambiando cada dos estrofas (Fig. 4), también rubrica *Puer hoc repetat pergens inter duos cantores*, de nuevo entrando entre dos cantores.

Fig. 4. Conductus *Salve festa dies*, CC, f. 132r

Como es habitual en la mayoría de los libros litúrgicos destinados total o parcialmente al Oficio Divino, determinadas secciones —que curiosamente constituyen su columna vertebral— nunca iban a ser escritas, sino habitualmente citadas por su comienzo. Íncipit textual que a menudo solía tener encima notada la fórmula cadencial (*seculorum* o *differentia*) con la que debiera cantarse eso que no se escribía: los salmos. Así figuran muchas veces todos y cada uno de los salmos que acompañan a sus respectivas antífonas. En el Calixtino lo encontramos exemplificado de varias maneras. La más corriente es la que aparece por ejemplo en los Maitines del propio día de la fiesta (ff. 105v-107r) donde tras cada antífona aparece el íncipit del salmo con su correspondiente entonación y, a continuación, la cadencia final con las vocales del final de la doxología *EUOUAE* (es decir *sEcUlOrUm.AmEn*). (Fig. 5)

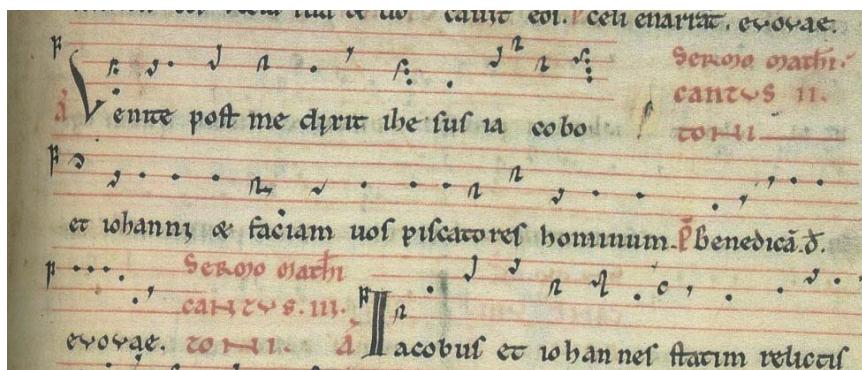


Fig. 5. Antífona *Venite post me* + íncipit del salmo *Benedicam Dominum*  
y *seculorum* CC, f. 106r

Los cantores no necesitaban habitualmente su lectura ya que para ejercer su oficio, desde niños era lo primero que habrían aprendido. Poco sabemos del aprendizaje de la música en la Edad Media, pero parece ser que los niños al servicio de los coros tanto monásticos como catedralicios seguían un estricto programa en el que figuraría en primer lugar el aprendizaje del latín mediante la recitación de los salmos. Con ellos se capacitarían no solamente en la correcta dicción y la escansión de los textos, sino que así se garantizaba la memorización de los 150 salmos que después servirían para la recitación del oficio coral diario. Una vez superada esta etapa, a esos mismos textos se les aplicarían las sonoridades de los ocho tonos de recitación, mas el tono peregrino destinado en los monasterios.

rios a acompañar la recitación del Salmo 113 (*In exitu Israel de Egipto*) en el oficio de Vísperas de los lunes y los domingos en las segundas Vísperas catedralicias. Así se aseguraban el conocimiento de las distintas sonoridades que más tarde habrían de aplicar a los distintos textos salmódicos en función de los modos de las antífonas que les acompañaban. A estas fórmulas habría que añadir aquellas en las que los salmos se cantaban sin antífonas, revistiendo aquellos entonces una recitación del todo peculiar.<sup>14</sup> Además de esta particularidad, para su interpretación los participantes en el Oficio se dividirían en dos secciones enfrentadas, entonando cada una de ellas un versículo del salmo alternadamente, juntándose ambas partes en la recitación de la doxología al final de cada salmo y en la correspondiente antífona de cada uno.<sup>15</sup> Imaginemos todo esto en la distribución del espacio sonoro de la propia catedral compostelana en el lugar coral previo al coro del maestro Mateo y después en ese mismo lugar. La propia ordenación de los oficios hacía que en la concatenación de antífonas y salmos, la entonación de la primera de ellas y del primer hemistiquio del salmo correspondiente, estuviera encomendado normalmente al *hebdomadario*, es decir al clérigo al que le tocaba servir el altar y el coro esa semana, de ahí su nombre. Como ya se ha apuntado antes, en las fiestas solemnes, esta función era encomendada al Ordinario del lugar, por lo que los formularios contemplados en el *Calixtinus*, estarían a él destinados, al menos en los días clave, dejando quizás las celebraciones de la infraoctava para que fueran presididas por otras dignidades catedralicias de rango sucesivo, como ya se indicó. Una vez asegurada la entonación de la primera de las antífonas, el resto con sus respectivos salmos serían entonados bien por sucesivos canónigos siguiendo orden de antigüedad y alternándose en ambos coros, bien por los cantores de cada una de las secciones corales o por los canónigos a quienes señalare el sochantre. Sería este un personaje clave en el desarrollo de la liturgia de cada lugar. Quizás en los tiempos de redacción del Calixtino este oficio aún lo desempeñaba el chantre. A él se encomendaba el gobierno del coro en multitud de aspectos. Entre ellos también recaía como su responsabilidad la entonación de algunas secciones de los oficios. Habría que remontarse a distintos costumarios para ver que muchas veces el chantre y después sochantre son los encargados de

<sup>14</sup> *Salmodia in directum*

<sup>15</sup> Esta manera de cantar es la que tradicionalmente se conoce como antifonal. San Benito en su *Regula monachorum* prescribe en el capítulo XVII que *Si maior congregatio fuerit, cum antiphonis. Si vero minor in directum psallantur* (Si la comunidad es numerosa, los salmos se cantarán con antífonas; pero si es reducida, seguidos). Cf. *La Regla de san Benito*. Introducción y comentario por García M. Colombás. Traducción y notas por Iñaki Aranguren. Madrid: BAC, 2006, p. 110

entonar las primeras secciones de los distintos oficios, hasta que comenzaban las antífonas con sus salmos, debido sin duda a la regularidad de éstas. En cuanto al lugar preciso en el que éste se situaba e incluso los cantores, la documentación de la época moderna es clara al respecto, pues la existencia de un gran facistol en medio del coro nos sitúa esta acción perfectamente. No así en la época medieval. Seguramente aquí habría un atril de regulares dimensiones para poder servir de soporte al libro en el que se encontraban los formularios necesarios. En caso de que el *Jacobus* hubiera servido para el servicio coral —en su estado actual los folios que contienen la música no muestran señales de uso prolongado— sus dimensiones<sup>16</sup> denotan la necesidad de un atril/ambón de un tamaño discreto. Según algunas investigaciones<sup>17</sup> el coro que más proximidad podemos asignar a la época de redacción del *Jacobus*, el ya citado del maestro Mateo “formaba un rectángulo, con tres lados totalmente cerrados y con sólo el cuarto, o sea, el que miraba hacia el altar mayor, abierto... unido con el mismo altar a través de una cadena... que unía los dos centros del culto en la catedral, el coro y el altar...”.<sup>18</sup>

Así pues, imaginemos la liturgia de la Vigilia del Apóstol, en parte de sus Maitines:

- Las invocaciones iniciales (*Domine labia mea aperies... / Deus in adiutorium meum...*) entonadas por el prelado compostelano y respondidas por todos los asistentes al oficio coral.
- La antífona de invitatorio (*Regem regum...*) entonada por el chantre/sochanter desde su puesto en el coro. A continuación el salmo 94 *Venite exultemus Domino* (Fig. 6) interpretado por uno de los cantores. A este respecto y para esta pieza, el *Calixtinus* da el íncipit de un tono que no se ha encontrado en los fondos posteriores de la catedral como ya indicara el padre López-Calo.<sup>19</sup> Más fortuna hemos tenido nosotros al localizar este tono en uno de los antifonarios aquitanos hoy en Toledo, ms. 44.2 (Fig. 7) y así poder completar la melodía y que presentamos en primicia.

<sup>16</sup> 295 × 215 mm los folios, algo más con la encuadernación

<sup>17</sup> R. Otero Núñez y R. Yzquierdo Perrín, *El Coro de Maestro Mateo*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1990

<sup>18</sup> Citado en José López-Calo, *La música...*, p. 55

<sup>19</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 146

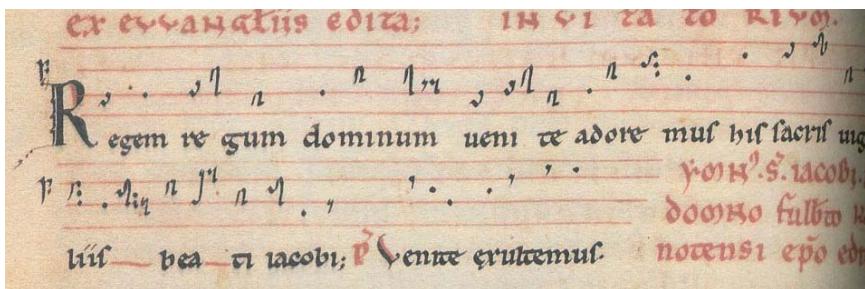


Fig. 6. Antífona *Regem regum* e íncipit del Salmo 94, CC, f. 101v

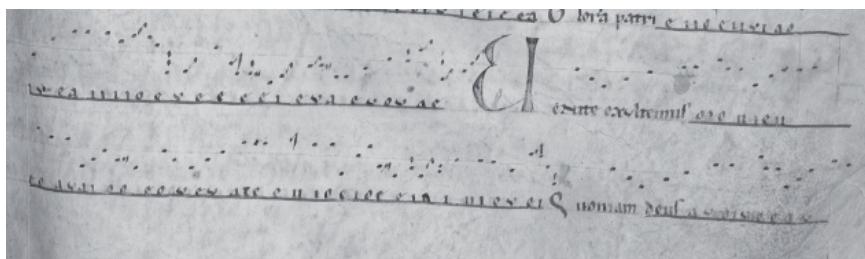


Fig. 7. Salmo Invitatorio, *Venite exultemus*, ms. Toledo 44.2, f. 214r

– El himno *Psallat chorus celestium* entonado de nuevo por el chantre/sochantre continuado por uno de los coros en su primera estrofa. Para el resto de las mismas se establecería la alternancia de los dos coros. Una particularidad de la aparición de los himnos en los manuscritos es que, al ser un canto estrófico, solamente se musicaliza de manera completa la primera de las estrofas, y a veces el íncipit de la segunda, dejando todo el resto solamente con el texto al que habría que aplicar la música previamente copiada.

Si avanzamos un poco en el contenido del códice para ejemplificar los Maitines del día de la fiesta (f. 105v), después del invitatorio, *Venite omnes cristicole* y del himno *Jocundetur et letetur*, aparecen las antífonas correspondientes. Y esta vez en número de 13, siguiendo un esquema más cercano, aunque no igual, al típicamente monástico, y según la ordenación modal: las ocho primeras de

los modos 1 al 8 y las cinco restantes de los modos 1 al 5, es decir siguiendo también el típico esquema de lo que se ha dado en llamar un oficio rítmico, composición tardía dedicada normalmente a la celebración de un santo concreto en el que las piezas son ordenadas a partir de los modos del *octoechos*. El esquema aparentemente monástico de los maitines del Calixtino —recordemos la diferencia entre el número de antífonas cantadas en los tres nocturnos de los Maitines monásticos: 4 en cada uno, es decir, 12 en total, mientras que en los catedralicios, 3 en cada nocturno es decir 9— no es tal pues si observamos con atención, el íncipit de los salmos está escrito solamente en las 9 primeras antífonas, Las cuatro restantes solamente tienen añadido al final el *seculorum*, y podrían funcionar como recambio de las anteriores. Igualmente podemos decir de los responsorios que seguirían a cada serie de antífonas en los respectivos nocturnos. Los maitines monásticos prescriben 12 responsorios, cuatro en cada nocturno, mientras que los catedralicios solamente 9. Una característica común es que el último responsorio de cada nocturno debe llevar dos versículos, el segundo de ellos siempre *Gloria Patri*. Pues bien, la ordenación del Calixtino que presenta 12 responsorios en total para estos Maitines solemnes de Santiago escribe el *Gloria Patri* tras cada serie de tres responsorios: el tercero *Accedentes ad salvatorem*, el sexto *Confestim autem* y el noveno *Huic Jacobo*. Los responsorios décimo *Cum adpropinquaret*, undécimo *Jacobe virginiei* y duodécimo *O adjutor*, todos tres contemplan *Gloria Patri*, quizás para poder servir de recambio a los responsorios finales de la serie de nueve anterior. La entonación estaría reservada a los cantores por orden jerárquico, el cuerpo responsorial sería cantado por el coro al completo o por la *Schola* en caso de presentar dificultad y los versículos de nuevo por un cantor solista, normalmente el mismo que hizo la entonación. Algunos de estos responsorios aparecen “organizados” (i.e. en polifonía) al final del *Calixtinus*. Esto quiere decir que la interpretación en lo que a sus protagonistas se refiere cambiaría bastante con respecto a su versión monódica. Serían solamente los cantores expertos quienes podrían acometer esta tarea. Quizás la *vox principalis* (i.e. el canto llano preexistente) podría ser cantado por dos o tres cantores, mientras que la *vox organalis* sería encomendada a un solista. Como quiera que los responsorios no se “organizaban” en su totalidad, las grandes secciones de canto llano del cuerpo responsorial estarían dedicadas al canto colectivo de los canónigos o en su defecto de la *Schola*. Me inclino más por esta segunda opción dado el excesivo número de canónigos que, según el códice, formaban el cabildo en aquella época (cf. n. 8). Los responsorios que aparecen en polifonía en el apéndice final son: II. *Dum esset*, IX. *Huic Jacobo*, XI. *Jacobe virginiei* y XII, *O adjutor* con la interesante prosa añadida *Portum*

*in ultimo*, verbalización del melisma original de *portum* en el final del cuerpo respensorial.

Los tropos logógenos<sup>20</sup> que aparecen en el *Jacobus* se muestran ambiciosos tanto por su extensión como por la utilización de procedimientos mixtos. Su longitud y variedad melódica así lo demuestran, como podemos ver en el trozo *Ecce adest al introito Ihesus vocabit* (Fig. 8). Está construido sobre la base del diálogo entre dos grupos de cantores, que se alternan incluso en las partes tropadas con ocasionales repeticiones de los temas melódicos que aparecen en cada una de las nuevas secciones. Para algunos autores, incluso la rúbrica que encabeza la pieza, *Farsa officii misse...* podría sugerir hasta una *Representación*.<sup>21</sup> Incluso con el detalle *De quibus placebit... para quien guste cantarla*. Aquí la *performance* es variada e interesante: *Cantores inter quos sit presul aut presbiter infulis vestibus dicant hoc*. Unos cantores entre los que esté el obispo o un presbítero, es decir que uno de ellos podía ser incluso el prelado que preside la celebración solemne, este vestido con ínfulas.<sup>22</sup> A estos respondan otros cantores. Y suponemos que a partir de aquí la respuesta sería alternándose, aunque la rúbrica no especifica si pueden ser incluso otros grupos de cantores distintos, ya que siempre señala: *Alii respondeant* o *Alii dicant*. Al tratarse de un trozo de introducción al introito, bien acompañaría la procesión, o bien era cantado en procesión por los propios cantores entre los que se encontraba el prelado. Normalmente es el celebrante quien realiza la procesión de entrada, de ahí que podamos reivindicar su interpretación procesional, recorriendo el camino desde la sacristía, quizás tomando una de las naves laterales para después proceder hasta el presbiterio desde el fondo del templo. Nada extraño sería este proceder debido a las enormes dimensiones de la pieza.

<sup>20</sup> Sigo aquí la denominación del *Corpus Troporum*. Tropos logógenos aquellos formados por la adición de texto y música nuevos al canto madre.

<sup>21</sup> *Liber Santi Jacobi...* Traducción por los profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo..., p. 325

<sup>22</sup> Es decir con las tiras de tela que colgaban de la mitra

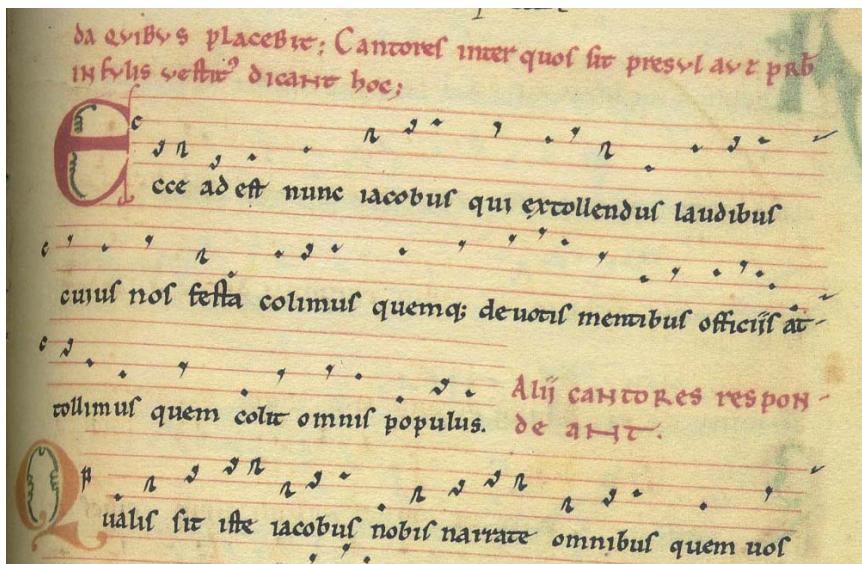


Fig. 8. Tropo de introito *Ecce adest*, CC, f. 133r

Al terminar la cuarta sección tropada se interpreta la antífona de introito, primero completa<sup>23</sup> y después dividida en varias secciones —primera sección *usque Jacobum*, segunda *usque Jacobi*, tercera *usque Boanerges* y por último desde *Quod est filii* hasta el final, incluyendo el salmo sin el *Gloria Patri*.<sup>24</sup> Tras la repetición continúa la antífona dividida en secciones, entonación ahora sí del *Gloria Patri* y nueva repetición de la antífona esta vez de principio a fin sin intercalación del tropo. Esta magnifica alternancia muestra una indudable riqueza sonora: grupo de cantores —entre los que se podría encontrar incluso el prelado— otros grupos de cantores alterándose, el coro al completo cantando la antífona, y claro está, un cantor solista al que se le encomendaba el salmo (*Celi enarrant gloriam Dei*) y la doxología posterior (*Gloria Patri...*) Y todo esto en una procesión que podría venir desde la sacristía, por la nave, hasta el presbiterio. Añadamos que desde el

<sup>23</sup> f. 133v: *totum dicat*

<sup>24</sup> Recordemos que el texto completo del introito tal y como aparece en el f. 118r es *Ihesus vocavit Jacobum Zebedei et Iohannem fratrem Jacobi: et imposuit eis nomina Boanerges, quod est filii tonitrui*. He señalado en negrita las palabras que sirven de referencia y final a cada una de las repeticiones.

punto de vista modal, la parte tropada explora hasta el máximo las posibilidades melódicas del *tetrardus auténtico* (modo VII) mientras que en el introito la melodía se mantiene mucho más moderada. El tema inicial de la antífona coincide con una de las fórmulas del modo VIII tal y como aparece en muchas cadencias, aunque aquí está en contexto de entonación.<sup>25</sup>

No menos interesante se presenta desde el punto de vista de la geografía de interpretación la epístola farcida que se plantea como una suerte de diálogo entre el cantor y el lector. Podemos imaginar a ambos situados en los extremos del presbiterio, cada uno en uno de los ambones, alternando sus intervenciones. Al segundo se le encomienda la parte de la historia del Eclesiástico, mientras que el cantor glosa textualmente las secciones del libro veterotestamentario (Fig. 9). Aunque en la mayor parte de la pieza canten separados, la rúbrica inicial prescribe que ambos, lector y cantor *canten juntos jubilosos* (*Lector et Cantor simul jubilent*) por lo que podríamos pensar que en ese momento estarían juntos, quizás en el centro del presbiterio para poder situarse después cada uno en su lugar. Las últimas secciones de la lectura farcida presentan un diálogo un poco distinto. Desde el punto de vista textual el lector continúa su papel. Pero el cantor solamente repite la misma melodía aprovechando la última vocal del texto del lector, en una suerte de tropo meloforme,<sup>26</sup> pero ya anticipado previamente. Ignoramos cómo sería la interpretación aunque siguiendo el contexto anterior, se mantendría el *alternatim*. (Fig. 10). Como procede en una lectura, el estilo es silábico pero curiosamente más en el cantor que en el lector, apareciendo en este algunas secciones de estilo melismático con diseños en forma de escala muy relacionados con la modalidad imperante. El cantor progresivamente adoptará este estilo acercándose el final. La sección del cantor se desarrolla preferentemente hacia el agudo estableciendo una modalidad de *protus auténtico* por sus giros melódicos, mientras que desde el principio el lector comienza haciendo un guiño al mundo plagal.<sup>27</sup> Entre ambos personajes completan una estructura global de *protus*, bien auténtico o bien plagal en relación a las distintas frases. Las cadencias en sol del cantor y algunas recitaciones en la misma nota nos hablan de otras alternativas sonoras distintas a las oficiales. La lectura es comenzada y terminada por ambos

<sup>25</sup> Su melodía procede del introito *In virtute tua* del común de mártires. Los tonarios medievales y diversos manuscritos indican bien con neumas, bien con una rúbrica, el modo VIII.

<sup>26</sup> Melodía pura, según la clasificación de nuevo del *Corpus Troporum*.

<sup>27</sup> Cf. Juan Carlos Asensio, “Tropos y prosas del Calixtino: aspectos musicales”, *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, Juan Carlos Asensio (coord.), Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, 2011, pp. 157-170

personajes tal y como prescribe la rúbrica al inicio del folio (135v): *simul iubilent* y *ambo simul*.

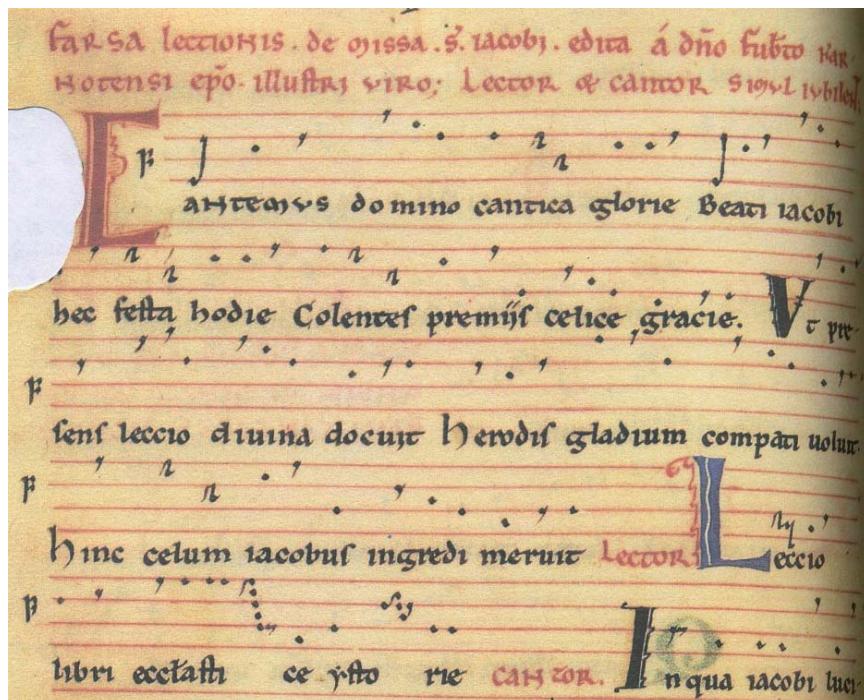


Fig. 9. Inicio de la epístola farcida *Cantemus Domino*, CC, 135v

Fig. 10. Final de la epístola farcida *Cantemus Domino*, CC, 138r

La alternancia entre los cantores y el coro con el procedimiento de repetir en forma de melisma lo antes expuesto con texto aparece de nuevo en el *Sanctus* cuyo tropo, el conocido *Osanna salvifica tuum plasma* es adoptado por el Calixtino para la misa solemne de Santiago. La entonación del *Sanctus*, sin ninguna rúbrica precisa puede mostrarnos que la entonación podría ser hecha por el chantre/sochantre o por uno de los cantores solistas. Después la alternancia entre *chorus* para el texto normal del *Sanctus* y *cantores* para el tropo se sucede con normalidad. Las estrofas del tropo se van repitiendo melódicamente dos a dos separadas cada una de ellas por un melisma que repite la melodía previamente verbalizada, aprovechando siempre la sílaba final de cada estrofa. Según las rúbricas los cantores son los encargados de la parte tropada mientras que el *chorus* ha de hacer el melisma (Fig. 11).

Fig. 11. *Sanctus*. Comienzo del tropo *Osanna salvifica*, CC, 138v

Como viene siendo habitual, la sonoridad oscila entre el auténtico y el plagal. En este caso se trata del *deuterus*.

En forma de simple tropo logógeno se presenta también el *Agnus Dei* con un triple texto intercalado siempre antes de la última de las invocaciones. (Fig. 12) Tres textos distintos para tres melodías diversas en *tetrardus plagal* que aparece en muchas fuentes exactamente igual pero transportada al *tritus*.<sup>28</sup> La alternancia entre *chorus* y *cantores* es exactamente igual que en el *Sanctus*.



Fig. 12. *Agnus Dei* con tropo *Qui pius*, CC, f. 139r

Algo distinta es la rubrica que aparece en el tropo final del Gloria, en realidad un tropo de *Regnum*, según la calificación habitual. Tras *Tu solus Altissimus Jesuchriste* una rúbrica precisa: *bini cantores dicant* para un texto atribuido, según también el propio códice a Fulbert de Chartres: *Qui vocasti supra mare*. Esta vez dos cantores sin más indicación. Y la música de ese mismo texto es repetida tomando la vocal final de cada una de las estrofas, siempre una *e* en virtud de la rima de los versos.

\* \* \*

Diversos actores, diversos lugares, diversas situaciones para diversos cantos, diversas formas musicales y diversos estilos. La unidad y diversidad de cantos para las distintas fiestas de Santiago que presenta el *Calixtinus* hacen de él una

<sup>28</sup> Como ocurre en el *Agnus Dei* IV de la edición Vaticana. Cf. *Graduale Tripdex*, Solesmes, 1979, p. 727

interesante fuente de estudio sobre la que especular distintas opciones de *performance practice* litúrgica. Especulación digo, porque el códice es parco en rúbricas específicas que nos ayuden a ubicar las ricas ceremonias que se supone acompañan. Y quizás sea eso. Todo una suposición. El *Calixtinus* es el modelo de algo que atestigua el culto al Apóstol, se custodia celosamente en la biblioteca, pero si se pone en práctica necesita de multitud de indicaciones que no figuran en la propia copia. Quizás el ceremonial de la catedral, por complejo que fuera, suplía de manera consuetudinaria esta falta de información. O quizás la redacción francesa del manuscrito, desconocedora de manera real de la geografía exacta de la iglesia compostelana olvidó añadir más rúbricas al libro primero donde se codifica la liturgia. Más tarde sí, en el capítulo IX del último libro tenemos las informaciones intituladas *De la calidad de la ciudad y basílica de Santiago, Apóstol de Galicia...* en las que se habla de las iglesias de la ciudad, de las dimensiones de la catedral, ventanas, pórticos, atrio, puertas, torres, altares, ciborio y otros detalles... pero una descripción de la liturgia tan solemne como debiera celebrarse en esos días señalados, está ausente del Calixtino. Solamente la presencia de tan ambicioso formulario musical nos ha permitido trazar unas líneas muy básicas de geografía, de ritual, de movimientos en los diversos lugares del culto y de sus protagonistas atendiendo a la generalidad de los oficios eclesiásticos ligados a la música y a las pocas referencias que aparecen en el códice, casi todas ellas ligadas a cantos especiales en los que, además intervienen personajes que debido a su especificidad, habían de ser nombrados *ex profeso*. El protagonismo de los niños de coro se convierte así en una de las constantes en algunas rúbricas, mostrando cómo asumían un papel a veces nada fácil y actuando de manera ordenada en procesiones o en situaciones estáticas acompañando a los cantores profesionales. Importante su papel y más actuando en solitario.