



**ELEMENTOS ANALÍTICOS DEL *CONDUCTUS*  
EN EL CÓDICE DE MADRID (E-Mn 20486):  
UNA APROXIMACIÓN A LA CITA Y REELABORACIÓN BÍBLICA**

ANALYTICAL ELEMENTS OF THE *CONDUCTUS*  
IN MADRID CODEX (E-Mn 20486):  
AN APPROXIMATION TO THE BIBLICAL QUOTE  
AND REELABORATION

Javier Sastre González  
*Universidad Complutense de Madrid*  
javsastr@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0002-8111-0943>

Recepción: 08/09/2020 – Aceptación: 16/11/2020

**Resumen**

El manuscrito E-Mn 20486 (Códice de Madrid o *Ma*) es considerada como una de las principales fuentes con repertorio polifónico del siglo XIII que se conserva en la actualidad. Su importante colección de motetes, *organum* y *conductus* nos muestran el desarrollo de la técnica compositiva a varias voces que arrancó a partir de la denominada Escuela de Notre Dame. Uno de los principales estilos es el *conductus*, heredero del *versus* lemosino, en el cual la poesía y la música de nueva creación dan lugar a novedosas piezas en estilo *discantus*, con pasajes polifónicos a varias voces, un gran desarrollo musical y temáticas variopintas, yendo de lo sacro a lo profano. En el presente artículo tenemos como objetivo realizar una aproximación a este repertorio copiado en el mencionado manuscrito de polifonía conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid a través de las alusiones textuales a pasajes bíblicos, conociendo su proceso de adaptación y la diferenciación entre la práctica de la cita o la reelaboración literaria.

**Palabras clave**

*Conductus*, Códice de Madrid, polifonía, Biblia, procesos compositivos.

## Abstract

The manuscript E-Mn 20486 (Madrid Codex or *Ma*) is considered one of the main sources with a polyphonic repertoire from the thirteenth century that is preserved today. His important collection of motets, *organum* and *contuctus* show us the development of the compositional technique for several voices that started from the so-called Notre Dame School. One of the main styles is the *conductus*, heir to the *versus* Limousin, in which poetry and newly created music give rise to new pieces in the *discantus* style, with polyphonic passages in various voices, a great musical development and varied themes, going from the sacred to the profane. In this article we aim to make an approach to this repertoire copied in the aforementioned polyphony manuscript preserved in the Madrid Biblioteca Nacional through textual allusions to biblical passages, knowing its process of adaptation and the differentiation between the practice of the quotation or literary reworking.

## Keywords

*Conductus*, Madrid Codex, polyphony, Bible, compositional processes.

El estilo compositivo del *conductus* es considerado como uno de los pilares fundamentales del repertorio polifónico del siglo XIII, siendo este uno de los géneros predilectos dentro de la denominada como Escuela de Notre Dame de polifonía junto con el *organum* y el motete. El repertorio de este género aparece copiado en numerosos manuscritos, siendo los más destacados aquellos que contienen repertorio del *Magnus Liber Organi*, es decir, la obra cumbre de dicha escuela. En este gran volumen, actualmente desaparecido, se recogían las grandes piezas de polifonía compuestas en el marco del mencionado entorno parisino, de la que formaron parte autores como Leonin, Perotin o Felipe El Canciller, entre otros. Las fuentes que recogen estos repertorios son diversas, pudiendo encontrar códices completos y fragmentos (Gómez Muntané 1979; Torres Lobo 2017) y manuscritos contemporáneos (Anglés 1931, Ludwig 1978, Asensio 2001, etc). Los cuatro manuscritos principales con repertorio del *Magnus Liber Organi* son los manuscritos de Florencia, Wolfenbüttel y Madrid —I-FI Pluteus 29.1 o *F*, D-W Cod. Guelf. 688 o *W*<sub>1</sub>, D-W Cod. Guelf. 1099 o *W*<sub>2</sub>, E-Mn 20486 o *Ma*—.

Como punto de partida, en el presente artículo recurriremos al corpus de *conductus* de una de las cuatro fuentes principales: el Códice de Madrid o *Ma*. El objetivo fundamental de la investigación es conocer el proceso de alusión textual

de las Sagradas Escrituras que se lleva a cabo en los poemas sobre los cuales se construye la música. Las definiciones que podemos encontrar en torno al *conductus* (Fdez. de la Cuesta 1999, Knapp 2001, Traub, Mazzeo 2012, entre otros) nos indican que se trata de un género cuyos textos son de nueva creación, algo en parte rechazado por Juan Carlos Asensio en su edición de *Ma* (Asensio 1997), mostrando diferentes casos en los que se recurre a la cita y la referencia dentro del repertorio del *conductus*. Sin embargo, este autor no incide en el posible proceso llevado a cabo por los autores ni las diferentes formas de alusión que aparecen en las piezas copiadas en *Ma*. De este modo, y como como venimos diciendo, a lo largo de este artículo mostraremos, en primera instancia, una introducción al Códice de Madrid que nos permita acercarnos a la fuente para, de forma posterior, adentrarnos en el repertorio de *conductus* copiado en ella y conocer cómo los recursos de alusión se muestran en los poemas de estos cantos. El camino que proponemos tiene como objetivo primordial ir de lo general a lo específico, es decir, atender en primer lugar al continente para, de forma posterior, adentrarnos en el contenido, de tal modo que nuestro viaje histórico-musical sea lo más fructífero posible.

## I. EL CÓDICE DE MADRID (E-MN 20486)

El Códice de Madrid<sup>1</sup> se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid —Sala Cervantes, Mss. 20486— después de haber formado parte del patrimonio literario de la Catedral de Toledo hasta la desamortización de 1875, cuando pasa a formar parte de la colección de la institución madrileña (Asensio 1997, p. 14). El origen de este manuscrito no se ha esclarecido hasta el momento, si bien tenemos constancia de que formó parte del archivo de la sede primada gracias a numerosos catálogos que así lo señalan (Asensio 1997, Sastre 2020). En origen, es posible señalar la idea de que *Ma* no se conformó como un único libro hasta antes de 1727 (Asensio 1997, p. 18), siendo hasta entonces dos volúmenes de música con repertorio afín, pero diferenciados en lo material y lo formal. Prueba de ello es la documentación conservada en la que se alude a la presencia del código en el archivo de la sede toledana. Una de las posibles alusiones más co-

<sup>1</sup> Para un acercamiento mayor al Códice de Madrid, así como una transcripción completa del manuscrito, consultar Asensio 1997. Un reciente estudio entorno a diferentes elementos historiográficos y físicos de la fuente han sido publicados en Sastre 2020.

nocidas la encontramos en el legajo 7271, nº 2 del Archivo Histórico Nacional de Madrid (E-Mah Legajo 7271, nº 2) en el que se indica la presencia en la Catedral de Toledo de «un librete peq(en)nuelo de canto de órgano» (f. 6), considerado por Higinio Anglés como una alusión directa al Códice de Madrid (Anglés 1931, p. 258). Desconocemos si esta referencia aportada por el inventario se refiere a la primera o a la segunda parte de *Ma*, si bien el hecho de que aluda a un volumen con canto de órgano nos ofrece una interesante senda de búsqueda. Pese a ello, esta referencia no vuelve a aparecer en ningún inventario del patrimonio catedralicio (Fig. 1).<sup>2</sup>



**Fig. 1.** Lomo de *Ma*. Puede verse la identificación «De Musica» trazado en tinta negra. En la parte izquierda de la imagen, puede verse la antigua signatura empleada en la Catedral de Toledo, mientras que en la derecha puede verse el tejuelo en blanco con la signatura actual de la BNE

En cuanto a la procedencia posible de *Ma*, existen dos hipótesis que defienden que el manuscrito fue copiado en la península Ibérica o en Francia. Numerosos autores (AH XX, pp. 20-22; Aubry 1907, p. 337-355; Ludwig 1975, p. 1) marcaron como posible lugar de procedencia tierras francesas, pero la aparición del estudio de Anglés en torno al Códice de Las Huelgas (Anglés 1931) deshizo en gran medida la hipótesis de estos tres autores. En su importante publicación centrada en el manuscrito burgalés, el musicólogo catalán aportó una serie de datos que, según el propio autor, suponían la prueba definitiva para demostrar la nacionalidad española de *Ma*. Para Anglés, el hecho de que el Códice de Las Huelgas —*Hu*—, un manuscrito copiado en Castilla, tuviese concordancias musicales con E-Mn 20486 y que estas piezas no apa-

<sup>2</sup> Imagen tomada por el autor en la Sala Cervantes de la BNE. Agradecer a las empleadas de la sala por el permiso dado para la realización de la fotografía.

rezcan en otras fuentes contemporáneas de polifonía de Notre Dame supuso una prueba clara de la procedencia peninsular del manuscrito (Anglés 1931). Además, las piezas concordantes que aparecen en otras fuentes cuentan no recogen las variantes que coinciden en Madrid y Huelgas. El *hocquetus In saeculum*, pieza obra de un autor de procedencia hispana según el Anónimo IV, relaciona, de nuevo, el manuscrito con la península. Una última evidencia para Anglés se encuentra en el f. 105 de *Ma*, donde puede leerse la inscripción «tenura de *Mors morsu*» (Anglés 1931, vol. I, p. 74).<sup>3</sup> La palabra «tenura» hacía alusión a los tenores de las piezas polifónicas, término que en Madrid es empleado en esta única ocasión, mientras en *Hu* es empleado en hasta siete ocasiones. Sin embargo, esta hipótesis planteada por Anglés ha sido rebatida por parte de la musicóloga Maricarmen Gómez Muntané, quien defiende que esta inscripción fue realizada por una mano posterior alejada del momento de copia del manuscrito, lo que no aportaría un lugar de procedencia real (Gómez Muntané 2001, p. 119).

En un principio, no cabe duda de un posible origen castellano del Códice de Las Huelgas. Sin embargo, si atendemos al caso de *Ma*, su origen nos lleva de forma directa a un panorama pleno de hipótesis. Las últimas que poseen cierto interés para nuestra investigación las encontramos en las recientes Tesis Doctorales de los musicólogos David Catalunya (Catalunya 2016) y Nuria Torres (Torres Lobo 2017), en las cuales se señala de forma breve pero bien fundamentada una nueva hipótesis en torno al origen del Códice de Madrid. Catalunya señala sin lugar a duda la procedencia castellana del manuscrito, llegando a lanzar la hipótesis, incluso, de que se trata de un manuscrito copiado en la propia ciudad de Toledo. Esta idea se ve argumentada por la posibilidad de que existiese una relación entre la sección B del manuscrito —ff. 25-142— (Catalunya 2016, p. 311) y el *scriptorium* del rey Alfonso X, a tenor de las similitudes desde el punto de vista organizativo del manuscrito con otras fuentes contemporáneas, así como de los recursos estéticos empleados en las iniciales ornamentadas (Catalunya 2016, pp. 309-314). Ante la ausencia de datos del código en documentos previos al siglo XIV, Catalunya lanza la hipótesis de que el Códice de Madrid haya pasado por diferentes paraderos hasta llegar de nuevo a Toledo, de ahí la ausencia de referencias en catálogos hasta el mencionado siglo (Catalunya 2016, p. 310).

<sup>3</sup> Anglés señala que la inscripción mencionada se encuentra en el f. 104, pero en una revisión del manuscrito podemos afirmar que se encuentra en el f. 105.

En lo que a datación se refiere, Anselm Hughes (Hughes 1928, pp. 173-184) sitúa a *Ma* cronológicamente tras los manuscritos  $W_1$  —D-W Cod. Guelf. 677— y *F* —I-Fl 29.1— y antes de  $W_2$  —D-W Cod. Guelf. 1206—, es decir, entorno a la década de 1260. Catalunya (Catalunya 2016, pp. 309-314), sin embargo, al indicar la posible participación de hasta cuatro manos en el proceso de copia, establece una posible cronología en cuanto al proceso de elaboración del manuscrito. Las dos primeras manos identificadas pudieron llevar a cabo la tarea en torno a 1250, tomando como ejemplo la estética de los manuscritos de la primera mitad del siglo XIII. Las dos restantes las sitúa entre los años 1270 y 1280, tomando para esto la ya mencionada relación estética con los manuscritos que provienen del *scriptorium* alfonsí. Nicolas Bell ofrece de forma intrínseca una datación del manuscrito, situándolo antes del Códice de Las Huelgas y marcándolo como una de las referencias empleadas para la copia de dicho manuscrito —señala E-Mn 20486 y una colección de motetes— (Bell 2004, p. 104). Nuria Torres señala, al igual que Bell, el hecho de que *Ma* sea cronológicamente anterior a *Hu*, señalando que el primero data de en torno a 1240 y 1270 (Torres Lobo 2020).

El cuerpo musical del Códice de Madrid se centra en piezas polifónicas a dos y a tres voces con otras obras en menor número a una y cuatro voces. Si bien es cierto que es posible establecer una relativa uniformidad a causa del dominio completo de las piezas al ser polifónicas todas ellas —salvo una única excepción monódica—, es posible apreciar hasta cuatro estilos diferentes: *organum*, *conductus*, *conductus* – motetes, motetes y un *hocquetus*. La forma en la que se encuentra repartido este repertorio a lo largo del código no es casual, llegando a ofrecer un intento de agrupación de este en los diferentes fascículos y cuadernillos que conforman *Ma*. En su estudio en torno al código, Juan Carlos Asensio muestra una división interna de este, indicando la extensión de cada cuadernillo y la composición codicológica del mismo (Asensio 1997, pp. 11-12) así como el número de piezas por estilo copiadas en cada uno de los fascículos. Es preciso, pues, atender a estos elementos, mostrando la división del manuscrito de forma esquemática. Por ello, ha sido empleada no solo la información extraída del estudio de Asensio, recurriendo a un estudio in situ de la fuente y de otros autores que han dedicado parte de sus publicaciones a este código, así como al repertorio polifónico del siglo XIII (Ludwig 1978, vol. 1, pp. 125-139; Anglés 1931, vol. 1, pp. 71-75; Husmann 1937; Dittmer 1957; Pumpe 1991).

I				1	2	3	4			
	5	6	7	8	9	1	11	12	13	14
	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
II		25	26	27	28	29	30	31	32	
		33	34	35	36	37	38	39	40	
		41	42	43	44	45	46	47	48	
		49	50	51	52	53	54	55	56	
		57	58	59	60	<u>61</u>	62	63	64	65
III		66	67	68	69	70	71	72	73	
		74	75	76	77	78	79	80	81	
		82	83	84	85	86	87	88	89	
		90	91	92	93	94	95	96	97	
		98	99	100	101	102	103	104	<u>105</u>	106
IV		107	108	109	110	111	112	113	114	
		115	116	117	118	119	120	121	122	
V	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132
	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142

**Fig. 2.** División de los diferentes folios de *Ma* según su cuadernillo.

Los cuadernillos 8 y 13 poseen un folio añadido al cuaternión, los cuales han sido indicados con una línea bajo el número de folio (ff. 61 y 105)

El primer fascículo está formado por un binión y contiene un *conductus* a dos voces y un *conductus* – motete a tres voces; el segundo fascículo está formado por dos quiniones y contiene dos *organa* tropados a cuatro voces y tres *organa* a cuatro voces —entre los cuales se encuentran el *Viderunt Omnes* y *Sederunt Principes*, atribuidos al Magister Perotinus—; el tercer fascículo está formado por cinco cuaterniones y contiene veintidós *conducti* a dos voces; el cuarto fascículo está formado por cinco cuaterniones y contiene veinte *conducti* a dos voces, cinco *conducti* – motetes y tres motetes; el quinto fascículo está formado por dos cuaterniones y contiene diez *conducti* a dos voces, un *conductus* – motete a tres voces y un *hocquetus* a tres voces —*In saeculum*—; y, por último, el sexto fascículo está formado por dos quiniones y contiene un *conductus* monódico, ocho *conducti* a dos voces, dos *conducti* – motetes a tres y dos voces y veintiún motetes. Como puede verse, es posible establecer una intención de agrupamiento del repertorio copiado según su género, pudiendo ver cómo en el tercer, cuarto y quinto fascículo aparece el grueso de la colección de *conducti* de *Ma*. Sin embargo, en el sexto y último fascículo, es posible encontrar el total de los motetes que se copian en el manuscrito, algo que ocurre de igual modo en los dos primeros fascículos, en los cuales aparecen de forma agrupada los *organa* perotinianos y los *organa* tropados. Esta organización a la que aludimos no podemos considerarla como perfecta, al existir cierto desorden si comparamos *Ma* con *F*, en el cual podemos encontrar

un agrupamiento más exacto de las piezas según su género. En el manuscrito conservado en Florencia se respeta la secuencia *organum* – cláusulas – *conductus* – motetes, siendo su posición dentro de cada agrupación según el número de voces. Este principio no es respetado en *Ma*, donde, si bien como hemos señalado existe una intención de organizar el repertorio copiado en él, no llega a alcanzar la exhaustividad de *F* desde el punto de vista de la distribución de las piezas.

En vista de la variedad de géneros que se muestran a lo largo de *Ma*, es preciso, pues, establecer una revisión a modo de listado del conjunto de las piezas que se copian en E-Mn 20486 según su estilo y según el número de voces:

<i>Conducti</i>	Monódico	1	62,3 % de 106
	A 2 voces	63	
	A 3 voces	2	
Motetes	A 3 voces	2	23,6 % de 106
	A 2 voces	23	
<i>Conductus</i> – motetes	A 3 voces	6	8,6 % de 106
	A 2 voces	3	
<i>Organa</i>	A 4 voces	3	2,8 % de 106
<i>Organa</i> tropados	A 4 voces	2	1,8 % de 106
<i>Hocquetus</i>	A 3 voces	1	0,9 % de 106

**Fig. 3.** Número de piezas copiadas en E-Mn 20486 según su estilo.

Como puede verse en la Fig. 3, más de la mitad del contenido musical copiado en E-Mn 20486 se adscribe al estilo compositivo del *conductus*, triplicando el porcentaje de motetes. De este porcentaje, en torno a un 95 % de los *conducti* copiados en *Ma* son a dos voces. De forma paralela, hemos de señalar que, al tratarse de un género producto de la hibridación musical, se ha optado por añadir un apartado separado al del *conductus* en la Fig. 3 en el que se alude a los *conducti* – motetes copiados en *Ma*. Este género, heredero directo del *versus* y parte fundamental del repertorio extraoficial de la liturgia medieval, se basa en la composición de nuevas piezas a partir de un poema de creación original, sobre el cual se añaden una o varias líneas melódicas. El texto del poema puede tratar diferentes argumentos, siendo el principal el religioso, si bien podemos encontrar casos de poemas con temática profana, siendo estos empleados, por ejemplo, para la alabanza de un personaje fallecido o el enaltecimiento del poder regio —este último caso lo podemos encontrar en el *conductus Gaude felix Francia*, copiado en los ff. 261-262

del manuscrito F-Pn 15139 y compuesto en honor a Felipe IX (Everist 2018; Falck 1970, pp. 315-326; Lefferts 2018, vol. 2, pp. 745-773; Anderson 1986-1988, vol. 10 n° P3, pp. 6-10.)—. En el caso del repertorio copiado en *Ma*, todos los *conducti* poseen textos de temática religiosa, pudiendo encontrar numerosos elementos de tipo argumental que vertebran el poema musicalizado: alabanza mariana, sustento bíblico, referencias de tipo cruzadístico, etc. A continuación, prestaremos atención a uno de estos segmentos temáticos, siendo este el de la influencia de las Sagradas Escrituras en el repertorio de *conductus* disponible en el Códice de Madrid.

## 2. Y EL VERBO SE HIZO MÚSICA: UNA APROXIMACIÓN A LA CREACIÓN TEXTUAL EN EL *CONDUCTUS*

Un elemento indispensable para la comprensión argumental de muchos poemas sobre los que se construye el lenguaje musical de los *conducti* de *Ma* es el sustento bíblico de muchos de ellos. Si bien este género no forma parte del repertorio de los ritos litúrgicos franco-romanos, podemos encontrar un enlace directo con la Fe cristiana a través del uso de textos procedentes de la Biblia a través de diferentes procedimientos creativos. Por un lado, encontramos la cita literal, en el que el autor del poema emplea un fragmento determinado procedente de alguno de los libros de las Sagradas Escrituras para la construcción o bien del texto o bien de un pasaje de este. Por otro lado, es posible situar el recurso de la referencia textual, es decir, el uso de un pasaje de la Biblia que no es mostrado en el poema del *conductus* de forma literal, sino de forma reelaborada por parte del autor, dando lugar así a un nuevo texto basado en uno preexistente. Este procedimiento fue empleado de forma constante por parte de los autores de *conductus* no solo con pasajes de la Biblia, sino con textos pertenecientes al repertorio oficial, como ocurre con el himno litúrgico *Ave maris stella* y su adaptación a este género polifónico. El camino empleado para la reelaboración textual consiguiente del proceso de referencia se centra en la creación de un nuevo material literario que, si bien no recurre de forma literal a las palabras de la pieza de origen, aporta un igual significado manteniendo de forma esencial las raíces del canto primigenio.

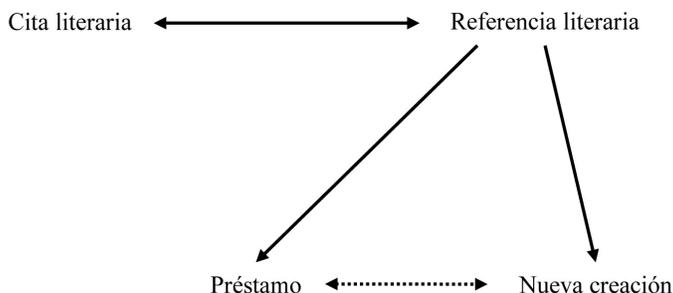
El procedimiento de cita y referencia es empleado por parte de los autores de *conducti* durante el proceso creativo no solo del texto propiamente dicho, también de la música. Volviendo al himno *Ave maris stella*, es posible encontrar cómo el comienzo del canto aparece referenciado de forma sutil en el *conductus* homónimo a tres y dos voces copiado en *W<sub>i</sub>* (ff. 64r-65r) *Hu* (f. 145r), *F* (ff. 221r-221v) y *Ma* (ff. 113r-114r). El pasaje inicial de trece notas de la melodía del himno

del siglo VIII (Asensio 1997, p. 20) es añadido, de forma literal, en el tenor, funcionando como una breve paráfrasis musical (Chirinos 2017, pp. 14-59) a modo de cita imperceptible en la interpretación pero que permite relacionar el himno con la nueva pieza. Si atendemos a la sección que sigue a la *cauda* del comienzo podemos ver cómo la melodía del tenor recurre, de forma literal, al mencionado canto, coincidiendo con las palabras «maris stella», seguida esta sección silábica por la melodía *Dei mater alma* del himno a modo de *cauda*. Si bien encontramos desde el punto de vista musical este recurso, en el caso del poema sobre el que se construye el entramado musical nos muestra un mismo significado que el himno. En este caso, la cita solo aparece en las palabras con las que comienza el himno, siendo posteriormente reelaborado y dando lugar a un nuevo texto que mantiene su temática centrada en una súplica para la salvación del hombre en momentos de zozobra.

Volviendo a la cuestión bíblica con la que comenzábamos el presente apartado, es preciso establecer una diferenciación entre el préstamo literario y la nueva creación partiendo del sustento de los textos de la Biblia. Por préstamo literario hemos de entender que se trata del proceso en el que, a partir de un texto preexistente se da lugar a otro aparentemente nuevo modificando elementos lexicográficos, sintácticos, estructurales y semánticos. Si bien se lleva a cabo una transformación, esta mantiene en esencia el punto de partida del texto. Por otro lado, la nueva creación literaria traspasa los principios del préstamo, llevando a cabo la elaboración de un nuevo material textual que, si bien puede relacionarse con otro ya preexistente, no se lleva a cabo una modificación de este. Este último procedimiento tiene como objetivo mostrar un nuevo resultado del proceso creativo sin aparentes raíces previas pero que, en esencia, mantiene un sustento no perceptible en una primera lectura. Un caso concreto podemos encontrarlo en el *conductus* a dos voces *Naturas Deus regulis* —*Ma*, ff. 107r-109v— en el cual se toma un fragmento de la *Historia ecclesie Abbdonensis* y se toman palabras y frases de este para dar lugar a un nuevo poema basado en la recolocación de los préstamos realizados, evitando modificación de la temática del original (Everist 2018, pp. 59-60). Sin embargo, la nueva creación no se encuentra unida de forma irremediable a un texto primigenio, pudiendo ser originario de una idea sin sustento previo de un autor determinado. Atendiendo a estos principios, ¿podemos decir que el préstamo y la nueva creación literaria poseen relación alguna en cuanto al proceso a llevar a cabo? Sin duda, el camino que se emprende en ambos procedimientos es similar, si bien en el caso de la nueva creación literaria se trascienden los límites del punto de partida, es decir, del texto del que se parte. Si tenemos en cuenta este aspecto, podemos señalar el hecho de que, si bien nos encontramos ante

procedimientos aparentemente diferentes, poseen cierta conexión entre ambos elementos. Para una completa comprensión de estos caminos que se entrelazan, mostramos a continuación un gráfico en el que trazamos los caminos de ida y vuelta resultantes de los procesos mencionado. Este gráfico ha sido elaborado en virtud de la aplicación de estos principios en textos procedentes del repertorio de *conducti* copiados en *Ma*, así como de su comparativa con piezas de este mismo género copiadas en *F*, *W<sub>1</sub>* y *W<sub>2</sub>*.

#### Proceso creativo a partir de un texto previo



**Fig. 4.** Gráfico explicativo del proceso de cita y referencia literaria, así como de los caminos resultado de la referencia.

Atendiendo a los parámetros considerados y a la gráfica mostrada, hemos de situar de forma enlazada la dicotomía cita – referencia y préstamo – nueva creación. De algún modo, podemos señalar esta segunda relación paralela como producto de la primera, en concreto de la referencia. La cita, al recurrir a una alusión literal de un objeto preexistente, no sufre modificación alguna, mientras que, la referencia, puede tener como resultado un proceso de reelaboración posterior, apareciendo como resultado los conceptos de préstamo y nueva creación.

Estos elementos han de tenerse en cuenta en el proceso creativo de los poemas de los *conducti* del siglo XIII en los que se recurre como sustento a un texto preexistente, en este caso la Biblia. En el caso del *conductus*, el uso de fragmentos pertenecientes a las Sagradas Escrituras es el resultado del uso de los cuatro principios mencionados anteriormente, siendo el tratamiento de estos pasajes diferentes en virtud del uso dado por el autor. Para comprender esto, es preciso acudir a un objeto de estudio concreto que haga las veces de ejemplo, el cual es,

en esta ocasión, el repertorio de *conducti* copiado en *Ma*. De forma genérica, hemos de identificar aquellos poemas en los que se recurre a la Biblia como elemento constructivo a través de alguno de los cuatro procedimientos señalados. Con el objetivo de poder realizar esta tarea de lo general a lo específico, es preciso localizar aquellas alusiones de tipo bíblico realizadas a lo largo de todo el corpus de *conducti* de *Ma*, independientemente de los procesos empleados para su inclusión en el poema. Si bien estos fueron señalados por Juan Carlos Asensio en su edición textual del manuscrito (Asensio 1997, pp. 31-101), hemos optado por llevar a cabo una nueva revisión que dé lugar a un inventario completo partiendo de la información aportada por Asensio. Esta labor ha podido localizar total un total de 170 posibles alusiones a pasajes bíblicos en un repertorio de 66 *conducti*, algunas de ellos casos en los que el verso no permite su rápida señalización a causa de los procesos llevados a cabo por el autor del poema.

Como primer paso de este camino, es preciso localizar a lo largo de las Sagradas Escrituras las diferentes alusiones encontradas en *Ma*. Con el objetivo de poder mostrar el resultado de este proceso de forma ágil, se ha elaborado una tabla en la que figuran los libros de la Biblia, siendo estos divididos en función de su pertenencia al Antiguo o al Nuevo Testamento. Junto a esta señalización, se indica el número de alusiones localizadas en *Ma*, así como el porcentaje final de alusiones veterotestamentales frente a las neotestamentales.

Antiguo Testamento		Nuevo Testamento	
Isaías	25	Lucas	31
Génesis	15	Juan	15
Éxodo	11	Mateo	13
Salmos	9	Corintios	12
Ezequiel	4	Apocalipsis	8
Números	3	Filipenses	3
Jueces	3	Romanos	3
Samuel	2	2 Reyes	3
Cantar	1	Marcos	2
Lamentaciones	1	Efesios	1
Job	1	2 Pedro	1
Daniel	1	Filemón	1
I Crónicas	1	-----	-----
-----	77 = 45,3 %	-----	93 = 54,7 %

**Fig. 5.** Libros de la Biblia de los que se hace alusión alguna a lo largo del corpus de *conductus* copiado en *Ma*.

Como puede comprobarse en la Fig. 5, el porcentaje de alusiones al Nuevo Testamento alcanza la cifra de 93 alusiones, es decir, un 54,7 % de todas las menciones a pasajes bíblicos. Sin embargo, aquellas que provienen del Antiguo Testamento suponen el 45,3 % —77 alusiones—, por lo que nos encontramos ante cifras cercanas entre sí. Al ser dos porcentajes relativamente similares, la diferencia entre ambos es mínima. En cuanto a los libros más empleados en la construcción textual de las citas y referencias de los *conducti* de *Ma*, podemos ver como el uso del Génesis, del Éxodo y el libro de Isaías en el caso del Antiguo Testamento, y de tres de los cuatro Evangelios —Lucas, Juan y Mateo— destacan por encima de los demás. En concreto, en el caso neotestamental, el uso de los tres libros mencionados supone el 63,4 % de las alusiones al Nuevo Testamento, mientras que, de forma paralela, en el Antiguo Testamento se recurren a los tres libros con mayor impacto en un 66,2 % de las 77 menciones localizadas. Si bien estos datos no son determinantes en el proceso de cita y reelaboración en los *conducti* de *Ma*, este acercamiento nos permite abordar, de algún modo, una panorámica en cuanto a las ocasiones en las que se recurre a un libro u a otro durante el proceso de creación del repertorio señalado.

El recurso empleado en las alusiones a los mencionados libros de la Biblia es muy diferente dependiendo del *conductus* que se tome, pudiendo encontrar casos en los que se dan cita y referencia, préstamo y nueva creación, en un mismo poema. A continuación, y con el objetivo de poder conocer de qué forma se muestran en el campo de este género los mencionados recursos literarios, mostraremos una serie de ejemplos extraídos de *Ma*, con el objetivo de ilustrar de forma práctica lo señalado desde el punto de vista teórico. Si bien emplearemos este objeto de estudio como principal, es preciso señalar que los métodos de alusión antes mencionados no son exclusivos de este manuscrito, pudiendo encontrarlos en todo el repertorio de *conductus*, independientemente de su fuente. Las piezas que a continuación mostramos en los siguientes ejemplos no son *unica* de *Ma*, es decir, poseen concordancia con otras fuentes del repertorio polifónico del *Ars Antiqua*, como son *F*, o  $W_1$  y  $W_2$ . El tratamiento textual de estas concordancias no muestra diferencias significativas, si bien podemos encontrar algunas palabras discordantes puntuales entre estas coincidencias poéticas, las cuales no impiden mantener *Ma* como punto de partida.

2.1. Praeter rerum seriem (ff. 1r-2r). *Nueva creación*

En primer lugar, tomaremos el primer pasaje con alusión bíblica que aparece en el *corpus* de *conducti* del Códice de Madrid: el *conductus Praeter rerum seriem* (ff. 1r-2r). El poema completo de este canto dice:<sup>4</sup>

*Praeter rerum seriem  
parit Deum hominem  
Virgo Mater.  
Nec vir tangit virginem  
ec prolis originem  
novit pater*

Sobrepasando el orden de las cosas,  
pare a Dios hombre  
la Virgen María.  
Ningún hombre toca a esa virgen  
ni tiene parte en el origen de esa prole  
padre alguno.

*Virtus sancti spiritus  
opus illud caelitus  
operatur;  
ini tus et exitus  
partus tui penitus  
quis scrutatur?*

La virtud del Espíritu Santo  
realiza  
esa obra desde el cielo;  
el principio y el fin  
de tu parto,  
¿quién puede tratar de escudriñarlo a fondo?

*Dei providentia,  
quae disponit omnia  
tam suave,  
tua puerperia transfert  
in mysteria;  
Mater, ave.*

La providencia de Dios,  
que tan suavemente  
dispone todas las cosas,  
transporta tu parto  
hacia la región del misterio sagrado;  
Ave. Madre

En la primera estrofa de este ejemplo, podemos ver cómo el poema del *conductus* mantiene un hilo conductor claro centrado en la idea del nacimiento de Jesús por mediación del Espíritu Santo, es decir, sin la intervención de varón alguno, hecho reflejado en el Evangelio de san Lucas y de san Mateo (Lc 1, 35-35 y Mt 1, 18-ss.). Ambos pasajes aluden de forma directa esta temática, si bien el enfoque es muy diferente dependiendo del fragmento evangélico señalado. En el caso del Evangelio de san Mateo el más centrado en la idea de san José como el hombre justo que acepta el embarazo divino de María pese a no haber sido una concepción llevada a cabo dentro del matrimonio. Por otro lado, el Evangelio de san Lucas se centra en la conversación que María tiene con el ángel Gabriel en el

<sup>4</sup> Traducción tomada de Asensio 1997, p. 31.

momento de la Anunciación de éste a la mujer, pasaje en el que la futura madre pregunta al enviado celestial cómo podrá engendrar sin haber un hombre de por medio, disipando el ángel las dudas y señalando que el futuro nacido será hijo de Dios. Como podemos ver, ambos pasajes se centran en una misma situación, mostrando los dos lados de la historia. Sin embargo, en los dos fragmentos se unen en la idea de la concepción virginal de María en la que no ha intervenido un varón. El texto del *conductus* señalado, *Praeter rerum seriem*, se centra en este Misterio, haciendo énfasis en la ruptura de las reglas físicas en cuanto a la concepción de una vida humana —«*Praeter rerum seriem parit Deum hominem Virgo Mater*» («Sobrepasando el orden de las cosas pare a Dios hombre la Virgen María») — y la ausencia de un hombre en el proceso —«*Nec vir tangit virginem ec prolis originem novit pater*» («Ningún hombre toca a esa virgen ni tiene parte en el origen de esa prole padre alguno») —. Si bien esta alusión se mantiene en esencia desde el punto de vista textual, no es posible localizar referencia directa alguna al pasaje siguiendo este concepto, es decir, no se alude de forma directa o indirecta a alguna de las frases que conforman los fragmentos señalados. Podríamos, pues, señalar que nos encontramos ante un caso de nueva creación en cuanto al recurso de referencia empleado por parte del autor del poema.

Partiendo de la temática de este *conductus*, podemos situarlo en el marco de algún ciclo litúrgico del calendario. La alusión a la virginidad de María y la pureza de su maternidad nos permite situar este canto en el marco de una festividad de corte mariano, como la Anunciación o la Natividad. Sus características desde el punto de vista textual nos muestran un *conductus* que puede verse en marcado en cualquier fecha en la que se conmemore a María.

## 2.2. *Pater noster qui est in celis* (ff. 116r-117v). *Cita frente a cita*

Desde el punto de vista del recurso de la cita, encontramos en *Ma* un caso en el que, de forma literal, se reproduce un pasaje bíblico. El *conductus Pater noster qui est in celis* (ff. 116r-117v) refleja la oración en homenaje a Dios que enseña Jesús mencionada en los Evangelios de Mateo y Lucas. El primero de ellos muestra la oración en el capítulo 6, en los versículos 9-13 (Tuveedale 2005, p. 593), enclavada dentro del conocido como Sermón de la Montaña, narrado entre los capítulos 5 y 7 del mencionado Evangelio (Tuveedale 2005, pp. 593-595). Este acontecimiento, según el texto bíblico, se trata de un gran discurso pronunciado por Jesús en presencia de sus discípulos y una gran muchedumbre al pie de una montaña. Junto al «Padre nuestro», el mencionado segmento evangélico contiene las Bienaventu-

ranzas, las cuales se encuentran en el capítulo 5, entre los versículos 3 y 12 (Tuveedale 2005, p. 593). La versión del «Padre nuestro» que se narra en el mencionado pasaje del Evangelio de san Mateo reza:

<sup>9</sup> Sic ergo vos orabitur: Pater noster, qui es in cælis, sanctificetur nomen tuum. <sup>10</sup> Adveniat regnum tuum; fiat voluntas tua, sicut in cælo et in terra. <sup>11</sup> Panem nostrum supersubstantialem da nobis hodie, <sup>12</sup> et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. <sup>13</sup> Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen. (Tuveedale 2005, p. 593)<sup>5</sup>

En el Evangelio de san Lucas, la oración del «Padre nuestro» aparece en el marco de un viaje a Jerusalén en el que, además del mencionado rezo, Jesús narra la parábola sobre el buen samaritano (Lucas, 10, 30-37). El texto bíblico narra cómo Jesús enseñó a sus discípulos la oración divina después de que éstos le pidiesen ayuda para poder rezar según sus pasos. La versión del «Padre nuestro» mencionada por Lucas (11, 2-4) es más breve que la que narra Mateo, diciendo esta:

<sup>2</sup> Et ait illis: Cum oratis, dicite: Pater, sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. <sup>3</sup> Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. <sup>4</sup> Et dimitte nobis peccata nostra, siquidem et ipsi dimittimus omni debenti nobis. Et ne nos inducas in tentationem (Tuveedale 2005, p. 627)<sup>6</sup>

Como pueden verse en ambos casos, la oración mantiene una estructura clara basada en la petición a Dios de una serie de elementos como son «el pan nuestro de cada día» —en la versión de Lucas, «nuestro pan cotidiano»—, la petición del descenso del reino de los cielos al mundo terrenal o la primacía de la voluntad de Dios por encima de lo mundano y lo celestial entre otros. Como señalamos, la versión que aparece en el Evangelio de san Lucas es más breve que la que aparece en el de san Mateo, mostrando, únicamente, cinco peticiones a Dios en el primero frente a las seis que aparecen en el segundo. Sin embargo, ambas muestran un mismo hilo argumental en cuanto a la oración y una misma idea desde el punto

<sup>5</sup> <sup>9</sup> «Vosotros orad así: Padre nuestro que estás en el cielo, santificado sea tu nombre. <sup>10</sup> Venga a nosotros tu reino: hágase tu voluntad en la tierra como en el cielo. <sup>11</sup> Danos hoy nuestro pan de cada día, <sup>12</sup> y perdona nuestras ofensas, como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden. <sup>13</sup> Y no nos dejes caer en la tentación, y líbranos del mal. Amén». Traducción realizada por el autor.

<sup>6</sup> <sup>2</sup> «Y él les dijo: “Cuando oréis, decid: ‘Padre, santificado sea tu nombre. Venga tu reino. <sup>3</sup> Danos cada día nuestro pan cotidiano. <sup>4</sup> Y perdona nuestros pecados, porque también nosotros perdonamos a todo el que nos debe. Y no nos dejes caer en tentación’”». Traducción realizada por el autor.

de vista teológico, si bien no concuerdan en cuanto a los lugares en los que se indica que Jesús enseñó a sus discípulos el rezo.

El mencionado *conductus Pater noster qui est in celis* copiado en *Ma* concuerda de forma literal con la versión disponible en el *Missale Romanum*, empleada en las celebraciones litúrgicas y copiada en su versión monódica en el *Graduale Triplex* de Solesmes (Solesmes 1979, p. 812). En esta, se toma de forma literal la oración disponible en el Evangelio de san Mateo modificando, únicamente, una palabra: «supersubstantialem». Sin embargo, este término se ve sustituido por «quotidianum»; extraído de la versión copiada en el texto evangélico de san Lucas. De este modo, podemos ver cómo la versión empleada de forma común en la liturgia es el resultado de un proceso de unión de ambos evangelios. Manteniendo esta idea, el texto empleado en la elaboración de este *conductus* que nos ocupa es un ejemplo de cita literal del *Missale* que, a su vez, es el resultado de un similar proceso de alusión, en este caso de los Evangelios de san Lucas y san Mateo, si bien del primero solo se toma una palabra y del segundo se aparta un término sinónimo.

Desde el punto de vista textual, la importancia de este *conductus* no reside únicamente en el apartado de la alusión bíblica, sino en su propio estilo literario. En esta ocasión el *conductus* se construye sobre una única estrofa con texto en prosa, es decir, no aparece verso rimado. Este hecho resulta llamativo a la luz de las afirmaciones realizadas por numerosos autores (Anderson 1986-1988, Asensio 1997 y 2001, Everist 1985 y 2018, entre otros) que, generalmente, señala que este género recurre a textos de tipo poético. Como hemos podido ver, por ejemplo, en el *conductus* referenciado en el anterior apartado, la alusión bíblica que se indica pasa por el filtro creativo del autor, dando lugar a un texto poético alejado de la prosa original de los pasajes empleados. Este proceso, sin embargo, no aparece en el caso en el que nos encontramos, manteniendo la oración del *Missale* de forma literal y sin modificación alguna que vaya de la prosa al verso. A su vez, el hecho de que no se recurra en este caso a la poesía implica que la acentuación de los textos en verso no aparezca, modificando, así, la forma de declamado de este. El ejemplo mostrado en *Pater noster qui est in celis* no es único en *Ma*, pudiendo localizar un *conductus* en prosa que, de nuevo, deja de lado el verso y sus características literarias: el canto *Ave Maria gratia plena* (ff. 59v-60r). Queda, pues, abierta la senda que nos conduzca hacia el entorno de los textos empleados en la liturgia como los mencionados en este apartado y su influencia en el repertorio musical medieval, así como los procesos que van desde el origen en los libros de las Sagradas Escrituras hasta su aparición en el *Missale* y su relación con los mencionados repertorios.

### 2.3. Puer nobis est natus (ff. 27v-30v). *Hacia una unión de procedimientos*

El proceso de alusión bíblica centrado en el recurso de la nueva creación permitió a los autores de poemas de *conductus* dar lugar a ejemplos de resumen de contenidos en pocos versos, dando lugar, así, a nuevos textos mucho más pequeños que los originales pero que sintetizan una temática concreta. Ejemplo de ello lo encontramos en el primer verso de la segunda estrofa del *conductus Puer nobis est natus* (ff. 27v-30v), en el cual nos encontramos la frase «Quos Adam deformavit»,<sup>7</sup> la cual hace alusión al pasaje en el que Adán destruye la confianza entre él y Dios al comer el fruto del árbol prohibido (Génesis, 3, 1-16; Tuveedale 2005, pp. 1-2). Este pasaje aparece reflejado en el primer libro de la Biblia a lo largo de dieciséis versículos, siendo de mayor extensión que en el caso del *conductus*. Sin embargo, este último condensa la idea principal del pasaje bíblico: la aparición del sufrimiento en el ser humano tras sucumbir a la tentación.

Como puede verse en este pasaje de la *Vulgata* (Tuveedale 2005), el desarrollo del pasaje en el que Adán toma manzana de manos de Eva, quien a su vez ha sido tentada por el mal representado por una serpiente, ocupa un número no breve de líneas. Sin embargo, en el *conductus*, la referencia se realiza a través de un texto de nueva creación que mantiene en todo momento la esencia del pasaje de la Biblia. Este caso no es único a lo largo del corpus de *conductus* de *Ma*, pudiendo encontrar ejemplos similares en numerosos cantos como los *conducti O crux, ave, spes única, Lux illuxit gratiosa* o *Hac in die Gedeonis*, entre otros.

Es preciso señalar, a su vez, que el primer verso del *conductus* nos muestra, también, un caso de alusión bíblica a través del recurso del préstamo literario. El verso «Puer nobis est natus» corresponde al comienzo del versículo 6 del noveno capítulo del libro del profeta Isaías, el cual reza: «Parvulus enim natus est nobis, et filius datus est nobis» (Tuveedale 2005, p. 401). Como puede verse en este ejemplo, el comienzo del versículo coincide en gran parte con el primer verso del *conductus*, si bien el orden de las palabras se encuentra modificado sin alterar el contenido desde el punto de vista de su significado. Este caso, correspondiente al recurso literario del préstamo, nos muestra una nueva composición textual a partir de la modificación del original, en este caso recurriendo al cambio de posición de las palabras. Además, la palabra «Parvulus» aparece sustituida por la palabra «Puer», si bien en ambos su significado es el de «Niño», por lo que nos encontramos ante una modificación que no altera en ningún momento el contenido, pero sí el continente desde el punto de vista lexicográfico.

<sup>7</sup> «Nosotros, a quienes Adán deformó». Traducción tomada de Asensio 1997.

Partiendo del último ejemplo mostrado, podemos ver cómo los diferentes recursos empleados para la alusión de pasajes bíblicos en el *conductus* mostrados al comienzo del presente apartado no son, ni mucho menos, estancos, pudiendo encontrar casos en los que aparecen simultáneos en un mismo poema, tal y como se mencionó con anterioridad. El uso de forma combinada de los métodos para llevar a cabo la alusión a pasajes bíblicos es común a lo largo de *Ma*, pudiendo llegar a señalar que son los asociados a la referencia, es decir, el préstamo y la nueva creación literaria, los más comunes entre las piezas que recurren a estos procedimientos. La cita se mantiene como un recurso empleado en ocasiones puntuales, como es el caso a oraciones cristianas como el mencionado Padre nuestro o el Ave María, apareciendo esta última, también, en forma de *conductus* en *Ma*. La unión entre los diferentes métodos de alusión permitió a los autores dar lugar a nuevos poemas que, de algún modo, mantienen raíces en el Libro Sagrado del cristianismo.

De forma paralela, el hecho de recurrir a pasajes de la Biblia en determinados cantos permitió situarlos en determinados ciclos dentro del calendario litúrgico, como es el caso, por ejemplo, del ya mencionado *conductus Puer nobis est natus*, en el cual se alude al nacimiento de Jesús a través del pasaje de Isaías, 9, 5 en el que se menciona que «un niño nos ha nacido, un hijo se nos ha dado» (Conferencia Episcopal Española, versión web). A lo largo de este *conductus* podemos encontrar numerosas referencias a episodios pertenecientes a la Natividad de Jesús, como es el anuncio de los ángeles a los pastores o la estrella que marcaba el lugar en el que se encontraba el recién nacido, extraídas del Evangelio de Lucas. El nacimiento de Jesús se muestra en este *conductus* no solo como un hecho divino, sino como una reparación moral del ser humano tras la traición a Dios de Adán, simbolizando este hecho como la salida del mundo de la oscuridad gracias a «la luz de la verdad»<sup>8</sup> encarnada en el niño que acaba de nacer. Esta pieza, partiendo de su significado desde el punto de vista litúrgico, podría enclavarse, posiblemente, en el repertorio musical de la misa del día de Navidad, en la cual se celebra el mencionado Nacimiento de Jesús. Esta hipótesis se ve reforzada si atendemos al repertorio monódico de la liturgia franco-romana, en el cual encontramos cómo el introito de la misa del día de Navidad *Puer natus est nobis* coincide con el mencionado *conductus* desde el punto de vista del significado, así como de la alusión bíblica con la que comienza, el mismo pasaje extraído del libro de Isaías. El tratamiento textual de este nos permitiría señalar que se trata de un caso de prés-

<sup>8</sup> «(...) *lucem veritatis*». Traducción realizada por el autor.

tamo literario basado en la modificación del orden de las palabras sin alterar el significado. Podríamos llegar a pensar que la mencionada pieza polifónica pudo llegar a formar parte de la celebración litúrgica del día, al igual que ocurre con las versiones organales paralelas atribuidas a Leoninus y Perotinus de los cantos *Viderunt Omnes* y *Sederunt Principes*. El posible uso procesional del *conductus* nos permitiría, a su vez, señalar que *Puer nobis est natus* pudo llegar a formar parte de la misa en algún punto en el que el celebrante debía de realizar movimiento alguno durante la liturgia. Este hecho, sin embargo, no puede superar el umbral de la hipótesis al no disponer, por el momento, de información que nos permita dar oportuna luz sobre el caso.

#### 2.4. *Haec est dies triumphalis* (ff. 40r-42r). *El conductus y el repertorio de la misa*

Sin embargo, el caso de *Puer nobis est natus* no es, ni mucho menos, el único que encontramos en el repertorio de *conducti* de *Ma*. Podemos señalar de igual modo la pieza *Haec est dies triumphalis* (ff. 40r-42r), la cual centra el argumento del poema en la celebración del día triunfal en el que el bien supera el mal, es decir, el día de la Pascua de Resurrección (Asensio 1997, p. 45). La importancia de este día se ve recalcada gracias a mención de la salvación de la humanidad a partir del sacrificio de Cristo, quien, según se indica en el *conductus*, llegó a «entregarse graciosamente a la muerte por el crimen de los pecadores»<sup>9</sup> (AH XXI, 23).

Al igual que el *conductus* mencionado, la posición dentro del calendario litúrgico de esta pieza es clara, llegando, incluso, a señalar de forma implícita el día al que se alude. De nuevo, podemos lanzar la hipótesis de su posible situación dentro de la misa de la Pascua de Resurrección, no solo por su temática, sino por una posible relación entre el *conductus* y el gradual *Haec dies* de la misa del día. Si atendemos a este canto, podemos ver que comienza con la misma palabra, la cual es empleada como forma de incidir en la señalización del día como un día glorioso. Si atendemos al elemento musical, podemos, de algún modo, relacionar el *conductus* con el gradual a través del primer fragmento de cinco sonidos de este último. El *Graduale Triplex* (Solesmes 1979, p. 196) nos muestra el gradual de la siguiente forma:

<sup>9</sup> «(...) se morti gratis dare pro reorum scelere (...)». Traducción extraída de Asensio 1997, p. 45.

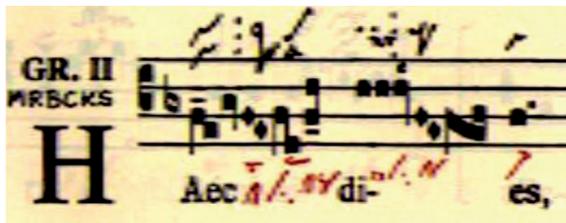


Fig. 6. Comienzo del gradual *Haec dies* en el Graduale Triplex.

Las primeras cinco notas del gradual, agrupadas en dos ligaduras diferentes, aparecen reflejadas al comienzo del *conductus Haec est dies triumphalis*, repartiendo cada una de las mencionadas agrupaciones entre las dos voces que conforman la pieza, alterando el ritmo y adecuándolo a los principios del repertorio polifónico del *Ars Antiqua*. La primera ligadura de dos sonidos aparece en la voz inferior, mientras que la segunda, formada por tres sonidos, aparece en la voz superior inmediatamente después. A continuación, mostramos el comienzo del mencionado *conductus*, así como una transcripción a notación contemporánea de éste:



Fig. 7. Fragmento inicial del *conductus Haec est dies triumphalis* y transcripción contemporánea.

Como puede verse en la Fig. 7, entre la voz inferior y la superior aparece una posible referencia al comienzo del gradual mencionado. La hipótesis de esta referencia musical se ve reforzada por la posición de esta posible alusión musical, teniendo lugar esta sobre la palabra «Haec» en ambos casos. Este aspecto se ve relacionado de forma considerable con la mencionada temática pascual del *conductus*. La hipótesis manejada se vería culminada por la idea de la posible incorporación de este canto en el marco de la misa del día de la Resurrección, siendo el punto de partida de esto la cuestión temática enraizada de forma considerable en los textos de la Biblia que narran el triunfo de Jesús sobre la muerte.

Por último, hemos de volver, de nuevo, al gradual copiado en el *Graduale Triplex*. Este canto se basa en el versículo 24 del Salmo 117, el cual dice: «hæc est dies quam fecit Dominus exultemus et lætemur in ea». A lo largo del repertorio oficial de la misa y el oficio encontramos numerosas alusiones al libro de los Salmos, siendo este un ejemplo de ello. Sin embargo, en el campo del *conductus*, no es un hecho común, pudiendo encontrar escasas referencias que, posteriormente, son reelaboradas para su conversión en textos en verso en lugar de prosaicos. Podemos considerar, de algún modo, que esta separación de los textos del libro de los Salmos tiene como objetivo diferenciar de forma considerable la condición del *conductus* como repertorio no oficial del oficial, en el que los Salmos tienen gran peso en el repertorio.

### 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo del presente artículo hemos realizado una aproximación a cuestiones clave para el desarrollo de la polifonía del siglo XIII: la cita y la reelaboración, así como a los conceptos de préstamo y nueva creación textual. Estos elementos son fundamentales para la creación del repertorio extraoficial en el rito franco-romano, ya que, de este modo, los autores medievales pudieron dar lugar a nuevas composiciones con raíces claras en un canto o en un texto preexistente. Prueba de ello es la aparición de los mencionados recursos en el estilo compositivo del *conductus* polifónico. Como hemos podido comprobar a través de los ejemplos señalados en estas páginas, el uso que hicieron los poetas medievales de *conductus* de este género revierte de cierta complejidad, pudiendo encontrar casos en los que, en una misma pieza, se emplean diferentes métodos de alusión, en este caso de los libros que conforman la Biblia. El resultado de este proceso creativo es un repertorio completamente nuevo que no deja de lado una base sólida sobre la que construirse, a modo de pilares que sustentan un edificio. A través de los

mencionados métodos de alusión, los poetas consiguieron mostrar pasajes bíblicos sin dejar de lado la búsqueda de creación de un nuevo corpus de cantos. A su vez, estos recursos permiten enlazar el repertorio de *conductus* con el calendario litúrgico, lo que, posiblemente, permitió la inclusión de estos cantos dentro de las celebraciones, logrando, así, un enriquecimiento de estas a través de la voz cantada y el texto poético. El estudio mostrado en este artículo no excluye bajo ningún concepto el repertorio concordante copiado en otros manuscritos como *F*, *W<sub>1</sub>* y *W<sub>2</sub>*, así como otras fuentes con *conducti* del siglo XIII, pudiendo extrapolar las conclusiones alcanzadas a estos.

Un elemento para tener en cuenta son los diferentes procedimientos empleados desde el punto de vista textual por parte de los autores de *conductus* que nos permiten diferenciar de forma clara el repertorio de este género del oficial de la misa y el oficio. Uno de estos procedimientos es el uso del verso y la prosa en el marco de la alusión bíblica en el repertorio de *conductus*, siendo el primero el de mayor presencia en este corpus. Los diferentes procedimientos cita y referencia tienen como elemento común el tratamiento de cada una de las alusiones bíblicas, permitiendo, así, convertirlas en textos en verso dejando de lado la prosa que predomina en la Biblia. Este elemento marca una considerable diferencia entre el *conductus* y el repertorio oficial, ya que este último se encuentra escrito a partir de textos en prosa. El uso generalizado del verso, sin embargo, nos permite relacionar, de algún modo, el *conductus* con otros estilos contemporáneos como la secuencia o la lírica trovadoresca, escrita su mayoría en verso. Otro de los procedimientos que tienen como objetivo la diferenciación del repertorio polifónico tratado en este artículo con el de la misa y el oficio es la ausencia del uso de Salmos en el primero. De un mismo modo que el caso anterior, la escasa presencia de alusiones sálmicas puede simbolizar de algún modo una intención de diferenciar repertorios, ya que, como hemos mencionado, los Salmos son un sustento primordial del corpus gregoriano. Quizá esta ausencia sea a causa de una hipotética separación de repertorios que permita diferenciarlos y remarcar la condición de oficial o extraoficial, dependiendo del que se trate.

Este artículo, a su vez, muestra una serie de futuras vías de investigación a recorrer, las cuales tienen como objetivo principal la comprensión de los métodos compositivos del *conductus*. Una de estas vías es la influencia de la cita y la reelaboración desde el punto de vista musical en el repertorio de este mencionado canto, así como los métodos empleados para poder llevarlo a cabo. A su vez, otra vía que hemos de tener en cuenta es la de la posible influencia de otros repertorios en el *conductus* y viceversa, como son el caso del repertorio oficial de la liturgia, como el himno, y el extraoficial, como el tropo o la secuencia. La versatilidad que

caracteriza el *conductus* tanto en su uso como en su temática permite, de algún modo, recibir influencias de repertorios contemporáneos paralelos. Es preciso, pues, establecer una tercera y última vía de investigación centrada en el estilo del *conductus* en si mismo, la cual nos permita conocer el grado de influencia existente de otros repertorios medievales en este caso concreto, empleando no solo el corpus musical litúrgico, también el considerado como profano.

#### FUENTES MANUSCRITAS

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 20486, E-Mn 20486.7  
 Burgos, Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, Manuscrito XI, E-BUlh II.  
 Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1, I-FI Pluteus 29.1.  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628, D-W Cod. Guelf. 628.  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099, D-W Cond Guelf. 1099.  
 Madrid, Archivo Histórico Nacional, Legajo 7271, nº 2 del Archivo Histórico Nacional de Madrid, E-Mah Legajo 7271, nº 2.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Anglés, H., 1931: *El códex musical de las Huelgas, música a veus dels segles XIII-XIV*, Barcelona.  
 Anglés, H. y Subirá, J., 1946: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*, Barcelona.  
 Abadía de Solesmes, 1979: *Graduale Triplex*, Solesmes.  
 Anderson, G. A., 1986-1988: *Notre Dame and Related Conductus*, Henryville.  
 Asensio, J. C., 1997: *El Códice de Madrid: Polifonías del siglo XIII*, Madrid.  
 —, 1998: «Aproximación al Hoquetus *In seculum* (*quod quidam hispanus fecerat*)», *Anuario Musical*, 53, pp. 13-28.  
 —, 2004: «Contrafacta y préstamos en conductus y motetes del ms. Madrid 20486», en Gómez Muntané, M. y Bernadó, M. (eds.), *Fuentes musicales en la península Ibérica (ca. 1250 – ca. 1550)*, Lleida, pp. 83-96  
 Asensio, J. C., y Lorenzo, J., 2001: *El Códice de las Huelgas*, Madrid.  
 Aubry, P., 1907: «*Iter Hispanicum*. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne I. Un "discantum vo-

- lumen” parisien du XIII<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Tolède», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII/3, pp. 337-355.
- Bell, N., 2004: *El Códice musical de Las Huelgas. Un estudio complementario del facsímil*, Madrid.
- Bradley, C., 2013: «Contrafacta and transcribed motets: vernacular influences on latin motets and clausulae in the Florence manuscript», *Early Music History*, 32, pp. 1-70.
- Butterfield, A., 2002: *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge.
- Catalunya, D., 2016: *Music, Space and Ritual in Medieval Castile, 1221-1350*, Tesis Doctoral inédita, Würzburg.
- Chirinos, A., 2017: «Una aproximación analítica a la Polifonía del *Ars Antiqua*: El *Ave Maris Stella* (HU) como caso de estudio», *Revista Musical de Venezuela*, 53, pp. 14-59, <<http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/2017/05/30/una-aproximacion-analitica-a-la-polifonia-del-ars-antiqua-el-ave-maris-stella-hu-como-caso-de-estudio/>> [acceso: 26.10.2020]
- Conferencia Episcopal Española, *Sagrada Biblia*, <<https://conferenciaepiscopal.es/biblia/>> [acceso: 15.10.2020]
- Dittmer, L., 1957: *Facsimile Reproduction of the Manuscript Ma 20486*, Nueva York.
- Dreeves, Guido Maria y Blume, Clemens (Eds.), 1886-1922: *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols, Leipzig.
- Ellinwood, L., 1941: «The Conductus», *Musical Quarterly* 27, vol. 2, pp. 165-204.
- Everist, M., 1985: *Polyphonic Music in Thirteenth Century France: Aspects of Sources and Distribution*, Oxford.
- , 2018: *Discovering Medieval Song. Latin Poetry and Music in the Conductus*, Cambridge.
- (coord.), *Cantum Pulcriorem Invenire Conductus*, de la Universidad de Southampton. <<http://catalogue.conductus.ac.uk>> [acceso: 23.05.2019].
- Falck, R., 1970a: «New Light on the Polyphonic Conductus Repertory in the St. Victor Manuscript», *Journal of the American Musicological Society* 23, vol. 1, pp. 315-326
- , 1970b: *The Structure of the Polyphonic Conductus Repertories: a study of source concordances and their relation to the chronology and provenance of musical styles*, Tesis Doctoral, Waltham.
- Fernández de la Cuesta, I., 1980: *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid.

- Fernández de la Cuesta, I., 1999: «Conductus», en Casares, E. (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, vol. 3, p. 869.
- Gómez Muntané, Maricarmen, 1979: «El Ars Antiqua en Cataluña», *Revista de Musicología* 2, vol. 2, pp. 197-255.
- , 2001: *La música medieval en España*, Kassel.
- González, R., 1997: *Hombres y libros de Toledo. (1086-1300)*, Madrid.
- Hughes, Anselm, 1928: *Worcester Medieval Harmony of the thirteenth and fourteenth centuries*, Reino Unido.
- Husmann, H., 1937: «Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung», *Archiv für Musikforschung*, vol. 2, pp. 137-184. <[http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/783918976-02/188/LOG\\_0020/](http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/783918976-02/188/LOG_0020/)> [acceso: 24.06.2019]
- Janini, José y González, R., 1977: *Manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, Toledo.
- Kelly, T. F., 2010: *The Practice of Medieval Music*, Aldershot.
- Knapp, J., 2001: «Conductus», en Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, pp. 276-281.
- Lefferts, P. M., 2018: «Tonal Organization in Polyphony, 1150-1400», en Everist, M. y Kelly, T. F. (ed.): *The Cambridge History of Medieval Music*, Cambridge.
- Ludwig, F., 1905: «Die mehrstimmige Musik der Ältesten Epoche im Dienste der Liturgie», *Kirchenmusikalischen Jahrbuch*, XIX.
- , 1978: *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili*, 3 vols, Assen.
- Martimort, A. G. (ed.), 2011: *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona.
- Mazzeo, J., 2015: *The two-parts conductus: morphology, Dating and Authorship*, Tesis Doctoral, Southampton.
- Pumpe, J., 1991: *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift*, Tesis Doctoral, Tutzing.
- Roesner, E., 1993-2009: *Le magnus liber organi*, 7 vols, Monaco.
- Rubio, J. P., 2017: «La Biblia en el Misal Romano: Formas de presencia y procedimientos de redacción», *Liturgia*, pp. 105-122.
- Sastre, J., 2020: «Una aproximación al repertorio polifónico en manuscritos medievales conservados en España: El Códice de Madrid (E-Mn 20486); orígenes, análisis y repertorio», *En la España medieval*, 43, pp. 119-148.
- Stevens, J., 1986: *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge.

- Tello Ruiz-Pérez, A., 2013: «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos», Nelson K. y Gómez Muntané, M., *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, Lions Bay, BC (Canada), pp. 325-354.
- Torres Lobo, N., 2017: *El repertorio del Ars Antiqua en el reino de Castilla*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- , 2020, «Epicentros musicales castellanos en la Baja Edad Media», en Roldilla, F. et al (eds.), *Sonido y espacio: antiguas experiencias musicales ibéricas*, Madrid, pp. 17-49.
- Traub, A., «Conductus», MGG Online <<https://www-mgg-online-com.bucm.idm.oclc.org/mgg/stable/12448>> [acceso: 11.05.2020]
- Tuvedale, M. (ed.), *Biblia Sacra juxta Vugatam Clementinam*, <<http://vulsearch.sourceforge.net/index.html>> [acceso: 04.11.2019]
- Vega, D., 1990: «Repertorio español en el Códice de Las Huelgas», *Revista de Musicología*, XXIII/3, pp. 421-450.

## ANEXO

### LISTADO DE *CONDUCTUS* COPIADOS EN *MA* CON ALUSIONES BÍBLICAS

En el presente Anexo, y como elemento complementario al estudio, se muestra un listado de la relación entre los *conducti* copiados en *Ma* en cuyo poema se alude a algún pasaje bíblico. Además del *incipit* de cada canto y la referencia de cada libro de la Biblia que aparece en su texto mencionado, se añaden las concordancias existentes con otras fuentes contemporáneas como *F* o *W<sub>i</sub>* y *W<sub>e</sub>*, entre otros. La elaboración del apartado correspondiente a las concordancias musicales de este índice parte de las investigaciones realizadas por Anderson, Asensio, Everist, Roesner y Mazzeo (Anderson 1986-1988, Asensio 1997 y 2001, Everist 1985 y 2018, Roesner 1993-2009, Mazzeo 2015). De estas publicaciones, a su vez, se han contemplado las ediciones realizadas por los autores, así como los comentarios críticos que las acompañan. El orden en el que se muestran cada uno de los *conducti* respeta su posición de copia dentro de *Ma*. En este listado se excluyen aquellas piezas que poseen otro tipo de alusión no bíblica, como ocurre con los *conducti* *Salve sancta parens enixa* (ff. 100v-101r) y *Ave maris stella* (113r-114r), si bien estos han sido tenidos en cuenta en el desarrollo de la investigación.

<i>Incipit</i>	Nº voces	Foliación	Concordancias	Libros bíblicos aludidos
<i>[P]raeter rerum seriem</i>	3	ff. 1r-2r (incompleto)	W1, f. 211v (194v)	Lucas I, 34; Lucas I, 35; Mateo I, 18-ss; Ezequiel XLIV, 1-2
<i>Fraude caeca desolato</i>	2	ff. 25v-27v	W1, ff. 127v-129 (118v-120) F, ff. 263-264v W2, ff. 119-122v Beromünster, f. 66v	Génesis III, 1-6; Génesis 1-16; Juan XIV, 16-ss; Juan XIV, 25; Lucas I, 35; Números XVII, 8; Exodo III, 2.
<i>Puer nobis est natus</i>	2	ff. 27v-30v	W1, ff. 152-154 (143-145) F, ff. 266v-269v Heid 1-2 (incompleto) OA17, f. 3 (incompleto) OxR, f. 7v	Isaías IX, 6; Génesis III, 1-16; 2 Samuel XXII, 10; Lucas II, 7; Lucas II 8-14; Lucas II, 14.
<i>[R]elegata vetustate</i>	2	ff. 30v-32v	W1, ff. 150-151 (141-142) F, ff. 277-278v So, ff. 1-1v	2 Corintios V, 17; Romanos VI, 6; 1 Corintios V, 6-8; Éxodo XII, 15-16; Mateo XVI, 6; Mateo XVI 12; Apocalipsis V, 12; Exodo XII.
<i>Deus creator omnium</i>	2	ff. 32v-35r	W1, ff. 131v-132v (122v-123v) F, ff. 266-267v	Génesis I, 1-25; Génesis I, 26-31; Génesis II; Mateo XXV, 31; Job XXXIX, 30; Isaías XLV, 24; Romanos XIV, 11; Filipenses II, 10.
<i>[V]eri vitis germine</i>	2	ff. 35r-37r	W1, ff. 135-136v (126-127v) F, ff. 269v-270v OxR, f. 11v	Juan XV, 1; Isaías IX, 2
<i>Gaude, virgo virginum</i>	2	ff. 37r-38v	W1, ff. 136v-137v (127v-128v) F, ff. 282v-283v W2, ff. 99-101v	Exodo I, 11-ss; Exodo XIII, 21.
<i>Auctor vitae, virgine natus</i>	2	ff. 38v-40r	W1, ff. 134-135 (125-126) F, ff. 270v-271v So, f. A'	Filipenses II, 7
<i>[H]aec est dies triumphalis</i>	2	ff. 40r-42r	W1, ff. 133-134 (124-125) F, ff. 264v-266	Génesis III, 1-6; Salmo CXVII, Juan XII, 31; Lucas II, 14; 1 Corintios XV, 54-55.
<i>[P]ater noster, commiserans</i>	2	ff. 42r-45r	W1, ff. (145v-147v) F, ff. 278v-280v OA17, f. 3-4v (incompleto)	Mateo VI, 9; 1 Corintios XV, 26; 1 Corintios XV, 54-55; Mateo XXVII, 34; Juan XI, 38-45
<i>[C]ondimentum costare spei</i>	2	ff. 45r-47r	W1, ff. 123-124 (114-115) F, ff. 276-277 OA17, ff.-2-2v	Juan I, 14; Génesis III, 16; Génesis XXX, 8; Génesis XXXII, 25; Salmo CXVII, 22.

<i>Incipit</i>	Nº voces	Foliación	Concordancias	Libros bíblicos aludidos
<i>[I]am vetus littera</i>	2	ff. 47r-48v	W1, ff. 151-152 (142-143) F, ff. 272v-273v OA17, ff. 1-1v	Lucas I, 38
<i>[R]esurgente Domino</i>	2	ff. 48v-49v	W1, ff. 143v-144 (134v-135) F, ff. 280v-281	1 Corintios XV, 20-22; Génesis III, 1-6; 1 Corintios XV, 26; 1 Corintios XV, 26; 1 Corintios XV, 54-55
<i>[L]ene spirat spiritus</i>	2	ff. 49v-51r	W1, ff. 138v-139 (129v-130v) F, ff. 273v-274v	Lucas I, 35
<i>[F]ulget in propatulo</i>	2	ff. 51r-52v	W1, ff. 142-153 (133-134) F, ff. 285-286	Isaías XI, 1; Lucas I, 35; Mateo IV, 11, Marcos I, 13; Lucas IV, 13.
<i>[I]n rosa verano lilium</i>	2	ff. 52v-54v	W1, ff. 125-126 (116-117) F, ff. 271-272v OA17, f. 1 (incompleto) OxAdd, f. 130	Juan I, 14; 2 Pedro I, 19
<i>[B]eate virginis</i>	2	ff. 54v-56r	W1, ff. 137v-138v (128v-129v) F, ff. 283v-284v Heid 3, f. 2v (incompleto) Lo22604 P18571	Lucas I, 35; 1 Corintios XV, 22; Exodo III, 2 Lucas I, 37-38.
<i>[I]sta dies celebrari</i>	2	ff. 56r-57v	W1, ff. 168v-189v (159v-160v) F, ff. 274v-276 OW591, f. 3v	Isaías IX, 6; Lucas I, 35; Apocalipsis I, 5
<i>[R]ex aeternae gloriae</i>	2	ff. 58r-59r	W1, ff. 148v-149v (139v-140v) F, ff. 281-282	Lucas XV, 8-9; Juan I, 14.
<i>Ave, Maria, gratia plena</i>	2	ff. 59v-60r	W1, ff. 145-145v (136-136v) F, ff. 284v-285 W2, ff. 114v-115v Heid 2, ff. 2-2v So, A-Av	Lucas I, 28; Lucas I, 42; ( <i>Missale Romanum</i> )
<i>[N]ulli beneficium</i>	2	ff. 63r-65r	W1, ff. 117v-118v (108v-109v) F, ff. 334-335 OxAdd, f. 127 Fauv, f. 7v (monódico)	Lucas XII, 48; Salmo CXV, 12; Ezequiel XXXIV, 3

<i>Incipit</i>	Nº voces	Foliación	Concordancias	Libros bíblicos aludidos
<i>[A]ge penitentiam</i>	2	ff. 65r-65v	W1, ff. 173v-174 (164v-165) F, ff. 340-341v CbJ1, F-Fv	Lucas IX, 62.
<i>[A]dest annus iubilaeus</i>	2	ff. 67v-69r		Isaías XXXIV, 5-6; Salmo CVII, 10; Isaías LXIII, 1-6; Ezequiel XXV, 12-14; Apocalipsis XIX, 11-12; 1 Corintios XV, 22; 2 Reyes XXII, 10; Juan VIII, 1-11; Lucas I, 31.
<i>Austro terris influente</i>	2	ff. 69r-71r	W1, ff. 121-122 (112- 113) F, ff. 299-300v W2, ff. 104v-107v Heid, ff. 3-3v (incompleto) Stutt, ff. 25v-26 ZüC58, f. 148 Engel, f. 150v	Cantar de los Cantares IV, 16; Génesis III, 16; Apocalipsis XII, 2-5; Apocalipsis XII, 9; Lucas XV, 22-27.
<i>Magnificat anima mea Dominum</i>	2	ff. 71r-74v	W1, ff. 129v-131 (120v-122) F, ff. 301-303v So, F. II'	Lucas I, 46; Lucas I, 48; Salmo XIV, 4; Lucas I, 53.
<i>[F]los de spina procreatur</i>	2	ff. 74v-76v	W1, ff. 161-162 (152-153) F, ff. 304v-305v StGA, ff. 138-141 Hu, ff. 134-136v	Isaías XI, 1; Isaías XI, 24; Lucas I, 35; Isaías XLV, 8; 2 Reyes IV, 18-35; Juan I, 14; Apocalipsis XIV, 8; Mateo X, 5.
<i>Quod promisit ab aeterno</i>	2	ff. 76v-78r	W1, ff. 139v-140v (130v-131v) F, ff. 300v-301 W2, ff. 111-112v Stutt, f. 30v Hu, ff. 132-134	Isaías XXXIV, 5-6; Isaías LXIII, 1-6; Isaías, XLV, 8; Juan I, 1.
<i>[H]ac in die Gedeonis</i>	2	ff. 78r-79r	W1, ff. 155v-156v (146v-147v) F, ff. 311-311v StGA, ff. 162-164	Jueces VI, 36-40; Juan I, 14; Isaías XI, 1
<i>Lux illuxit gratiosa</i>	2	ff. 79v-80v	W1, ff. 146v-157 (147v-148) F, ff. 313-314 Ma 6528 (incompleto)	Isaías IX, 2; Juan III, 19; Isaías IX, 7; Lucas I, 32; 2 Samuel VIII, 8-16; Salmo LXXXVIII, 4-5; Lucas I, 32; Isaías IX, 7.

<i>Incipit</i>	Nº voces	Foliación	Concordancias	Libros bíblicos aludidos
[D]educ, Syon	2	ff. 83r-85v	W1, ff. 159v-161 (150v-152) F, ff. 336-337 CbJ1, f. Dv-F CB, f. 50	Lamentaciones II, 18; Salmo XLIV, 17; Isaías I, 23; Mateo XIX, 19; Isaías X, 2; Salmo XVI, 13; Salmo XCIII, 1; Lucas XIX, 46; Mateo XXI, 13; 2 Reyes XXV, 28; Mateo XXI, 12; Marcos XI, 15; Juan II, 14.
[E]rgo reus confiteor	2	ff. 87r-89r	W1, ff. 147v-148v (138v-139v) F, ff. 324-325	Lucas XVIII, 13
[G]jaude, Praesul, in Domino	2	ff. 90v-92r	W1, ff. 111v-112v (102v-103v) F, ff. 326-327	Filipenses IV, 4
[G]loria in excelsis Deo	2	ff. 92r-94r	W1, ff. 104v-105v (95v-96v) F, ff. 341-342v CbJ1, ff. C-D	Efesios IV, 8
[S]ursum corda elevate	2	ff. 94r-96v	W1, ff. 172-173v (163-164v) F, ff. 342v-344 W2, ff. 107v-110v OxMag, f. 1 (incompleto) Hu, 150v-151v (3ª estrofa)	Isaías VI, 3
[O] crux, ave spes unica	2	ff. 97r-99r	W1, ff. 112-114 (103v-105v) F, ff. 346-347v CbJ1, ff. A-AV	Génesis XXII, 1-18; Génesis XXVII, 1-29; Génesis XLVIII, 14; Exodo XII, 7, Exodo IV, 1-9
[A]lma redemptoris mater	2	ff. 99r-100r	F, ff. 329-330	Lucas I, 28
Naturas Deus regulis	2	ff. 107r-109v	W1, ff. 98v-101 (89v-92, como <i>conductus</i> a 2 voces) F, ff. 211v-214 (como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 286v-287v W2, ff. 96-99	Juan I, 14; Ezequiel XLIV, 2.
[R]elegentur ab area	2	ff. 109v-110v	W1, ff. 96v-98 (87v-89, como <i>conducti</i> a 2 y 3 voces) F, ff. 202v-203 (1ª estrofa, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 287v-288v (2ª y 3ª estrofas, como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 96-99	Mateo III, 12; Lucas III, 17; Exodo I, 14

<i>Incipit</i>	Nº voces	Foliación	Concordancias	Libros bíblicos aludidos
[T]ransgressus legem Domini	2	ff. 110v-111v	W1, ff. 101v-103v (92v-94v, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 214-214v (1ª estrofa, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 288-289v (2ª y 3ª estrofas, como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 116-119 (como <i>conductus</i> a 3 voces) Heid, ff. 4-6v (como <i>conductus</i> a 3 voces) LoA, ff. 90-90v	Romanos V, 10
[S]alvatoris hodie	2	ff. 111v-113r	W1, ff. 95-96v (86v-87v, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 201-202v (1ª, 2ª y 3ª estrofas, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 307-307v (4ª y 5ª estrofas, como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 31-33 (como <i>conductus</i> a 3 voces) LoA, ff. 86v-87v	Apocalipsis VII, 14
[D]ic, Christi veritas	2	ff. 114r-115r	W1, ff. 73-73v (66-66v, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 203-204 (como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 33-34 (como <i>conductus</i> a 3 voces) LoA, ff. 88v-89 (como <i>conductus</i> a 3 voces) Stutt, ff. 31v-32 (como <i>conductus</i> monódico) CB, f. 54 (como <i>conductus</i> monódico) Sal, f. 100v (como <i>conductus</i> monódico)	Isaías XXII, 1-5; Exodo II, 1-10
[P]ater noster qui est in caelis	2	ff. 116r-117v	W1, ff. 122v-123 (113v-114) F, ff. 215-216 (como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 112v-114v	Mateo VI, 9-13 Lucas XI, 2-4; ( <i>Missale Romanum</i> )

<i>Incipit</i>	Nº voces	Foliación	Concordancias	Libros bíblicos aludidos
[D]e monte lapis scinditur	2	ff. 119r-119v	W1, ff. 73v-74 (66v-67v, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, 204-204v (como <i>conductus</i> a 3 voces)	Daniel II, 34; Paralipómenos II, 3-ss.
[S]erena virginum/ [Manere]	3	ff. 119v-122r	W1, f. 13-15 (9-11) F, ff. 235-237v LoA, ff. 74v-76 (sin texto) LoA, ff. 92-93v Sal, f. 101 (como motete a 2 voces)	Jueces VI, 36-ss; Salmo CXIX, 110; Apocalipsis XIV, 8; Jueces XVI, 14-20
[P]arit praeter morem	2	ff. 123r-124r	F, ff. 232-233 (como <i>conductus</i> a 3 voces) Hu, ff. 103v-104v OxR, f. 16	Filemón II, 7
[G]ratuletur populus	1	f. 125v-126r	W1, ff. 115v-116 (106v-107, como <i>conductus</i> a 2 voces) F, ff. 349v-350 (como <i>conductus</i> a 2 voces) OxR, f. 6v	Números XVII, 8; Isaías XI, 1
[V]eri floris sub figura	2	ff. 129v-130r	W1, ff. 15v-16 (11v-12 como <i>conductus</i> a 3 voces) F, ff. 229-229v (como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 39v-40 (como <i>conductus</i> a 3 voces) Lo, f. 63 Stutt, f. 29v-30 StGA, f. 175 OxR, f. 17v Tort, f. 81v Char, f. 158v P 4480, f. 84v Hortus	Isaías XI, 1
[I]saías cecinit	2	ff. 130r-130v	W1, f. 82v (75v, como <i>conductus</i> a 3 voces) F, f. 233v (como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 39-39v (incompleto, como <i>conductus</i> a 3 voces) W2, ff. 141-141v Tort 97, f. 81r OxR, f. 14	Isaías XI, 1-10; Números XVIII, 8; Exodo IV; Isaías VIII, 14; 1 Corintios I, 23.