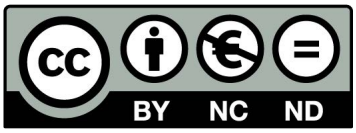
III JORNADAS DE CANTO GREGORIANO

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
Excma. Diputación de Zaragoza

Conferencias impartidas en las **III Jornadas de Canto Gregoriano,** celebradas en Zaragoza del 3 al 13 de Noviembre de 1998, que supusieron un mayor y mejor conocimiento de los códices, documento fundamental para la supervivencia y posibilidad de conocimiento y estudio del canto gregoriano: se estudiaron la composición material de los códices, y la escritura e iluminación de los mismos; la existencia de los *scriptoria* en la ribera del Ebro; se presentaron los códices litúrgicos necesarios y útiles para la vida liturgia monacal; y que para nosotros constituyen temas de estudio, de reflexión histórica, y de gozo intelectual y espiritual.

Portada:
Tarazona, B.C., Ms 105,
"Libre distinctionum cum rubricis",
fol. 109.

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2011



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

III JORNADAS DE CANTO GREGORIANO

Zaragoza 3 - 13 de noviembre de 1998

III JORNADAS
DE
CANTO GREGORIANO

Scriptoria y códices aragoneses

COORDINADORES

LUIS PRENSA - PEDRO CALAHORRA

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza
Sección de Música Antigua
Cátedra de Música Medieval Aragonesa
Zaragoza, 1999

Publicación núm. 2.061 de la Institución «Fernando el Católico»,
Fundación de la Excma. Diputación de Zaragoza,
Plaza de España, 2. 50071. ZARAGOZA
Tff.: [34] 976 288 878 / 79. Fax: [34] 976 288 869. - ifc@dpz.es

FICHA CATALOGRÁFICA

JORNADAS de Canto Gregoriano (3ª, 1998. Zaragoza).

III Jornadas de Canto Gregoriano: [celebradas del 3 al 13 de noviembre de 1998] / Coordinadores: Pedro Calahorra y Luis Prensa. - Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1999.

184 p., il. ; 24 cm

ISBN 84-7820-518-7

1. Canto gregoriano. I. CALAHORRA, Pedro, coord. II. PRENSA, Luis, coord. III. Institución "Fernando el Católico", ed.

I.S.B.N.: 84-7820-518-7
Depósito Legal: Z-2.547-99
Gráficas Navarro - C/ Borja, 16 - Zaragoza
Impreso en España - Unión Europea

PRESENTACIÓN

Una vez más, fieles a la cita anual, la Cátedra de Música Medieval Aragonesa ofrece al lector el resultado de las III Jornadas de Canto Gregoriano: *Scriptoria y códices aragoneses*. Quienes asistieron a las conferencias podrán releer y saborear despacio cuanto allí se dijo; quienes no pudieron hacerlo, tendrán ahora la ocasión de conocer un poco más esta faceta de la historia de la música medieval. El empeño y la ilusión de tantas personas, que no podemos mencionar, ven así satisfecho su deseo de divulgar un mundo rico en sonoridades y lleno de vida centenaria.

El mundo de los códices (A. Cabanes); *El códice y el libro en la cesaraugusta visigoda* (G. Fatás); *Escritores e iluminadores de códices* (P. Falcón Pérez); *Códices litúrgico-musicales del monasterio* (P Calahorra); *Códices aragoneses y su práctica musical* (L. Prensa) son las ponencias que llenaron esos días de sonidos, imágenes y palabras. De todo ello queda aquí constancia, excepto por motivos insoslayables de la conferencia del profesor G. Fatás. Pero no sólo eso; la música viva, nuestro último destino, tuvo su máxima expresión en la Misa cantada en el Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Casbas (Huesca) y en las Vísperas en el Monasterio de la Encarnación (Huesca). De este modo, una vez más, pudimos realizar nuestro deseo de aprender para cantar, y cantar en los mismos lugares para los que fueron concebidas las obras gregorianas: los monasterios e iglesias.

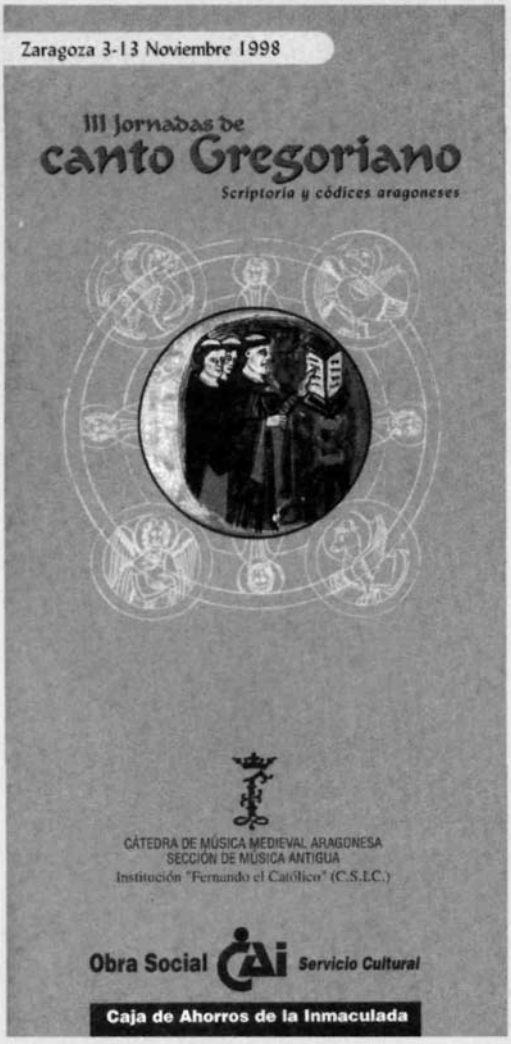
Siempre queda camino por hacer; siempre hay temas nuevos que tratar; siempre hay piezas gregorianas que interpretar. Pero no habría camino que recorrer, ni nuevos temas que sacar a la luz, ni otras piezas que aprender y cantar sin el estímulo de muchísimas personas, que, con el empuje de su ilusión, nos ayudan a hacer realidad nuevos proyectos. Al fin y al cabo, a todos ellos se debe esta nueva edición y las que quedan por venir.

Con la ayuda de los códices, de los viejos pergaminos, de los vetustos libros litúrgicos nos hemos acercado un poco más al corazón de la música litúrgica medieval. Gracias a ellos hemos aprendido a entender mejor nuestro canto. Y como cantar es una buena forma de caminar, en el camino seguiremos encontrándonos.

Luis Prensa
Director de la
Cátedra de Música Medieval Aragonesa

Pedro Calahorra
Director de la Sección de Música Antigua

CONVOCATORIA



CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA • SECCIÓN DE MÚSICA ANTIGUA
INSTITUCIÓN "FERNANDO EL CATÓLICO"

Colaboran:
Conservatorio Superior de Música de Zaragoza
Caja de Ahorros de la Inmaculada • Parroquia de San Pablo

Secretaría:
INSTITUCIÓN "FERNANDO EL CATÓLICO"
Excma. Diputación Provincial. Plaza de España, 2. 50071 Zaragoza

Una miniatura medieval presenta a un monje haciendo ofrenda de un códice a su abad. El monje que le hace entrega del libro tiene dos cabezas: una representa al joven novicio recién llegado al monasterio, cuando inicia su trabajo de copista; la otra, al venerable anciano que, tras largos años de trabajo, ha conseguido finalizar su tarea. Quiere el iluminador dar a entender, de manera plástica, la laboriosidad que suponía la elaboración y la copia de los códices en la época medieval.

Hablar de códices y de libros litúrgicos es, pues, hablar de hombres, de monasterios, de escritorios y de tradiciones. Es hablar también del esfuerzo creador de los copistas. Es hablar del riquísimo contenido de esos códices y de su utilidad en la vida diaria en monasterios, catedrales, colegiatas e iglesias. Gracias a los copistas han llegado hasta nosotros códices con los que cantar la misa solemne, revestida con ricos paramentos y magníficas ceremonias abaciales; para el oficio divino, que rivaliza en esplendor con la pompa de las cortes reales; para las procesiones que celebran las fiestas de los pueblos y comunidades; y para los acontecimientos que jalonan el decurso humano: cantos de iniciación para el bautismo, de alegría para la boda, de sobrecogedor recogimiento para la unción de los enfermos, y de resignada aceptación para el sepelio.

Los copistas, en el silencio de su scriptorium, se hacen eco de toda esta sabiduría secular y, mediante el procedimiento escrito, consiguen fijar para la posteridad el transcurrir sonoro de cada jornada. Conscientes de la importancia de su tarea, se afanan en buscar la perfección de cuanto hacen.

El copista, el scriptorium *y el códice son el imprescindible vehículo a través del cual nos llega una parte importante de nuestra cultura y civilización. Conocedores de esta realidad, historiadores, filólogos, teólogos, liturgistas y musicólogos han buscado en ellos una respuesta válida para cada momento. Hoy nos toca a nosotros, en estas III Jornadas de Canto Gregoriano, volver nuestras miradas a estos vetustos pozos de sabiduría para de ellos sacar una luz que nos sirva para reinterpretar el presente.*

LUIS PRENSA

PROGRAMA

CONFERENCIAS

Día, 3 martes:

EL MUNDO DE LOS CÓDICES

Dª. Amparo Cabanes. *Universidad de Zaragoza.*

8 de la tarde. Salón de Actos. CAI. Independencia, 10

Día 5, jueves:

MUESTRA DISCOGRÁFICA Y BIBLIOGRÁFICA

Presentación de la grabación discográfica:

CANTO GREGORIANO, ÓRGANO ALTERNANTE EN LAS CATEDRALES DE ARAGÓN.

y de la *Revista NASSARRE, XIV, I.*

Luis Prensa, Jesús Gonzalo, Pedro Calahorra, Álvaro Zaldívar

8 de la tarde. Salón de Actos. CAI. Independencia, 10.

Día 6, viernes:

EL CÓDICE Y EL LIBRO EN LA CESARAUGUSTA VISIGODA

D. Guillermo Fatás. *Universidad de Zaragoza.*

8 de la tarde. Salón de Actos de la CAI. Independencia, 10.

Día 8, domingo:

CANTO GREGORIANO

11,30 h.: Misa.

Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Casbas (Huesca)

18,30 h.: II Vísperas del Domingo.

Monasterio de la Encarnación (MM. Carmelitas, vulgo *"Miguelas"*). Huesca.

Coro *"Amigos del Canto Gregoriano".*

Día 9, lunes:

ESCRITORES E ILUMINADORES DE CÓDICES

Dª. Pilar Falcón Pérez. Instituto *Narcis Monturiol.* Barcelona.

8 de la tarde. Salón de Actos de la CAI. Independencia, 10.

Día 11, miércoles:

CÓDICES LITÚRGICO-MUSICALES DEL MONASTERIO

D. Pedro Calahorra. *Institución "Fernando el Católico".*

8 de la tarde. Salón de Actos de la CAI. Independencia, 10.

Día 13, viernes:

CÓDICES ARAGONESES Y SU PRÁCTICA MUSICAL

D. Luis Prensa. *Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.*

8 de la tarde. Salón de Actos de la CAI. Independencia, 10.

CONFERENCIAS

EL MUNDO DE LOS CÓDICES

MARÍA DE LOS DESAMPARADOS CABANES PECOURT

Con la palabra CÓDICE se suele definir al libro manuscrito de cierta antigüedad y de importancia histórica o literaria, aunque en sentido estricto sólo puede aplicarse dicho término a los libros manuscritos anteriores a la invención de la imprenta[1]. De ahí que, pese a la utilización indistinta de las palabras **códice** y **manuscrito**, la definición de la primera sea mucho más restrictiva que esta última, indicativa del libro escrito a mano en cualquier época, incluida la actual.

Del prestigio que los códices han tenido no solo ahora sino siempre son buena muestra los inventarios *post-mortem*, en los que, ya desde la época medieval, se acostumbraba a anotar con mayor o menor precisión, cuando de libros se hablaba, el título de la obra, el autor, la materia escriptoria, la encuadernación, el número de tomos e incluso la escritura utilizada, a diferencia de la superficialidad conque se trataban otros legados. La propia mención de que el manuscrito se asegurara mediante cadena cuando su destino era una biblioteca reafirmaba su consideración.

Ahora bien, todas estas significaciones están directamente vinculadas o referidas al QUÉ del códice: ¿**qué** es? ¿**qué** o cuál es su contenido? Y aunque ello constituye, por otra parte, su valor principal, no detendremos más nuestra atención en este aspecto, pues al mismo van dedicadas las restantes conferencias integrantes de este ciclo; y lo que aquí y ahora vamos a intentar es una aproximación al códice en cuanto objeto material, a su estructura y características, **cómo** era su formato y **cómo** había sido confeccionado; aspectos ambos entre los que siempre hubo una íntima relación, ya que desde la belleza formal era más fácil acceder al conocimiento de los conceptos.

[1] Así lo define el *Diccionario* de la Real Academia Española.

Así pues, desde este último punto de vista se puede definir al códice **como** el formato habitual del manuscrito desde la antigüedad hasta la aparición de la imprenta, destinado a recoger y transmitir los textos y sus ilustraciones e integrado por número variable de hojas plegadas en dos y reunidas en uno o varios cuadernos que se cosían por un hilo a lo largo del pliegue.

Sobre cómo y cuándo aparece el formato códice, hay que tener en cuenta que la imagen del libro que hoy conocemos, aunque generalizada a partir del siglo IV, no ha sido siempre la misma. Puesto que soporte y forma del códice están íntimamente relacionados, vamos a llegar a la segunda por medio del primero.

El primer material a considerar es el **papiro** (año 3000 a.C. hasta el 1100 d.C). Se trata de una planta acuática cultivada abundantemente en el valle del Nilo, cuyo tallo se sometía a un minucioso proceso de fabricación para su utilización como soporte de la escritura. Plinio el Viejo lo describe en su *Historia Natural* (siglo I). De la médula del tallo se cortaban largas tiras (*philyrae*) que se disponían unas junto a otras, superponiéndose, hasta formar una capa; sobre ella se colocaba otra serie en sentido transversal. Ambas, una vez mojadas, presionadas y secadas al sol se cohesionaban. Antes de su uso las hojas de papiro resultante se pulían y alisaban con una piedra, utensilio de marfil u otros procedimientos.

Las hojas (*plagulae*) se unían lateralmente entre sí cuando el texto lo requería y se envolvían en forma de **Rollo** o **Volumen** a una varilla de madera o marfil (*umbilicus*), que sobrepasaba el volumen enrollado por sus extremos (*cornua*) y se remataba por una bola o pomo, permitiendo así al usuario plegar y desplegar el rollo con facilidad [fig. 1][2]. Al principio del volumen, en la parte exterior, el *index* o *titulus* informaba del nombre de la obra.

Sólo una de las caras de las hojas de papiro acostumbraba a recibir la escritura y ésta se trazaba siguiendo el sentido de las fibras horizontales y en columnas. Útiles de escritura fueron: la caña, hueca y cor-

[2] Esta figura corresponde a la forma de volumen, aunque el material no es papiro sino pergamino.

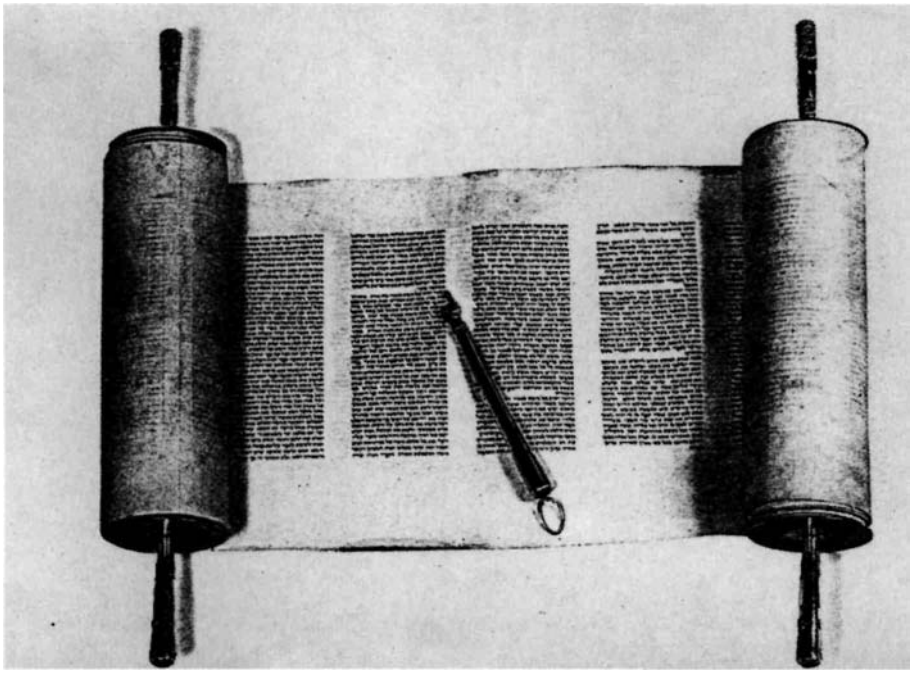


Figura 1.

tada en su extremo de forma que según la posición produjera trazos finos o gruesos; las tintas, obtenidas a partir de hollín o carbón vegetal; y el cálamo, que desde el siglo III a.C. desplazó a la primera por su mayor finura de trazo.

Todavía un último aspecto a considerar en la redacción de estos rollos es el propio acto de escribir y la postura adoptada para ello. Su significación variaba según civilizaciones. Mientras en la egipcia [fig. 2] el acto de escribir era digno de dioses y hacerse representar en la posición del escriba (sentado en tierra y con las piernas cruzadas) constituía un honor, los griegos y romanos consideraban esta tarea como propia de esclavos y mercenarios, debido, por una parte, a que dicha postura corporal era considerada indigna de los hombres libres (que se sentaban en sillas o taburetes); mientras que, por otra, el discurso oral tenía una importancia cultural y política no comparable a la del texto escrito.

Figura 2.

Figura 3.

Sin embargo, a diferencia de las pocas representaciones que existen de griegos y romanos escribiendo sobre rollos de papiro, son numerosas las de éstos mismos leyendo en beneficio propio o ajeno.

Pese a todo lo dicho, el rollo de papiro fue la forma propia del libro griego y romano durante siglos, y como forma libraria llega hasta nuestros días.

Tan antiguas como los rollos y procedentes de Mesopotamia fueron las **tabletas de arcilla** o **madera**, a partir de las cuales se puede rastrear el origen del códice medieval. En el mundo griego y romano las tabletas de madera en general y excepcionalmente las de marfil, sirvieron para toda clase de inscripción de contratos, correspondencia personal, ejercicios de los escolares, borrador de poesías e, incluso, para la documentación contable de los comerciantes. Con frecuencia se representa a los jóvenes de ambos sexos escribiendo sobre este tipo de soporte [fig. 3]. Es curioso advertir que en las representaciones griegas y latinas se escribe siempre sobre tabletas y en cambio se lee siempre en rollos.

Este material también era sometido a una adecuada preparación para recibir la escritura. A modo de pizarras de mano, los bordes de las tabletas quedaban realzados y el interior se rellenaba con una sustancia moldeable, generalmente cera, sobre la que se escribía utilizando el *stilus* o *graphium*, instrumento de hueso, madera, metal o marfil que en el extremo opuesto disponía de un **rascador** para eliminar equivocaciones y nivelar nuevamente la cera. También podían prepararse con pulimento o blanqueándolas, en cuyo caso se escribía con punta húmeda: cálamo y tinta.

Varias de estas tabletas con un mismo formato podían fácilmente unirse pues ofrecían orificios en los márgenes que servían para atravesarlos con un vínculo: tiras de cuero o incluso piezas metálicas semejantes a anillas, formando un cuaderno rígido. Según su número recibían el nombre de dípticos, trípticos o polípticos. El texto quedaba protegido en el interior mientras no fuera necesario reutilizar el soporte.

Serían, pues, al parecer, estas tabletas compuestas de varios elementos las que se designarían con el término latino *codex*, síncopa de *caudex*, que significaba originariamente "trozo de madera, tronco". Y consecuentemente el vocablo *codex* podría definirse, en sentido amplio, como "el conjunto de láminas de cualquier material, unidas entre sí por el margen interno mediante unas anillas metálicas o tiras de cuero y, generalmente, protegidas por unas tapas o cubiertas"[3]. La sencillez de esta definición unida a lo universal de su contenido la hacen válida para la descripción del formato códice con total independencia del material que lo forme.

Se desconoce cuándo se empezó a utilizar el códice de material blando, es decir de pergamino o papiro, aunque se sospecha que fue antes de nuestra era y que fue un invento romano en un intento de sustituir la madera por un material más ligero y que además se pudiera escribir por los dos lados (el papiro no lo hacía en ejemplares cuidados, la tableta sí). Con todo las "tabletas de pergamino" o códice ya son mencionadas por Marcial en Roma, en el siglo primero de nuestra era, y sería con esta materia con la que triunfaría el formato aludido.

[3] Cfr. E. RUIZ, *Manual de Codicología*, Madrid 1988, págs. 103-104.

Los orígenes del **pergamino** están inmersos en la leyenda. En el siglo II a.C. y bajo el patrocinio del rey Eumenes II, se formó en Pérgamo, Asia Menor, una gran biblioteca que llegó a rivalizar con la de Alejandría. Según Plinio, el rey de Egipto Ptolomeo V Epífanes, temeroso de que la biblioteca de Pérgamo llegara a superar a la de Alejandría, prohibió la exportación de papiro. Verdadero o falso, en cualquier caso las dificultades de abastecimiento de papiro obligaron a desarrollar las técnicas del tratamiento de las pieles de animales para convertirlas en adecuada materia escriptoria. Y puesto que parece que estas innovaciones tuvieron su origen en Pérgamo, el producto finalmente obtenido fue conocido como pergamino.

¿Cuál fue la técnica de preparación del pergamino? A partir del siglo II a.C. ésta se basó en la utilización de pieles de animales diversos, aunque principalmente se utilizaron las de ternera, oveja, cabra y carnero. El resultado cualitativo de su proceso de fabricación dependía, por una parte, de la edad del animal y características de la piel; por otra, del cuidado y habilidad en la preparación. No obstante, aunque el proceso de trabajo era muy similar, la manufactura del pergamino variaba según el área geográfica y la época.

Después de haber permanecido a remojo en agua corriente durante un tiempo, las pieles eran tratadas con cal y se aclaraban hasta que perdían el pelo. A continuación, una vez limpias, se raspaban, se extendían en unos bastidores de madera [fig. 4], se secaban y volvían a rasparse de nuevo por ambos lados con el fin de eliminar pelos, grasa y manchas resistentes. Seguidamente se pulían con piedra pómez. Finalmente se enrollaban y se almacenaban listas para su uso.

Con el paso del tiempo y el perfeccionamiento de la técnica de preparación del pergamino, se obtuvo a partir de pieles de animal muy joven un producto con un alto grado de perfección: la *vitela*, de calidad fina, blanca, uniforme y de gran suavidad, casi transparente, en la que apenas si se puede distinguir la cara del pelo de la de la carne. Gran número de preciosos y lujosos manuscritos la tienen como soporte y sobre ella se escribieron los más importantes códices del Humanismo.

Pero el pergamino, pese a su posibilidad de obtención, resultaba un producto muy caro, por lo que se procuraba utilizar toda su superficie reparando desgarros y disimulando imperfecciones. Y también

Figura 4.

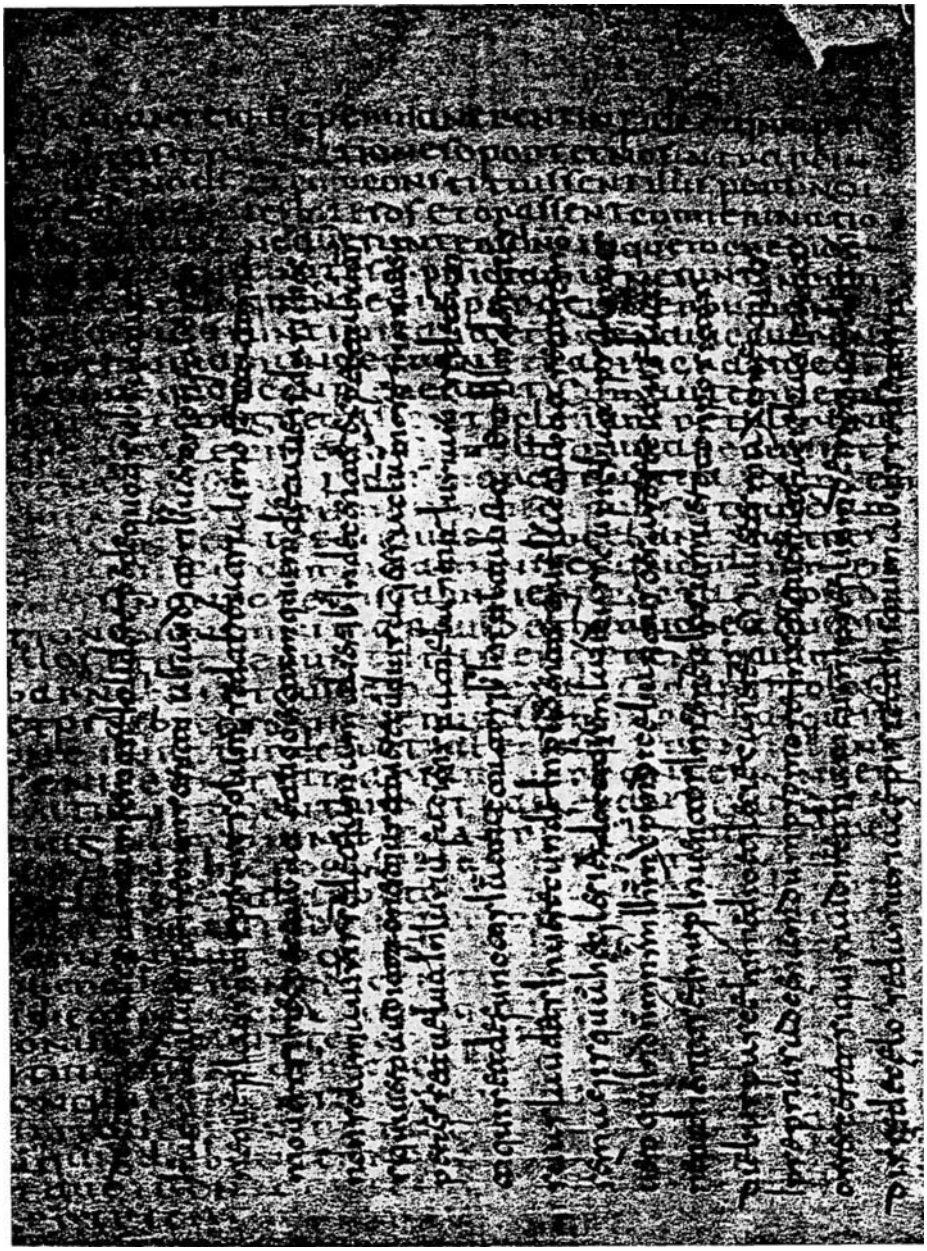


Figura 5.

debido a su alto precio, se procedió con frecuencia a su reutilización borrando unos textos para copiar otros nuevos. Para ello se eliminaba la escritura anterior sumergiendo el pergamino en un recipiente con leche y frotando las letras con una esponja. Una vez seco, el pergamino se pulimentaba con piedra pómez y quedaba en condiciones de ser empleado de nuevo, aunque no siempre lo fue. Nacieron así los llamados *codices rescripti* o palimpsestos [fig. 5], en los que algunas veces puede apreciarse el texto borrado emergiendo entre el nuevamente trazado. Cuando eso no ocurre, es decir, cuando el texto primitivo queda oculto bajo la nueva escritura, la única forma de conocerlo es recurriendo a procedimientos técnicos de diversa índole que han ido apareciendo con el paso de los tiempos. Así pueden citarse desde los reactivos químicos y el empleo de la fotografía con fluorescencia -ambos procedimientos hoy en desuso-, hasta los actuales rayos ultravioletas o lámpara de Wood; si bien ésta última debe usarse con prudencia debido a sus nocivos efectos en la vista de los investigadores, e incluso sobre el pergamino si el uso es excesivo.

La preparación del pergamino en la edad media fue en un primer momento ocupación monacal; en los "escriptoria" no faltaba la figura del monje pergaminario encargado de efectuar esta tarea; más tarde, cuando la cultura salió de los monasterios a las escuelas episcopales y universidades, el oficio fue ejercido por los laicos que se agruparon formando gremios.

El uso de esta materia escriptoria supuso un cambio radical en la forma del libro y propició la estructura y la estética que hoy conocemos (el nombre lo hereda) debido a la serie de ventajas que ofrecía: se trataba de un soporte flexible pero sólido que permitía ser doblado en cuadernillos luego cosidos entre sí. De ahí que el texto escrito en ellos fuera de fácil manejo y rápida localización a diferencia de la incomodidad del contenido en el volumen. Asimismo, las dimensiones regulares y similares de sus páginas -cuyo espacio textual se duplicaba al poder escribirse por ambas caras y hacía así su utilización más económica-, facilitaban la distribución del texto así como la de las ilustraciones, que ya no eran pequeñas sino de grandes proporciones, pudiendo ocupar una página entera, o ser incluso narrativas, con lo que se extendían a lo largo de varias páginas. Además, el hecho de no tener que enrollarse, permitía el uso de pigmentos más consistentes, mejorando así la calidad y durabilidad de las ilustraciones. Su lectura era también

más cómoda que la del rollo de papiro, pues podía apoyarse sobre una mesa; tenía igualmente a su favor la sencillez del transporte y una mayor protección debida a las cubiertas.

Esta forma de libro o *codex* y su adopción se ha relacionado con la expansión del cristianismo, pero éste es un aspecto que no vamos a entrar a valorar aquí. Sin embargo sí me gustaría resaltar que la aparición del libro en cuadernos o **códice** que a nosotros nos parece tan familiar y lógica, representa en la historia gráfica de las civilizaciones humanas uno de sus grandes momentos. Le precedió la invención de la escritura y le siguió la de la imprenta y ya no ha habido otra revolución similar hasta nuestros días con la escritura electrónica.

El pergamino fue el material perfecto para la copia e iluminación de códices, y, de hecho, la mayoría de los códices hasta el siglo XV se realizaron sobre este soporte. Pero si como queda dicho se trataba de un material muy costoso (hasta doscientos animales podía precisar la confección de una biblia), la fabricación del **papel** constituyó una importante alternativa, al menos en lo concerniente a libros de uso y estudio, o a ciertos manuscritos cuyo valor simbólico o formal no justificaba la alta inversión citada.

Para la elaboración del papel, la pasta obtenida a partir de trapos, que previamente deshechos eran macerados en agua y triturados por martillos de madera, se depositaba sobre un tamiz (*forma*) de forma rectangular cuyo fondo estaba formado por una serie de hilos metálicos paralelos, muy juntos (*corondeles*), sostenidos por otros perpendiculares más separados entre sí (*puntizones*), cuya huella es apreciable en la hoja de papel contemplada al trasluz [fig. 6]. En este entramado de la forma se inició, a partir del siglo XIV, la costumbre de colocar una figura hecha con hilos metálicos denominada filigrana o marca de agua [fig. 6], identificativa del fabricante y que aun pervive en la actualidad, la cual constituye hoy un elemento de datación e identificación de la procedencia de este soporte.

Una vez considerado el aspecto material del códice nos introducimos en su **morfología**. Estructuralmente el códice se compone de una serie variable de cuadernillos plegados cuyo conjunto recibe el nombre de *cuerpo del manuscrito*, los cuales, más tarde, se encuadernaban para facilitar la lectura. Pero lo más específico de éste es el modo de su fabri-

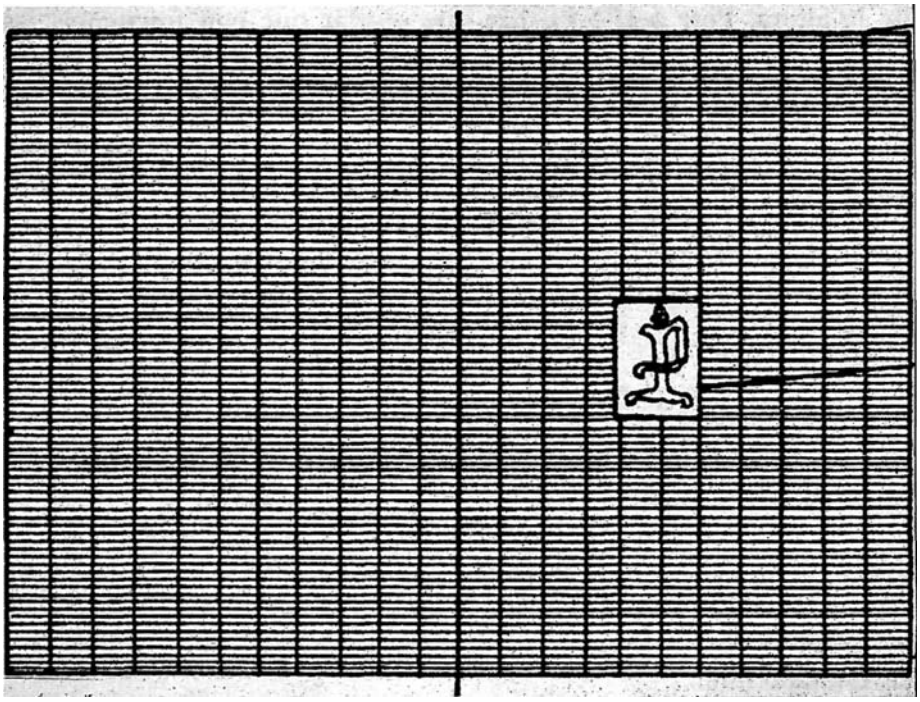


Figura 6.

cación: plegado de los cuadernillos, dimensiones del folio y de la caja de escritura y preparación de la página con las punzaduras, diversos sistemas de rayado y pautado.

En la disposición del texto y en su ornamentación no solía dejarse nada al azar; todo ello era planificado con anterioridad y cuidadosamente realizado. Decidida la materia escriptoria -pergamino o papel-, se establecía el tamaño deseado, íntimamente relacionado, a su vez, con la finalidad: gran formato para códices de lujo y propietarios poderosos; mediano para los de similar importancia (misales, sermonarios); relegándose el pequeño para los libros de uso privado, tales como los libros de horas, lecturas religiosas, etc.

En cuanto a la forma, no existía un canon, siendo generalmente cuadrada durante la época antigua y rectangular a partir de la edad media, institucionalizándose en la hoy utilizada comúnmente, en que la anchura del libro suele ser más o menos equivalente a los dos tercios

de la altura. Pese a ello no hay que olvidar que con frecuencia las dimensiones máximas del códice de pergamino las imponía el tamaño del animal.

Si hablamos de un códice de pergamino, una vez cortado éste, una sola hoja daba lugar al cuaderno bifolio. Si se insertaban unos bifolios dentro de otros se formaban cuadernillos de cuatro, seis u ocho folios. Pero si en lugar de una sola vez la hoja se doblaba dos, directamente se obtenía un cuaderno de cuatro folios, aunque obviamente de tamaño mediano.

Sin embargo, el pergamino, aunque hubiera sido muy bien preparado, siempre ofrecía dos caras claramente diferenciadas: la del pelo y la de la piel. Mientras la primera acostumbraba a quedar más áspera y oscura, hasta mostrar en ocasiones los folículos pilosos, la de la carne solía ser más suave y clara. De ahí que a la hora de confeccionar los cuadernos que habían de recibir la escritura se procuraba hacer coincidir caras análogas frente a frente (ambas pelo o ambas carne), pues lo contrario, dado el evidente contraste de calidad entre ambas, desmerecía el resultado final.

Si se usaba el papel en lugar del pergamino, era el pliego, unidad de producción y de escritura, según cuantas veces se doblaba, el que formaba cuadernos de dos, cuatro, ocho hojas, etc. Estos tamaños o formatos son los conocidos -tanto en el códice manuscrito como en el posterior libro impreso- como folio, cuarto, octavo. Para determinar cuántas veces ha sido doblado el pliego y cuál es el tamaño del códice puede resultar de gran ayuda la visión antes citada de la huella que, dejada por puntizones y corondeles, se aprecia al trasluz.

Los cuadernillos reciben diferentes nombres según el número de hojas que los forman: duerno, terno, quaderno, quinterno, etc.

El número de los cuadernillos que constituyen un códice y su formato dependen de la extensión y también de la naturaleza del texto que se desea transcribir. En cuanto a su composición, a veces está relacionada con modas.

Una vez elegido el material y convenientemente plegado según formato adecuado, se reunían los bifolios formando fascículos. Pero

éstos, antes de recibir la escritura e iluminación, debían ser preparados a su vez mediante el trazado de una serie de líneas maestras que constituían la arquitectura formal del códice.

Para ello se procedía al **rayado** o **pautado** de las páginas, logrado a base de lineas verticales, que servían para enmarcar el texto, y horizontales, con el fin de evitar que los renglones aparecieran torcidos. Era ésta una precaución indispensable impuesta por el uso pergamino, ya que la superficie de este material, a diferencia del papiro, no tiene referencia alguna para trazar renglones de escritura lo más rectos y horizontales posible. Con este entramado se facilitaba la legibilidad del texto a la vez que se intentaba armonizar la distribución de escritura, blancos e imágenes.

Dos elementos componen la técnica del pautado: las picaduras o picado y el reglado o regleteado. Respecto a las primeras, era frecuente realizar con un instrumento punzante el perforado de las hojas en los márgenes exteriores, cabeceras o pies de las mismas; y también el espacio destinado a iniciales que se escribirían sangrándolas del texto. Son éstas las picaduras generales o de enmarcamiento. Pero sobre la línea vertical de enmarcamiento se distribuían las picaduras especiales, una por renglón a trazar. A partir de estos puntos, que actuaban como guías, se realizaba el pautado. La presencia de las picaduras es todavía apreciable en gran número de códices pese a que en algunas ocasiones el encuadernador las ha hecho desaparecer al realizar su trabajo.

En cuanto al pautado, era algo más que una labor rutinaria. Antes de su trazado había que tener en cuenta toda una serie de circunstancias: la estructura del texto a linea tirada o en dos o más columnas (cuando un libro estaba destinado a uso público para ser leído en voz alta, el texto tendía a estar distribuido en dos o tres columnas, para facilitar su lectura); los espacios a ocupar por las iniciales miniadas; los elementos decorativos -como orlas o miniaturas-, a incluir; los distintos módulos y tipos de escritura, etc., todo ello tendente a proporcionar un equilibrio entre escritura y blancos o márgenes. Por supuesto en la configuración de la página desempeñaban un papel fundamental las decisiones o hábitos del copista ya que era él quien seleccionaba, dentro de las opciones que estaban al uso, qué tipo de escritura utilizar según la naturaleza del libro y del texto o párrafo; cómo disponer el texto; el

intercolumnio si la opción escogida eran las columnas, el número de líneas; los márgenes; la justificación; la secuencia de párrafos; etc.

Las líneas que formaban el pautado en un principio fueron trazadas a punta seca por la parte de la carne, con una punta de metal (*punctorium* o *circinus*) uniendo las picaduras de los bordes. Ello hacía que los renglones aparecieran en relieve por la parte del pelo.

A partir del siglo XII se generalizó el uso de la punta de plomo (*plumbum*) que dejaba un casi imperceptible rastro gris, y desde el siglo XV ya fue frecuente el trazado de las líneas del pautado con una tinta más clara que la del texto. No faltan casos en que tan solo se marcaba la caja de escritura por lo que los renglones aparecen ligeramente torcidos. Por regla general esto se aprecia en códices considerados de menor entidad, en los que la importancia del texto prima sobre la de su imagen.

Las distintas clases de líneas trazadas en el folio de un manuscrito se designan con una variada nomenclatura[4]. Las destinadas a ser soporte del texto propiamente dicho son las *líneas rectrices;* son *líneas de justificación* las que limitan el texto verticalmente, y pueden estar acompañadas por una o varias paralelas denominadas *líneas marginales verticales* y/o por las *líneas marginales horizontales* que lo cierran por los extremos superior e inferior. La combinación de estos cuatro tipos básicos da lugar a múltiples composiciones.

La ejecución del picado y regleteado podía llevarse a cabo de diversas maneras: folio a folio, antes de plegar la hoja doble; de dos en dos hojas dobles; o todos los folios de un cuadernillo a la vez. En unas ocasiones la picadura y el regleteo se efectuaban a la vez; en otras, se hacían de forma separada el regleteo del encuadramiento y las picaduras de los renglones; etc.

Una vez preparado el cuaderno y pautada la página se procedía a realizar la copia o **escritura del texto**; trabajo, por lo pesado y laborioso, poco gratificante, que se llevó a cabo, según los tiempos, en diversos ambientes: talleres monásticos con estructura bien organizada; ofi-

[4] Cfr. E. RUTZ, *Manual de Codicología,* Madrid 1988, págs. 157-158.

cinas privadas, donde los copistas se ganaban la vida con este género de arte aunque en ocasiones ejercían a la vez otros oficios o profesiones, como estudiantes, sacerdotes o abogados, buscando en la copia un incremento de sus ingresos; y talleres profesionales y libreros, con frecuencia dependientes de las universidades, en los que a partir del siglo XIII se impuso la institución de la "pecia", y a donde los escribas laicos solían dirigirse dadas las espectativas de trabajo que ofrecía la enorme demanda de libros de texto. También trabajaban escribas para las cortes reales y en casas nobles, donde eran empleados para realizar tareas de escritura y traducción.

En la confección del contenido intervenían numerosos artesanos, dependiendo en parte de la calidad del libro y de la tipología: el copista o copistas, corrector, rubricador, letrista, iluminador, etc., todos los cuales precisaban de distintos **instrumentos**, algunos ya citados: el cálamo o caña de junco se utilizó en los primeros tiempos medievales aunque fue totalmente desplazado por la pluma de ave, generalmente de cisne o ganso. Éstas ofrecían mayor flexibilidad, eran más fuertes y podían ser afiladas fácilmente, operación que se debía realizar varias veces a lo largo del día, cortándose a medida que se desgastaba con un cuchillo muy afilado (el *scalprum librarium* o *temperatorium*). Otros útiles eran: el compás, el pincel, la punta seca, la regla, la plantilla, el raspador, la navaja, las tijeras, la piedra pómez, la plomada, etc.

Particular mención merecen las tintas y los numerosos pigmentos de varios colores utilizados por los copistas, los taninos y los mordientes, las colas, gelatinas y gomas. Prescindiendo de las tintas de colores, más propias de los iluminadores, diremos que la tinta de la que se servían para escribir los textos se obtenía a partir de carbón o mediante un compuesto de sulfuro ferroso y nuez de agallas que se mezclaba con diversas sustancias, como goma, cerveza o vinagre, para facilitar la disolución y fijeza. Si predominó en su día la agalla de encina, las tintas ofrecen un color rojizo; son en cambio muy negras si la proporción de vitriolo fue mayor.

Un aspecto a considerar es la postura en la que el escriba o copista permanecía trabajando durante horas. Ésta adoptó a lo largo de la historia, actitudes diversas, pero todas ellas tuvieron en común el ser sumamente incómodas. Lo pudimos apreciar en la imagen del escriba

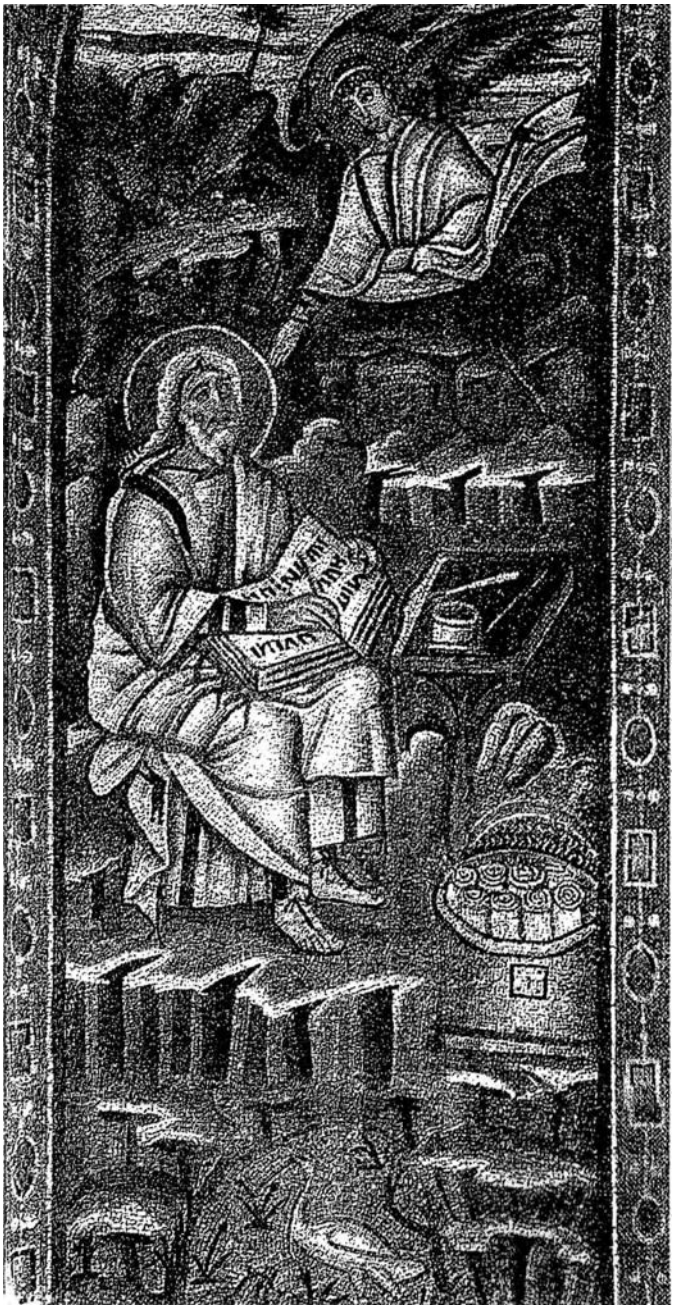


Figura 7.

Figura 8.

egipcio, agachado mientras escribía sobre el papiro; igualmente difícil era el trabajo de los evangelistas escribiendo sobre sus rodillas según la tradición romana [fig. 7]; pero no mejoró la condición del monje medieval, que escribía a mano alzada ante un atril casi vertical [fig. 8]. Sobre el pupitre de este último solían colocarse los diversos útiles: el tintero, la pluma y el rascador (con el que, raspando la escritura, enmendaba posibles errores); y junto a él es fácil observar, según la iconografía al uso, como los libros se amontonaba en los estantes, dispuestos horizontalmente, aspecto éste sobre el que luego volveremos.

Entrando ya en la labor que desarrollaban los copistas, se pueden considerar varios aspectos. En primer lugar qué escritura utilizaron para la redacción de los textos; en segundo, cómo la distribuyeron sobre el soporte material.

Por lo que respecta a la letra empleada para los distintos textos hay que señalar que las **escrituras** de la época medieval fueron muy diversas, debido tanto al amplio tracto cronológico que les permitió evolucionar como a la forma de ejecución (rápida o lenta), causante de variantes dentro de una misma clase de escritura (caligráficas o cursivas) . A lo que se sumaban las posibles singularidades creadas en las distintas provincias escriturarias.

Dejando aparte las diferencias sincrónicas vamos analizar someramente la diacronía o evolución de la escritura a través de los siglos medievales. A comienzos de esta época las escrituras en uso eran dos: una compuesta sólo de mayúsculas, con varias formas, pero que por su dificultad o lentitud en el trazado fue desechada, relegándose únicamente a determinados usos como los títulos de capítulos o el general de la obra.

La otra escritura, derivada de la corriente usada por los romanos, era de tipo minúsculo y se caracterizaba por los nexos de las letras al formar las palabras.

Bajo el reinado de Carlomagno se produjo una simplificación de las letras que se redondearon e individualizaron, siendo adoptadas rápidamente gracias a su claridad. Esta escritura se desarrolló a partir de la escritura romana de los siglos IV-V y se extendió rápidamente por Europa, recibiendo el nombre de *carolina*.

A lo largo de tres siglos esta escritura evolucionó con tendencia a la fractura dando lugar a una nueva, caracterizada por el aspecto anguloso, a la que se denomina *gótica*. En su génesis parece que influyó el nuevo corte de la parte superior de la pluma en ángulo oblicuo. Se usó entre los siglos XIII-XVI e incluso más en algunos países como Alemania.

Con el advenimiento del XV y las corrientes italianas renacentistas se produjo una nueva reacción. Los humanistas buscaron una nueva forma más fácil de leer y escribir e imitaron a la romana por medio de

su filial la carolina. La nueva escritura ha sido denominada *humanística.* El hecho de que estas dos últimas escrituras (gótica y humanística) fueran copiadas por los grabadores de imprenta para sus tipos hizo que sus formas pervivieran en los libros impresos.

Otro fenómeno frecuente en las escrituras medievales, aunque aquí no lo vamos a abordar, es la abreviación, también imitada por la imprenta.

Ahora bien, una vez todo preparado y en orden, se procedía a escribir el correspondiente texto distribuyendo la escritura según el plan previamente establecido como antes advertíamos.

Típica de los manuscritos medievales fue la indivisión del texto que acostumbraba a presentarse compacto, con una continuidad y uniformidad desconcertantes; por regla general no hallamos en el mismo un hueco donde descansar nuestra vista al leer; no se distinguen párrafos, ni palabras, ni suelen apreciarse puntuaciones equivalentes a las nuestras. La única concesión que se permitían era introducir más de una columna que aligerara algo la abrumadora impresión, si bien esta división en columnas con frecuencia obedecía a otras razones textuales. De ahí que cobrara especial valor el parágrafo o anotación del lugar donde termina o empieza un párrafo. En el trazado de estos calderones se solía utilizar la tinta de color, normalmente la alternancia de rojo y azul.

Concluida la escritura se procedía a rubricar el texto. El pautado de las páginas ya había tenido en cuenta la presencia de los elementos decorativos previstos. No voy a entrar en la ilustración del códice, tema de otra conferencia, pero a modo de curiosidad les diré que en los huecos dejados para las iniciales de gran tamaño, el copista indicaba con una minúscula la letra a copiar por el calígrafo, aunque a veces la intención no llegaba a cumplirse y han llegado a nosotros un buen número de códices con huecos para iniciales que nunca llegaron a ser pintadas [fig. 9].

Pero además de la iluminación todavía falta otro aspecto del códice por conocer y es el que hace referencia a la **ordenación de los cuadernillos**, tendente a su posterior encuadernación. Todo lo que hemos visto hasta ahora, incluida la ornamentación, se realizaba antes de

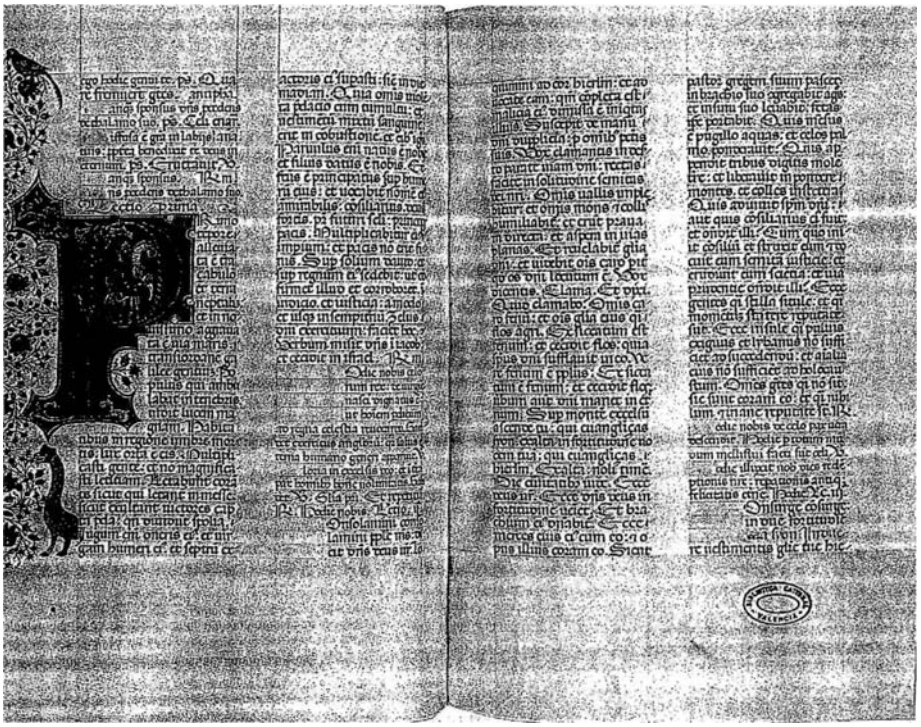


Figura 9.

encuadernar o *unir los cuadernos*, lo que se llevaba a efecto cosiéndolos por la parte del plegado. De ahí que el copista tuviera muy en cuenta la necesidad de indicar de forma clara qué orden debían seguir una vez cosidos para no alterar la continuidad del texto. Una solución al problema fue, en principio, la colocación de una contraseña (primero números romanos, luego letras mayúsculas o minúsculas, todo ello precedido de la abreviatura de *quaternio*) en el vuelto de la última hoja de cada cuaderno, en el margen inferior derecho que más tarde se desplazó hacia el centro (también puede colocarse en márgenes superiores y en anversos); es lo que recibe el nombre de *custodia* o *signatura* [fig. 10]. A veces no es raro encontrar esta contraseña en el centro del margen inferior de la primera página del cuadernillo, pudiéndose repetir en la última. En códices de bastante antigüedad las custodias solían resaltarse mediante señales o adornos, tales como guioncitos o punteados, incluso a veces colores.

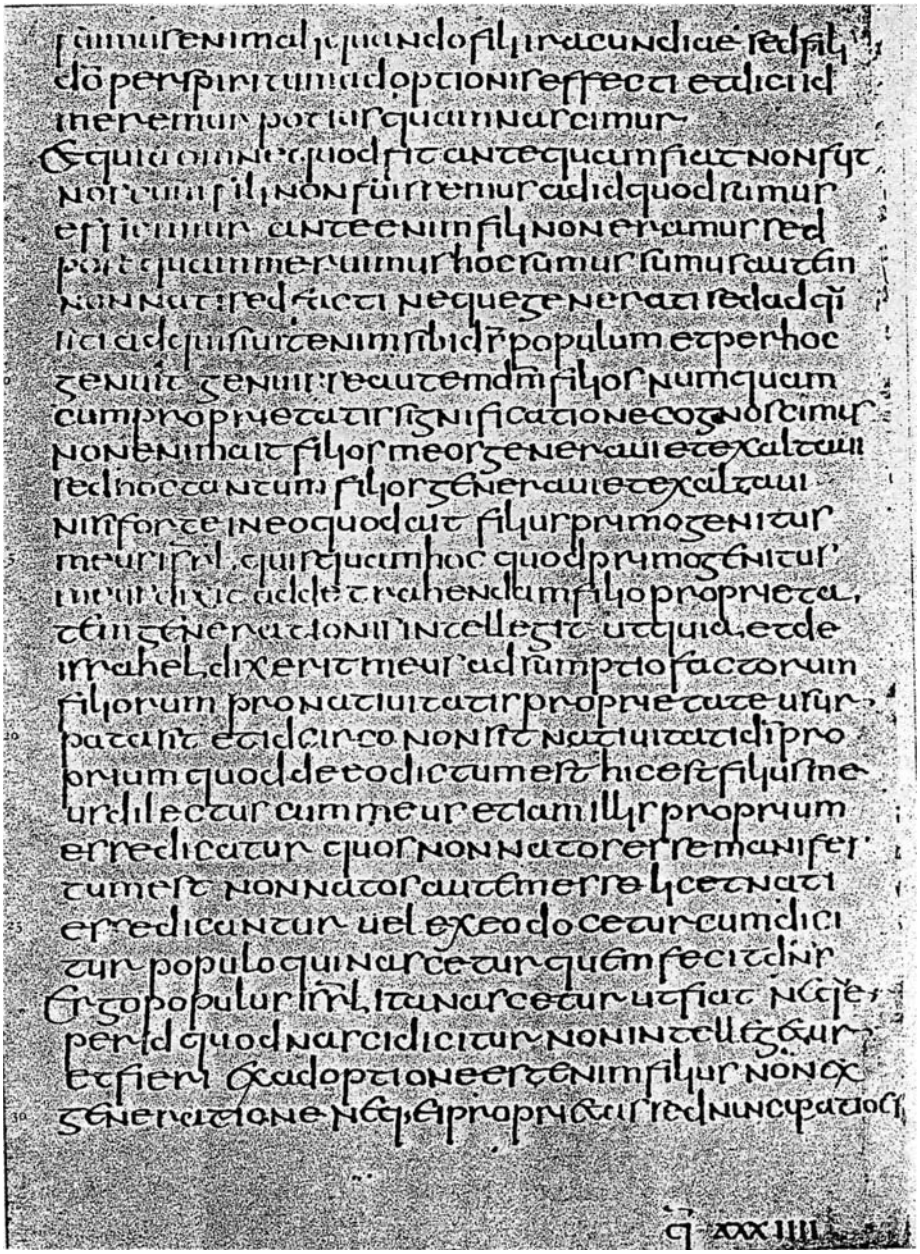


Figura 10.

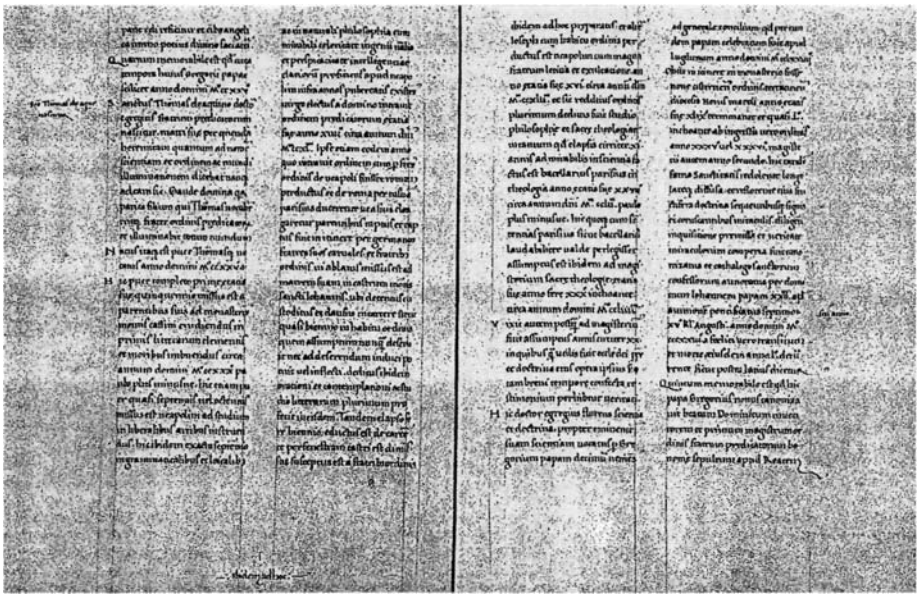


Figura 13.

Sin embargo con posterioridad, a partir del siglo XI, los números o letras fueron sustituidos por la primera o primeras palabras con que se iniciaba el siguiente cuaderno, naciendo así los denominados *reclamos*, igualmente decorados o convenientemente enmarcados en ocasiones. Podían colocarse a un extremo en posición horizontal [fig. 11] o vertical [fig. 12], o bien centrado [fig. 13].

Estos reclamos como las custodias podían ser obra del copista del manuscrito, del revisor, del rubricador, etc.

Sin embargo la forma más cómoda y eficaz de asegurar el orden de los cuadernillos es la *foliación* o *cartulación* [fig. 14]. De invención coetánea al reclamo, se inicia hacia los siglos X-XI y se generaliza en el XIII. Se llama foliación porque cada número de una serie correlativa vale para el anverso y reverso del folio y cartulación porque a la hoja se le llama *carta.* La *paginación* (numeración por ambas caras) es más tardía aunque medieval; suele aparecer en los s. XV-XVI. La cartulación, no obstante, se mantendrá hasta el siglo XVIII e incluso hoy se sigue esta norma para paginar manuscritos en los archivos.

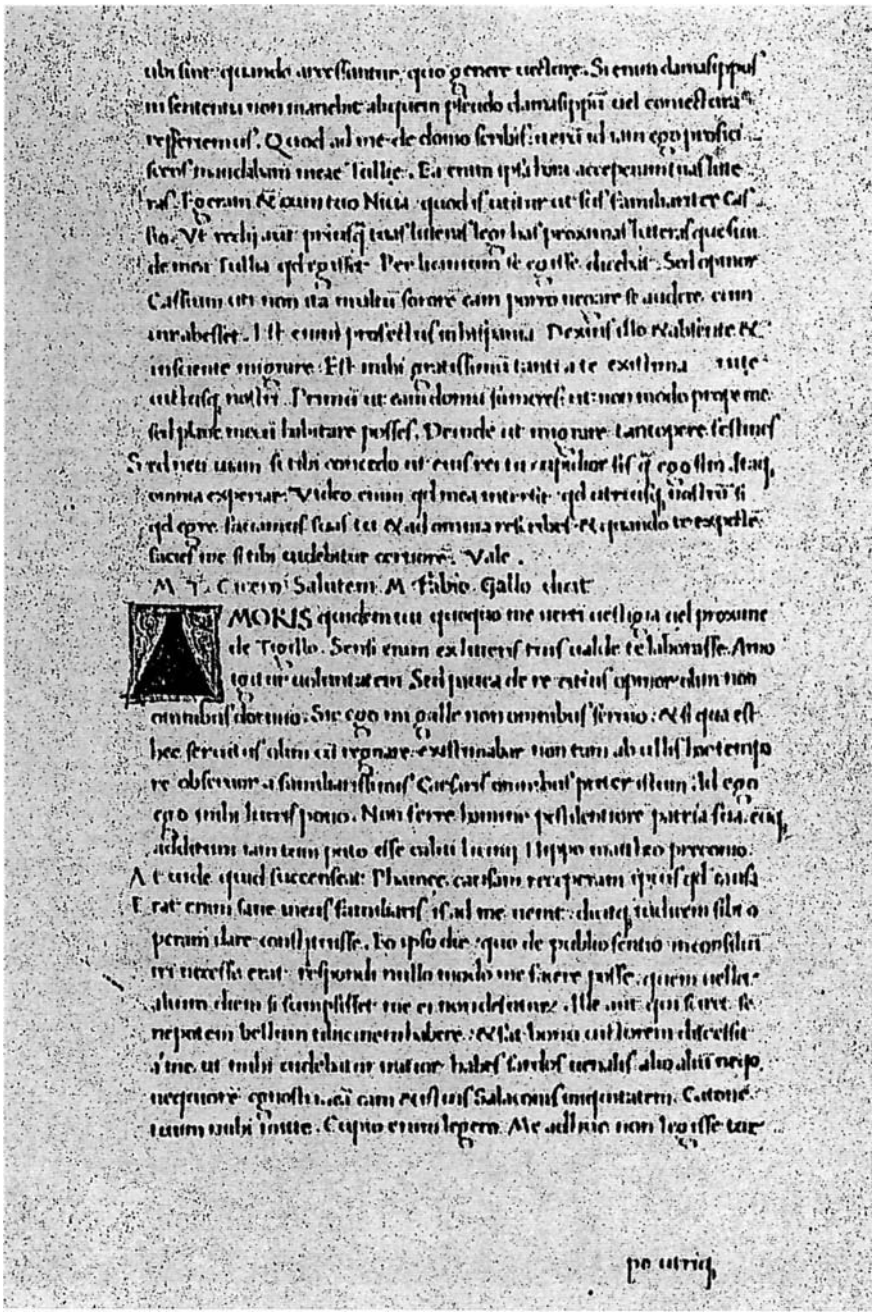


Figura 11.

Figura 12.

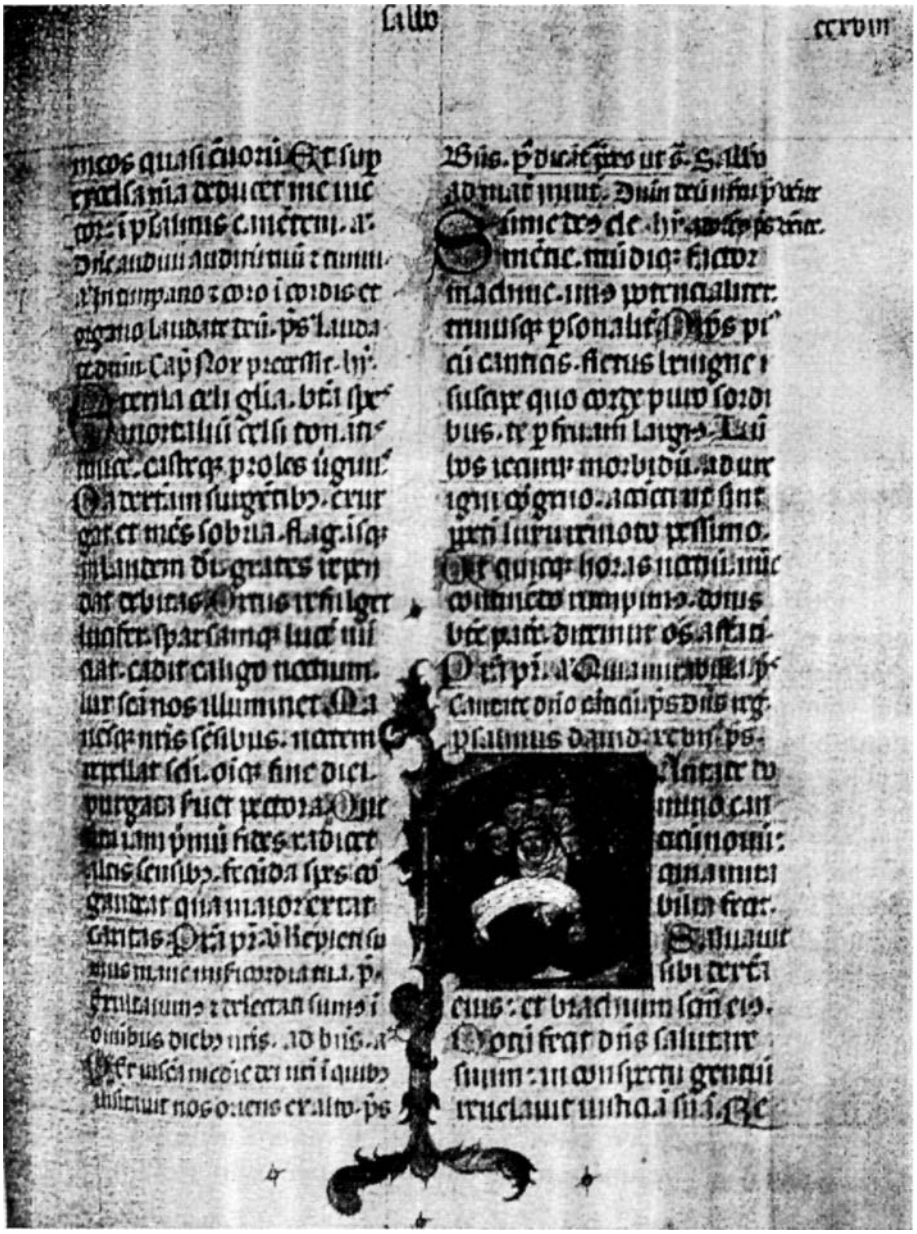


Figura 14.

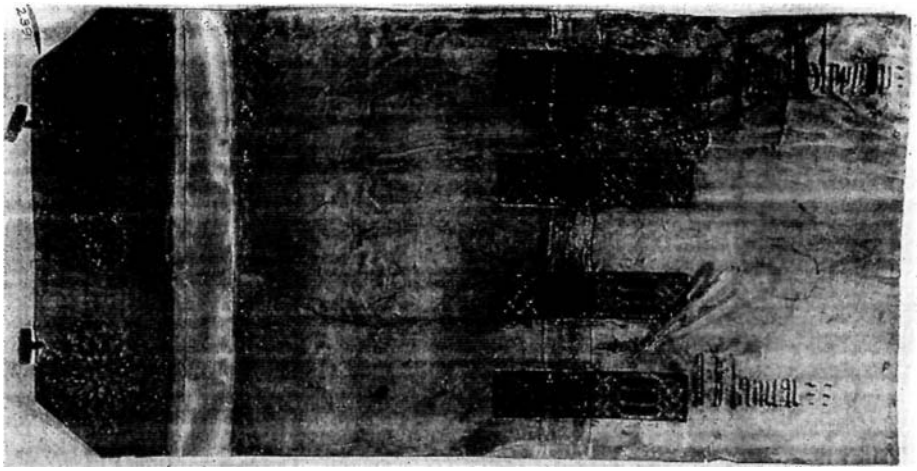


Figura 15.

Otro elemento que servía para evitar la dispersión de los cuadernos en el momento de unirlos era titular la primera y última carta aunque fuera abreviadamente. Esto resultaba suficiente cuando se trataba del volumen de papiro. Pero al pasar del volumen al códice, la costumbre lo añade además, primero en la parte superior de la carta central para finalmente repetirlo en todas.

No se puede concluir el proceso de producción del códice sin hablar de la **encuadernación**, tarea llevada a cabo después de ordenar y coser los distintos cuadernos que lo componían. Para guardar el debido orden secuencial el copista se servía de las signaturas, reclamos o cualquier otra numeración ya indicada. Y al conjunto, una vez cosido, se le dotaba de cubiertas protectoras con lo que el códice lograba, finalmente, su forma definitiva.

Sin hacer una historia de la encuadernación, muy interesante pero fuera de lugar en estos momentos, sí quiero insistir en los elementos que la componían, todos ellos desempeñando una función.

Un cuadernillo inicial y otro final -guarda y contraguarda- preservaban al texto durante el proceso de encuadernación. El cosido se recubría por el lomo y después se fijaban las tapas, generalmente tabletas de madera que se revestían de un tejido (seda, terciopelo, etc.) o

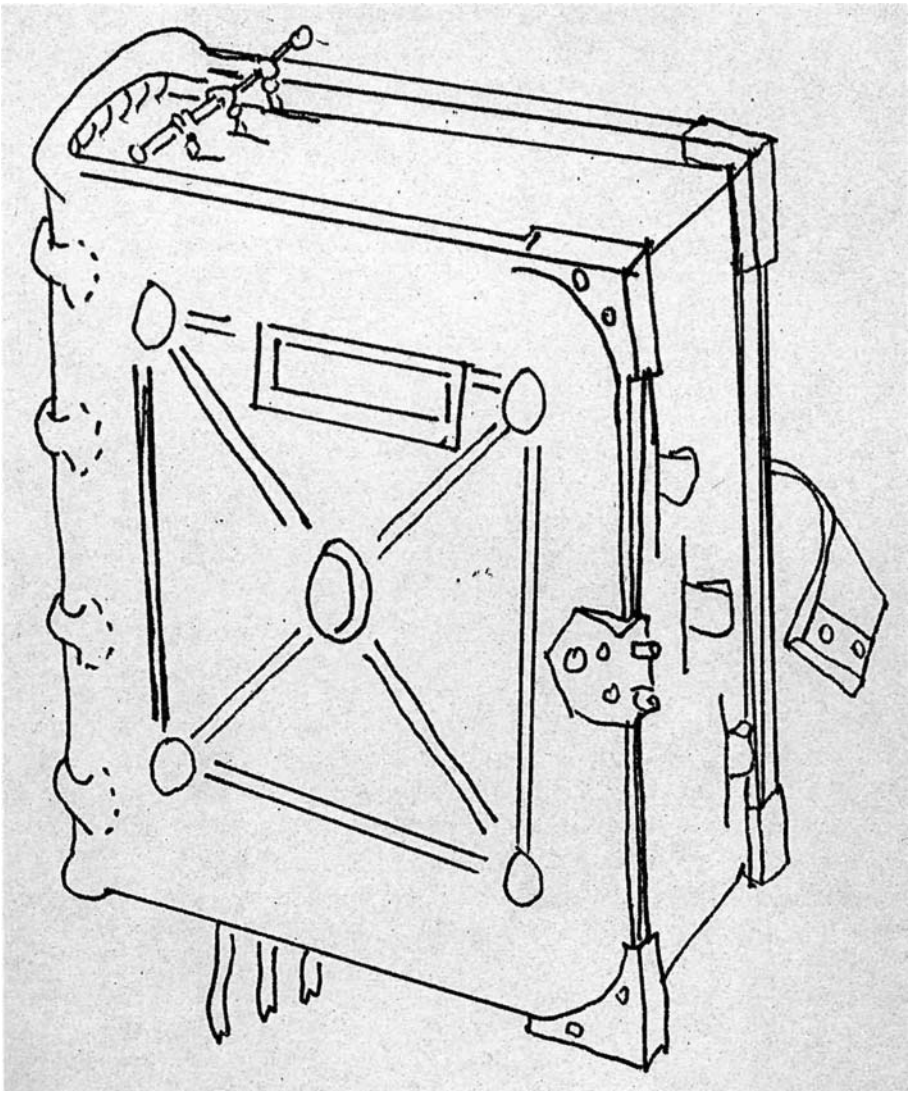


Figura 16.

piel; también podía emplearse con o sin la madera, plata, pedrería, oro, esmaltes o marfil. El lomo se reforzaba a veces con unos trozos de piel que se adornaban mediante cosidos en formas curiosas.

El adorno se hacía fundamentalmente sobre la tapa superior, pues el libro solía guardarse tumbado. Y sólo cuando se comenzaron a guardar verticales se decoró el lomo.

Un complemento indispensable fueron los broches o cerraduras que impedían que el códice quedara semiabierto, ya que en los casos en que el texto era de gran extensión, el cuero de la encuadernación quedaba tirante y estiraba la tapa hacia el lomo. Y, como ocurría con estas últimas, también los broches solían ser ornamentales. En ocasiones, en vez de cierres metálicos se emplearon correas, tiras de cuero o algodón, siempre y cuando la encuadernación fuera flexible. La encuadernación más sencilla y frecuente era en pergamino, abundando la de tipo **cartera**, o lo que es lo mismo dos sencillas tapas, más larga la inferior que a modo de solapa montaba sobre la superior, cerrando mediante correas anudadas o en forma de botón y ojal [fig. 15].

La conservación horizontal de los libros, aconsejable fundamentalmente por su gran volumen, fue, asimismo, la causa de colocación en las tapas de cuatro o cinco cabujones, pernos, bollones o gruesos clavos protectores, piezas metálicas de bronce, latón o incluso plata, que las aislaban respecto del estante o mesa en que se colocaba el códice. También se emplearon cantoneras, piezas metálicas triangulares o cuadradas que se colocaban en los cuatro ángulos o en los dos exteriores [en la fig. 16 se aprecian los distintos elementos citados].

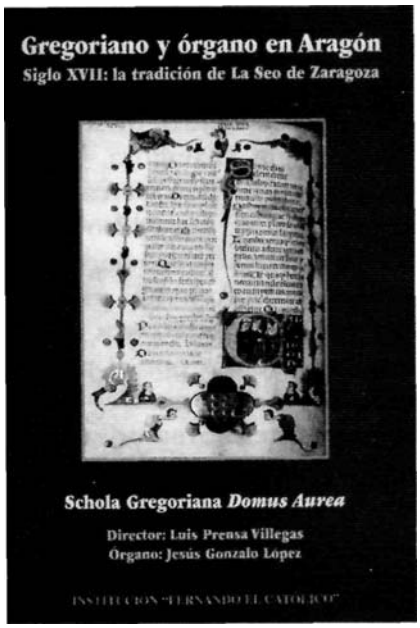
Los libros solían encadenarse a la mesa para evitar su desplazamiento mediante una pieza triangular situada arriba o abajo de la estantería de la biblioteca (de ahí el nombre de *Libro de la Cadena* que reciben algunos de nuestros conocidos manuscritos).

El resto de observaciones sobre encuadernación entrarían ya en un terreno más artístico que funcional por lo que dejamos en este punto la consideración que del códice hemos hecho como objeto material, demorando el análisis de su contenido a las siguientes intervenciones de este ciclo.

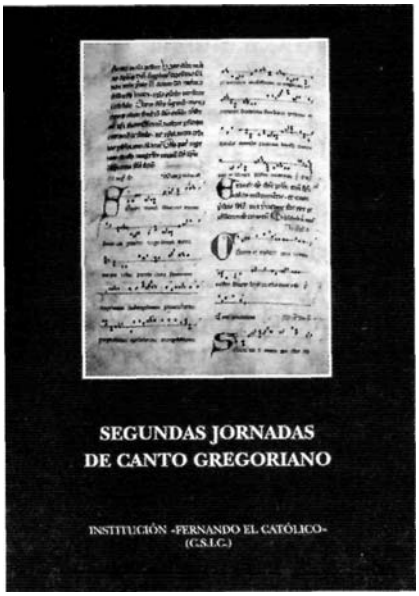
Jueves, 5 de noviembre **20 h.**

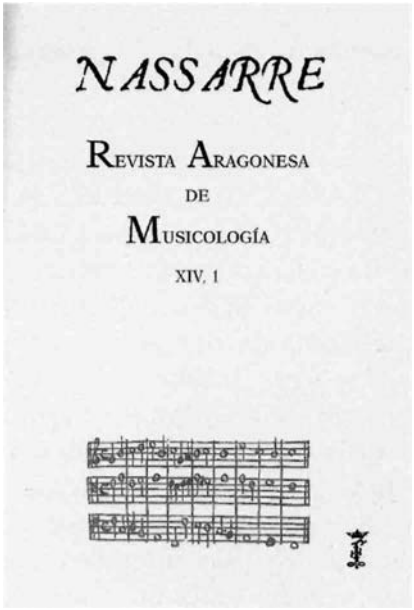
Salón de Actos. CAI. Independencia, 10

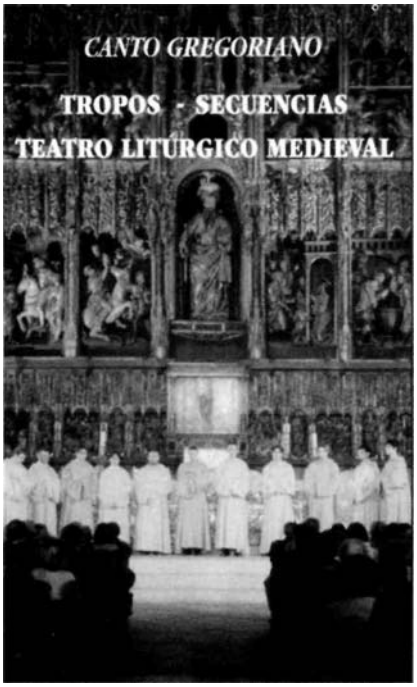
MUESTRA DISCOGRÁFICA
Y BIBLIOGRÁFICA



1. Presentación del CD: ***Gregoriano*** *y* ***Órgano en Aragón.*** *Siglo XVII: la tradición de la Seo de Zaragoza*, a cargo de D. Jesús Gonzalo. Este CD, de la casa TECNOSAGA, S.A. (Madrid), ha sido grabado en la iglesia parroquial de Cariñena (Zaragoza), y recrea la música litúrgica del siglo XVII, con composiciones para órgano de Jerónimo Latorre, Jusepe Ximénez, Andrés de Sola, Miguel López, Pablo Bruna y Aguilera de Heredia, las obras gregorianas originales, sobre las que se basa la composición organística. Son sus intérpretes la Schola Gregoriana "Domus Aurea", y al órgano Jesús Gonzalo.



2. Presentación de las ***Actas de las II Jornadas de Canto Gregoriano***, a cargo de D. Luis Prensa. Las Actas recogen las conferencias y actividades que tuvieron lugar en las anteriores Jornadas, y un anexo fotográfico. *Tropos y secuencias* (E. Castro), *Del tropo al drama litúrgico* (A. Gómez Pintor); *Dos ejemplos de drama litúrgico* (F. Doglio); *El tropo y la secuencia en la práctica musical* (L. Prensa); y *Pervivencia del teatro litúrgico medieval en el siglo XVI en las iglesias de Zaragoza* (P. Calahorra) ofrecen al lector detalles y ejemplos musicales que completan las disertaciones de las II Jornadas.

3. Presentación del número XIV, 1, de ***Nassarre,*** **Revista Aragonesa de Musicología**, a cargo de su director, D. Álvaro Zaldívar. Desde las ponencias del Encuentro de Revistas de Musicología (Zaragoza, 1997), pasando por estudios acerca de la capilla musical de san Pedro de las Puellas, o de Bacarisse, o documentos acerca de Diego Jaraba y Bruna, amén de Bibliografía y otros temas, fueron comentados por el ponente, insistiendo en el carácter científico y siempre novedoso de las investigaciones.



4. Presentación del **Vídeo Canto gregoriano**. Tropos - Secuencias - Teatro Litúrgico Medieval, a cargo de D. Pedro Calahorra. Tras explicar la realización en directo de este vídeo, el ponente insistió en la novedad de este registro acerca del teatro medieval, muy poco conocido para el gran público. Algunas imágenes del mismo pusieron fin a esta sesión de presentación de las actividades de la Sección de Música Antigua, de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.).

EL CÓDICE Y EL LIBRO EN LA CESARAUGUSTA VISIGODA

GUILLERMO FATÁS

GUILLERMO FATÁS CABEZA (Zaragoza, 1944) es doctor en Historia y catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Zaragoza, en la que profesa desde 1967. Una veintena de libros y un centenar de artículos y monografías dan cuenta de su dedicación a la *Hispania* prerromana y romana. Muy vinculado afectivamente con su ciudad natal, ha dedicado numerosos trabajos a la historia de *Cesaraugusta* romana, paleocristiana y visigoda.

Desde 1993 es Director de la Institución "Fernando el Católico".

La *Cesaraugusta* de la Antigüedad Tardía es un centro metropolitano de relevante importancia en *Hispania*, como ya se atestigua desde el siglo III. A pesar del evidente déficit documental característico de la época visigoda, hay razones sobradas para postular una creciente notoriedad relativa de la ciudad del Ebro durante los siglos VI y VII, muy visibles, en particular, a través de lo que sabemos acerca de sus obispos, entre los que se cuentan Máximo, Juan, Braulio, Tajón y el clérigo Eugenio, futuro metropolitano de Toledo. La mera ubicación en el mapa de los destinatarios de la correspondencia brauliana o de las presencias eclesiásticas de *Cesaraugusta* y su área inmediata de influencia en los sínodos hispánicos ilustra sobremanera acerca de la constante preocupación cesaraugustana por el saber escrito.

Día 8, domingo

CANTO GREGORIANO

11,30 h.: Misa.

Real Monasterio Cisterciense de Santa María de Casbas (Huesca)

18,30 h.: II Vísperas del Domingo.

Monasterio de la Encarnación (MM. Carmelitas, vulgo "*Miguelas*"). Huesca.

Coro "*Amigos del Canto Gregoriano*".

EL MANUSCRITO ILUSTRADO: su antigüedad, su valor como signo de prestigio social y sus funciones

PILAR FALCÓN

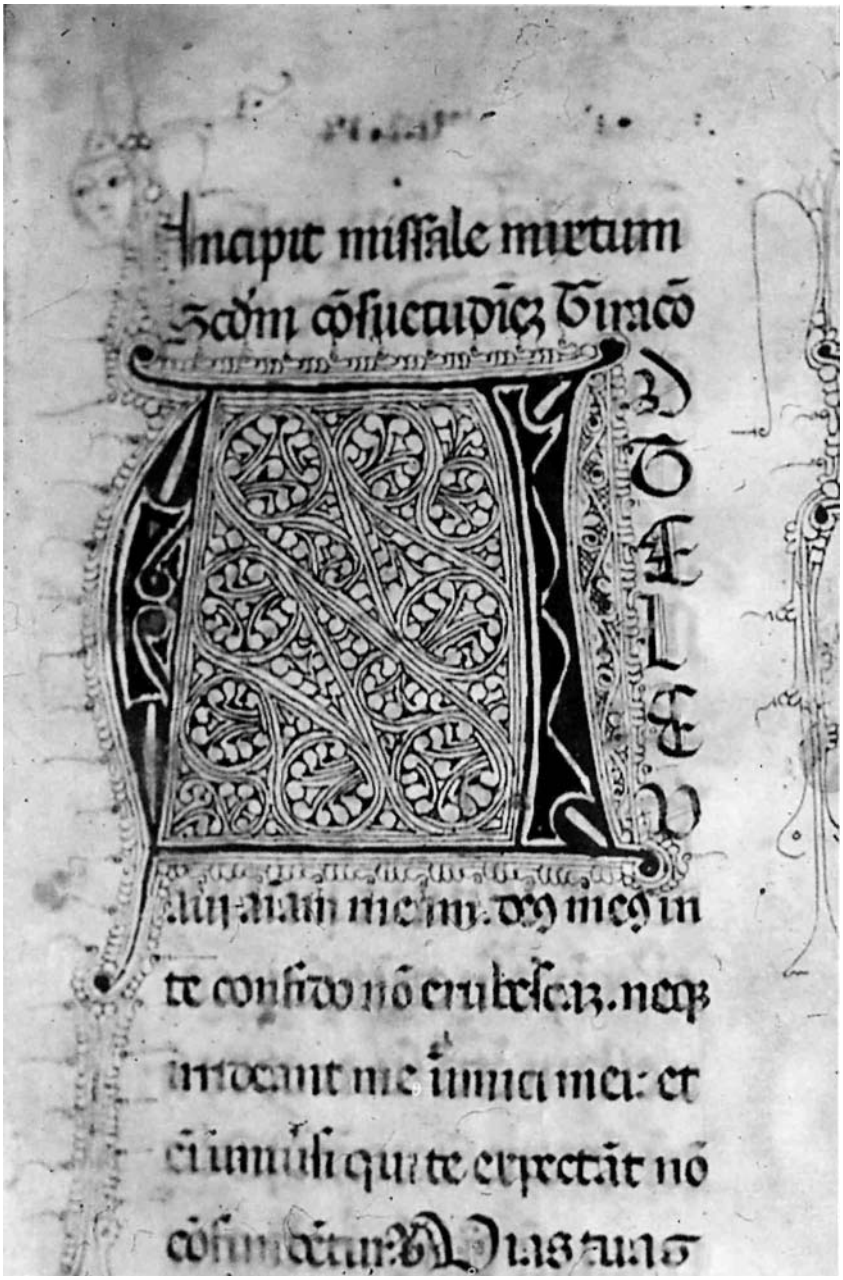
La historia de la ilustración de textos es tan antigua como los primeros libros: se remonta al inicio de la Revolución Urbana, al momento en que aparece la escritura, y debe valorarse como una primera manifestación de esa aspiración a la perpetuidad, inherente al ser humano.

La forma y el aspecto externo de los libros ha ido adoptando apariencias muy diferentes en función de la época o cultura de la que proceden. Hay evidencias de la existencia de libros en India, Indochina, Asia Central, China y Mesopotamia desde el cuarto milenio a.C, pero los más antiguos ejemplos de libros ilustrados que poseemos se remontan al Antiguo Egipto y fueron realizados sobre hojas de papiro que se encolaban juntas formado series de veinte a veinticinco, las cuales constituían los rollos, o *rotulus*. Sabemos que contenían textos sagrados que se guardaban en recipientes de barro y se introducían en las tumbas con el fin de proteger a los difuntos durante su viaje al reino de los muertos, de ahí el nombre con que se les conoce: Libros de los Muertos. Su existencia está ya documentada en el 1800 a.C., aunque posiblemente los hubo en fechas anteriores.

Estos primeros libros eran escritos y decorados en los templos por los sacerdotes, que los hacían en serie, dejando un hueco en blanco para insertar en él el nombre del difunto al que dicho libro debía acompañar para asegurar su pervivencia en el Más Allá. Iban acompañados de ilustraciones cuya calidad y precio variaban en función del público al que estaban destinados.

Desde el siglo VII a.C. en Grecia y desde el IV en Roma, se utiliza el mismo soporte -el papiro- para escribir e ilustrar libros, desarrollándose, sucesivamente, en ambas culturas un floreciente negocio de fabricación, ilustración y venta de estos objetos.

El libro manuscrito llamado **códice**, es decir, el integrado por varios cuadernos -que resultan de doblar una o varias hojas- y después



Nº 1: ejemplo de letra capital bipartida y afiligranada. Tarazona. B. C. Ms. 92, "Missale secundum consuetudinem ecclessiae Tirasonensis", fol. 7.

son cosidos entre sí, empieza a alcanzar una notable expansión al comienzo de la Era Cristiana, desplazando por completo al rollo durante la Edad Media.

Dado que mi ámbito de investigación se circunscribe a la época medieval, es lógico que centre mi análisis en la decoración del códice. La consideración del Códice fue variando con el paso de los siglos del medievo, al compás de la evolución de sus contenidos y función. Así, durante los primeros siglos de la Edad Media, esta función era de índole puramente erudita: se copiaban manuscritos para mantener vivo el saber de la Antigüedad, o bien de tipo didáctico, para colaborar en la difusión del mensaje evangélico, tarea en la que destacaron los monasterios irlandeses cuyos monjes ejercieron el apostolado por Europa difundiendo el mensaje evangélico no sólo con sus predicaciones, sino también con los bellos manuscritos decorados procedentes de sus *scriptoria*.

Desde la época de Carlomagno, se confiere al libro otra nueva función: siguiendo las pautas del Imperio Bizantino, ha de servir en sí mismo para transmitir a quienes lo leyeren, el sentido de majestad y poder del Emperador y de la institución que encarna, por esta razón, no es casual el hecho de que sea justamente en esto años cuando se haga más intensa la influencia de los lujosos manuscritos bizantinos. En líneas generales, estas apreciaciones son igualmente válidas para los libros elaborados durante la época Otoniana y se repetirán en distintos momentos y lugares de la Europa medieval con una intensidad creciente, como puede observarse a lo largo de los siglos XIII y XIV durante los cuales tanto los grandes personajes, como las instituciones (Monarquía, Concejos,...) se servirán del libro ilustrado con este mismo fin: dar cuenta de su prestigio y poder económico, lo mismo si se trata de un libro para el propio uso de estas personas o instituciones, como si es encargado por ellos para ser objeto de una donación. Este proceso llega a su punto culminante a lo largo del siglo XV y se manifiesta ostensiblemente en ciertas obras como los Libros de Horas.

Durante el mismo periodo medieval, el desarrollo de las Universidades añade a las dos mencionadas una nueva función o utilidad, la de ser una herramienta de aprendizaje, con lo que importa más por su contenido que por las ilustraciones; claro que éstas tienen ahora una misión específica de gran importancia: completar o esclarecer el signi-

Nº 2: ejemplo de inicial decorada. Tarazona, B.C. Ms. 3,
"Homiliae Diversae", fol. 31v.

ficado del texto, por lo que se siguen utilizando con gran profusión. Muchos de los grandes manuscritos iluminados serán libros universitarios. De la misma manera, también el desarrollo de las literaturas en lenguas vulgares llevará consigo la creación de nuevos repertorios para ilustrar estas obras básicamente de entretenimiento y placer.

I. BREVE HISTORIA DE LA MINIATURA EUROPEA

Si nos centramos en el tema de la evolución de los estilos artísticos europeos a partir de la **Miniatura**, hemos de tener presente ante todo que esta manifestación artística es un hecho casi exclusivamente medieval, desarrollado con particular intensidad en todos los países del Continente entre los siglos VI y XVI, ya que gozó de poca consideración en la cultura grecorromana y declinó con el fin de la Edad Media y la invención de la imprenta. Por otra parte, la calidad y originalidad de las obras producidas no es la misma para todos los lugares y épocas, lo cual nos permite elaborar una secuencia de momentos estelares que juntos dan cuerpo a la evolución histórico-artística que a continuación desarrollaremos.

Tras el hundimiento del Imperio Romano, las grandes invasiones del siglo V inauguran una nueva era en Europa pero los desequilibrios que las acompañaron hicieron necesario el transcurso de algunos años para que todo volviese al orden y la miniatura pudiese florecer. Este florecimiento altomedieval se aprecia casi exclusivamente en los códices religiosos, lo que induce a que se introduzca, desde el principio, un sentido simbólico en la ilustración, al que se sumaran influencias de las formas artísticas célticas y anglosajonas. Los nuevos *scriptoria* producen fundamentalmente Evangeliarios en los que predomina un estilo bidimensional, abstracto y puramente ornamental (cintas, entrelazos). Las escasas figuras humanas que se encuentran están reducidas a un esquema decorativo y son extremadamente estilizadas.

El estilo descrito tiene su origen en las Islas Británicas, más particularmente en Irlanda y su época de esplendor hay que situarla durante los siglos VII y VIII. Fue muy imitado en el continente, en particular en los monasterios fundados por misioneros irlandeses (Saint Gall, Luxeuil, Echternacht, Bobbio...). En Inglaterra sobrevivirá al amparo de los reyes sajones, teniendo como centros más activos Winchester,

Nº 3: ejemplo de inicial figurada. Tarazona, B.C. Ms. 119, "Novella super libros decretalium", fol. 250v.

durante los siglos IX y X y más tarde Canterbury. En esta etapa la concepción de la miniatura, por influencia del contacto con el arte mediterráneo traído por los misioneros romanos, será más humana. Este proceso evolutivo quedó truncado por las invasiones normandas.

En Francia, la miniatura merovingia experimenta una evolución paralela a la de las Islas, pero tiene algunas peculiaridades estilísticas, como la ornamentación, igualmente dominante en los frontispicios y en los títulos, que está realizada de forma caligráfica o geométrica, pero es de una gran sobriedad. Resulta muy característica la decoración con motivos animales, que está muy relacionada con el arte copto. Son especialmente atractivos los pájaros y peces estilizados que se emplean para la formación de letras iniciales y capitales, aunque la figura humana sólo se encuentra esporádicamente durante la segunda mitad del siglo VIII. Los centros productores más importantes se localizan en el norte de Francia, son Luxeuil, Corbie, Laon, Saint Denis...

Con la dinastía Carolingia (fines del s. VIII), se inicia en Europa el primer siglo de oro de la miniatura, pues en estos años se lleva a cabo la iluminación de códices de un lujo extraordinario que ponen de manifiesto el poder económico y la ambición de Carlomagno, su entorno y sus sucesores.

El estilo de la miniatura es muy distinto del periodo precedente, aproximándose ahora a modelos clásicos y devolviendo a la figura humana toda su importancia. Sin embargo, de entrada, los temas desarrollados son escasos por influencia de la herejía iconoclasta que por entonces triunfaba en Bizancio. Con el paso de los años remite esta limitación temática.

La influencia clásica es especialmente apreciable en los códices de la escuela palatina de Carlomagno y en el grupo de códices desarrollados en torno a los Evangelios de la Coronación, en Viena en los que resulta destacable el empleo de una concepción pictórica ilusionista traída seguramente de Bizancio por artistas bizantinos llegados a Aix. Con los sucesores de Carlomagno se desarrollan talleres en Metz, Tréveris, Tours y Saint Denis. En torno a Saint Amand, trabajan los talleres de un conjunto de abadías que constituyen una escuela con rasgos propios, la franco-sajona o franco-insular, muy relacionada con la de las Islas Británicas, que transmitirá a los restantes talleres continentales el

Nº 4: ejemplo de inicial historiada. Tarazona B.C., Ms. 98,
"Missale Romanum" fol. 210.

sentido ornamental que la caracteriza. Estas mismas corrientes anglosajonas se encuentran en la llamada escuela de Corbie. Al final del periodo, el último de los grandes talleres es el de Saint Gall, ya que el desmembramiento del imperio carolingio y las invasiones de húngaros, musulmanes y vikingos acaban con esta etapa.

La segunda mitad del siglo X, bajo la dinastía de los Otones, muestra un nuevo desarrollo del arte de la ilustración de códices. Los grandes centros están ahora en Alemania, son Reichenau, Tréveris, Echternacht, Ratisbona, Salzburgo, Maguncia y Colonia. El estilo de la miniatura otoniana es antinaturalista, con un profundo sentido religioso, místico y simbólico que se hace patente en el hieratismo de las figuras y el uso de decoración abstracta y colores simbólicos. Continúa ahora la influencia bizantina, que se hace especialmente patente a raíz del matrimonio del emperador Otón III con la princesa bizantina Theofano. La Querella de las Investiduras pone fin al periodo.

En España, durante la época visigoda y a pesar del renacimiento cultural de Sevilla bajo el obispado de San Isidoro (570-636), no hay grandes muestras de manuscritos ilustrados, pues las iniciales existentes en algunas obras son escasas y de tosca factura, siendo la ilustración más vistosa una representación de la "Rosa de los Vientos" en la obra de San Isidoro *De natura rerum*, conservada en la biblioteca Capitular de Verona, códice LXXXIX, f. 3r, fechada hacia el año 700. Las miniaturas del Pentateuco Ashburnham (París, B.N., ms. Nouv.) Acq. Lat. 12334 de los siglos IX a XI, se consideran en la actualidad de origen bizantino, aunque el códice fue escrito en letra visigoda. La ilustración de los manuscritos asturianos no tiene interés alguno desde el punto de vista artístico, ya que se reduce a algunas cruces trazadas a tinta.

El gran periodo de la ilustración del libro prerrománico español es el denominado periodo mozárabe (siglos IX y X) y la obra más famosa de las que se ilustraron son los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, del que se conservan numerosos ejemplares, la mayoría del siglo X que, en lo que se refiere a la decoración, difieren entre sí en los matices pero no en los aspectos esenciales, pues todos ellos coinciden en su alejamiento de los modelos clásicos, en la originalidad de sus concepciones estéticas, basadas en el linealismo, la bidimensionalidad y el colorido vivo, plano y contrastado. También es muy patente en todos ellos una fuerte influencia del arte islámico. El *Beato Pierpont Morgan* (Pierpont Morgan Library, Nueva York, ms. 644), el *Beato de la Biblioteca Nacional* (Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 80), el *Beato de Gerona* (Catedral de Gerona, ms. 7), son quizá las producciones más conocidas de este periodo cuya influencia perdurará hasta el siglo XII.

Durante el románico aumenta la producción de códices, apareciendo numerosas escuelas a lo largo y ancho de Europa las cuales, si bien guardan entre sí una semejanza constituida por las líneas maestras que configuran el estilo de las artes plásticas románicas, tienen también grandes diferencias derivadas del hecho de que se remontan a precedentes muy diversos. Quizá lo más llamativo de este estilo estático, antinaturalista y amigo de abstracciones caprichosas, sean las iniciales que despliegan un mundo de imágenes pleno de fantasía y -a menudo- monstruoso, en el que las escasas figuras humanas, de rasgos estilizados, aparecen siempre insertas en escenarios irreales. Esta tendencia comienza a experimentar una modificación en las primeras décadas

Nº 5: ejemplo de incipit encuadrante. Tarazona B.C., Ms 128, "Institutiones et Codex, cum."

del siglo XII, observándose, por influencia bizantina, mayor interés por la representación humana y por la aproximación a un cierto naturalismo. Paralelamente, el sentido narrativo será más acusado y los temas profanos comienzan a abrirse paso al tiempo que se van desarrollando las literaturas en lenguas romances.

Durante este periodo la producción de libros continúa ligada a los monasterios, aunque se multiplica el número de talleres, particularmente en Francia que ocupa un lugar importante en este campo, sobre todo las regiones del valle del Loira y en la Borgoña, donde se sitúan

los grandes *scriptoria* benedictinos (Cluny) y cistercienses (Clairvaux y Cîteaux), los primeros, partidarios de un gran despliegue decorativo; los segundos, los cistercienses, partidarios de una extrema sobriedad que, poco a poco irán abandonando. Desde la segunda mitad del siglo XI (Batalla de Hastings, 1066), la relación política entre Inglaterra y el noroeste de Francia, es un hecho indiscutible que, como es lógico tiene sus repercusiones en el campo del que nos ocupamos, pudiéndose observar una clara afinidad artística entre las producciones de talleres normandos y del oeste de Inglaterra, es la llamada escuela anglo-francesa, o franco-inglesa. Una novedad son las *Biblias Atlánticas*, de gran tamaño y belleza, que se comienzan a producir en los talleres de la región de Limoges.

En el Imperio germánico, los monasterios situados a lo largo del Mosa y el Escalda, así como los existentes en los cursos del Rin y Danubio, aportan interesantes contribuciones en las que la impronta otoniana pervive todavía. La expansión del Imperio hacia el este lleva consigo la creación de nuevos monasterios con sus talleres, a lo largo del río Elba y en Italia. En las producciones artísticas de todos sus talleres se aprecia un bizantinismo dominante.

En España la pervivencia de lo mozárabe se cruza con las influencias decorativas de las escuelas benedictina y cisterciense llegadas de Francia. Durante el primer románico (años 1000 a 1075), entre los manuscritos más famosos de los conservados, están dos Biblias iluminadas en el noreste peninsular, seguramente en el taller existente en el monasterio de Ripoll desde su creación; son la *Biblia de Farfa* o *Ripoll* (Bib. Vaticana, ms. Lat. 5729) y la *Biblia de Roda* o de *Noailles* (París, Bib. Nat, ms. Lat. 6). Ambas Biblias constan en el catálogo de la biblioteca de Ripoll, realizado en 1047 y, aunque las dos están incompletas, por lo que no puede determinarse la semejanza de los Ciclos, tienen entre sí indudables correspondencias estilísticas que las hacen más próximas a las grandes obras ilustradas del siglo IX, como el *Salterio de Utrecht*, que a las producciones de los talleres mozárabes.

Otras dos obras de capital importancia por la calidad y estilo de sus ilustraciones, son el *Beato de Fernando I y Doña Sancha* (Madrid, Bib. Nac, ms. Vitr. 14-2) y el *Diurnal* (Santiago de Compostela, Bib. Univer., ms. Res. 1), ambos de escuela leonesa y decorados en un estilo bien

Nº 6: ejemplo de *Donationsbild*: el autor entrega solemnemente la obra a su patrón. Este tipo concreto de miniaturas aparece siempre al comienzo de un texto. En otras ocasiones decora la letra capital. Tarazona, B.C., Ms 121, "Super Decretalibus", fol. 1.

diferente al anterior, enraizado en antecedentes visigóticos y mozárabes a los que se ha dado un tono menos expresionista y más elegante.

Con el Románico pleno (1075-1150), cobra importancia la escuela castellano-leonesa que produce dos nuevas versiones de los "Comentarios" de Beato, el *Beato del Burgo de Osma* (Cat. De El Burgo, cód. 1) y el *Beato de Silos* (British M. Londres, add. Ms. 11695), ambos obras de gran calidad, el primero más moderno, ya claramente románico y el segundo que yuxtapone ambos estilos, pues la mayoría de sus ilustraciones lo vinculan al estilo mozárabe, aunque otras, como la del Infierno (f. 2), son ya románicas. La *Biblia Leonesa de 1162* (Colegiata de S. Isidoro, ms. 3), como muchas otras Biblias castellanas, preserva antiguas tradiciones visigóticas y mozárabes adaptándolas al estilo románico.

Del mismo periodo merece la pena citar los manuscritos producidos e iluminados en el *scriptorium* de Santiago de Compostela, el Tumbo A, -integrado en el cartulario *Tumbos de Compostela* (conservado en el archivo de la Catedral recoge copias de privilegios fechados entre 1125, c. y 1255)- y el *Codex Calixtinus* (Catedral de Santiago), de los años próximos a 1160. El primero incluye una serie de miniaturas, algunas a página entera, que representan a los monarcas de la dinastía astur-leonesa, unos sentados en actitud mayestática y otros a caballo, acompañados del león, símbolo de fuerza y majestad. En el *Calixtinus*, lo más importante de la decoración son las iniciales, muchas de ellas historiadas.

La época del Románico tardío (1150-1225), se centra en el llamado "estilo 1200" caracterizado una vez más por la influencia bizantina que invade todas las manifestaciones del arte europeo. Además de los últimos Beatos, el *Beato de San Pedro de Cardeña* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, ms. 2), el de *Manchester* (John Rylands L., Manchester, ms. Lat. 8) y el de *San Andrés del Arroyo* (París Bib. Nat. Ms. Nouv. Aqquis. Lat. 2290), las *Biblias de Burgos* (Bib. Púb. Burgos) y *Ávila* (Madrid, B. Nac, ms. Vitr. 15-1) y el *Libro de los Testamentos* (Catedral de Oviedo, Archivo), son las obras más valiosas de los reinos occidentales, por lo que concierne a sus ilustraciones.

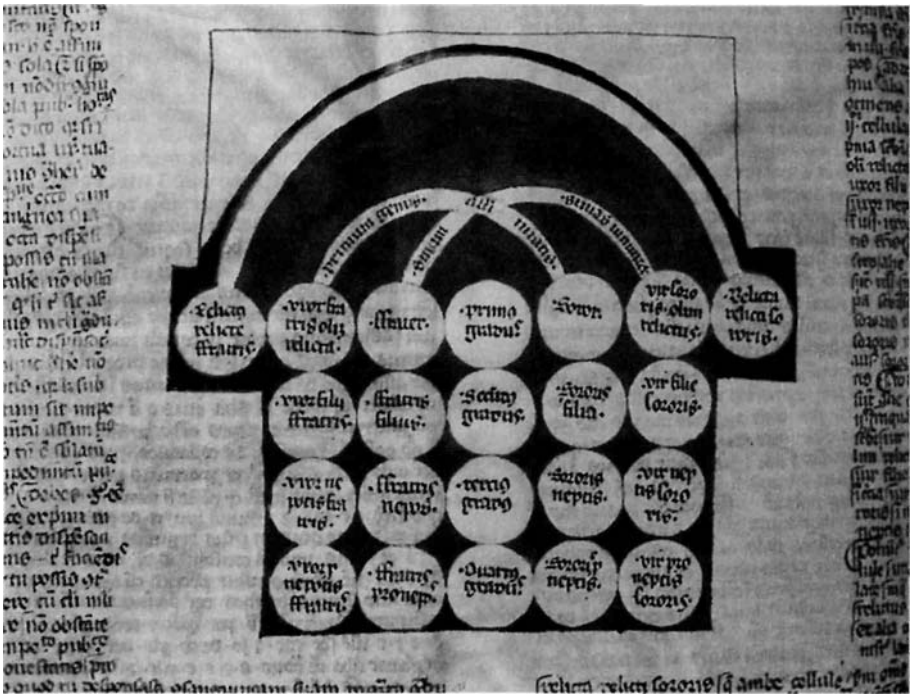
En los reinos orientales, son notables el *Beato Navarro* (París, Bib. Nat., ms. Nouv. Acq. Lat. 1366), de origen todavía dudoso, la *Biblia de Pamplona* (Amiens, ms. Lat. 108), la *Biblia de Lérida* (Arch. Capitular),

Nº 7: ejemplo de página encuadrada completamente por una orla y dotada de miniatura y letra capital. Tarazona, B.C., Ms. 105, "Liber distinctionum cum rubricis", fol. 109.

iluminada seguramente en Calahorra hacia 1165-1175 y los manuscritos catalanes del *Liber Feudorum Maior* (ACA, ms. 1), de hacia 1200 y el *Liber Feudorum Ceritaniae* (ACA, ms. 2) que conserva documentos de los años 1228-1241 referentes a Cerdeña. Ambos destacan por su originalidad; en el primero es notable la calidad de las ilustraciones -en particular las dos grandes miniaturas- y en el segundo el magnífico colorido y el valor documental que se puede obtener de la observación de ciertos detalles, como la variedad de vestimentas, de las 32 miniaturas que lo ilustran.

La miniatura gótica europea debe localizarse cronológicamente entre los siglos XIII y comienzos del XVI y se origina en Francia, experimentando a partir de 1230 una decidida evolución tanto temática como técnica, en gran parte debida al impulso dado a las artes plásticas por el desarrollo de la vidriera desde los últimos años del siglo XII. Esta evolución hacia una representación más fiel de la figura humana y de la naturaleza, continuará ininterrumpidamente hasta el siglo XV, siendo quizá uno de los elementos impulsores de estos cambios el hecho de que ahora, a partir del siglo XIII, la escritura e iluminación de libros deja de estar exclusivamente en manos monásticas y eclesiásticas, organizándose en las principales ciudades, particularmente en las universitarias, talleres laicos con una estructura profesional bien afianzada. París, durante los siglos XIII y XIV, es la capital indiscutible del libro iluminado. Desde finales del siglo XIV, la presencia de artistas del norte de Europa en las Cortes francesas, dará lugar al estilo franco-flamenco, que tiene su momento de esplendor en la corte del duque de Berry, por obra de los hermanos Limbourg, originarios de Güeldres, quienes en las miniaturas salidas de su taller transmiten casi perfectamente la noción de espacio (ver las *Tres Riches Heures*, uno de los hitos de la decoración medieval de manuscritos). A lo largo del siglo XV, la influencia flamenca predomina en Francia al igual que en el resto de Europa. Con el país invadido por las tropas inglesas (último episodio de la Guerra de los 100 años), la Corte se traslada a Tours y de los talleres de esta ciudad, en donde confluyen algunos de los grandes miniaturistas de la época, saldrán determinadas obras que se cuentan entre las más apreciadas del final de la Edad Media.

En Centroeuropa, donde el estilo románico se prolonga hasta bien entrado el siglo XIII, cabe recordar la importancia que tuvieron



Nº 8: ejemplo de tabla, sin decoración, conteniendo un *árbol de afinidad*. Tarazona B.C., Ms. 127, "Decretales cum glossa. Quinque libri decretalium", fol. 323v.

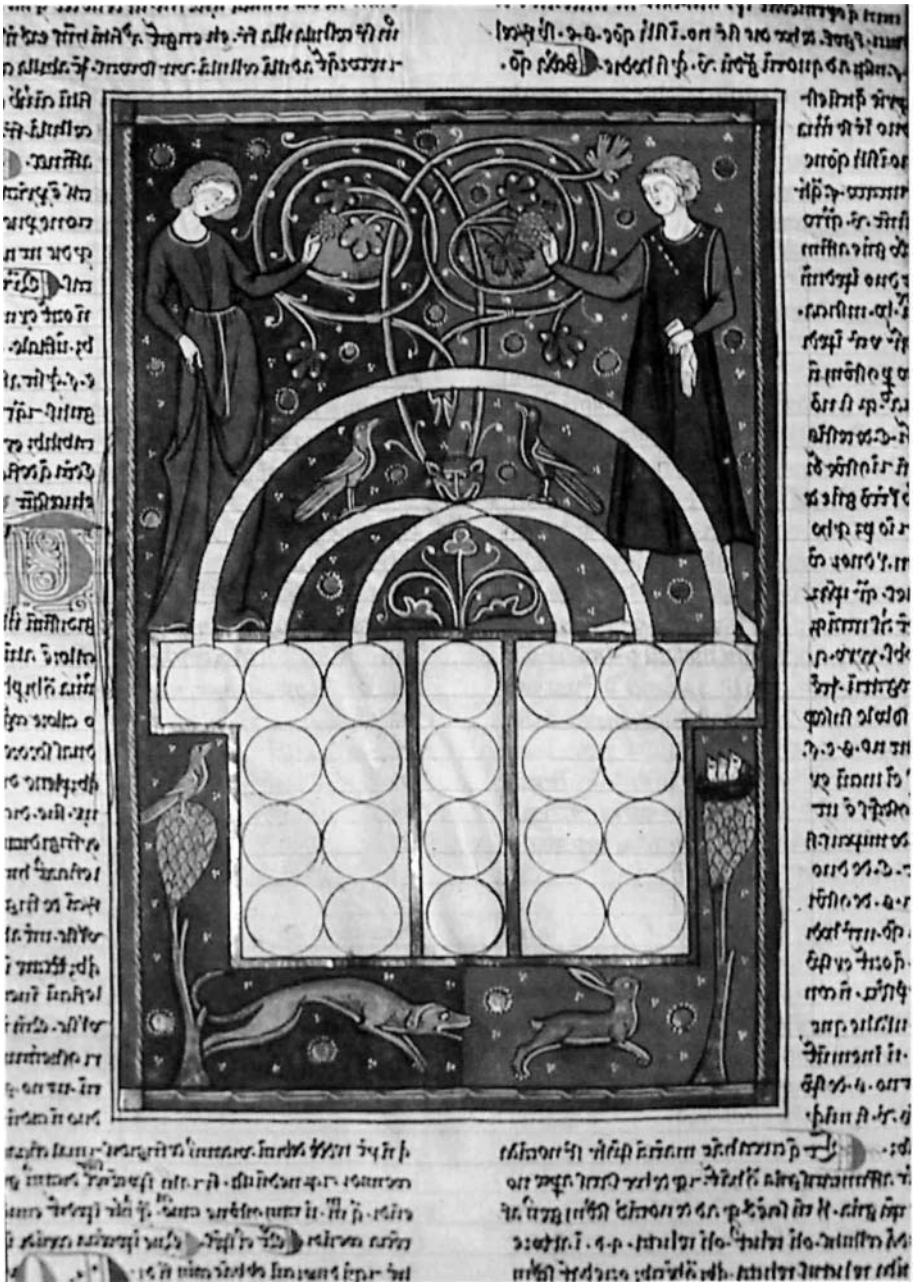
durante el siglo XIV las escuelas de Viena y Bohemia (Praga). Allí converge la triple influencia francesa, italiana y bizantina.

Italia es en la misma medida que Francia, durante los siglos del gótico, un foco que irradia su influencia por toda Europa. La influencia bizantina, que persistía firmemente a mediados del siglo XII, inicia un lento proceso evolutivo en busca de la realidad, a lo largo de la segunda mitad de este siglo, el cual eclosiona a comienzos del siglo XIII con la obra pictórica de Giotto, que seguramente recoge las experiencias de los pintores e iluminadores que le precedieron. Los talleres se multiplican en las ciudades italianas (Milán, Florencia, Ferrara, Perusa, Venecia...), pero es la actividad universitaria de Bolonia la que impulsa una amplia producción de libros de derecho cuyas ilustraciones recogen y profundizan en lo esencial de las innovaciones de Giotto. Desde los primeros años del siglo XV comienzan a aparecer en esta península

los manuscritos humanistas, escritos en letra uncial y dotados de una decoración característica, la *viña blanca* (en italiano, *bianchi girari*), que rompe totalmente con la tradición gótica, buscando sus raíces en la Europa carolingia y otoniana. Esta forma de decoración será abandonada por los iluminadores ya a mediados de siglo, para ser sustituida por otra menos original, pero no menos bella, ya que recoge o quizá anticipa, los ricos efectos decorativos de la gran pintura del último *Quattrocento*, o los ilusionistas de la del *Cinquecento*.

La miniatura gótica inglesa se halla muy ligada a la francesa durante todo el siglo XIII, destacando -en la segunda mitad de este siglo- la calidad de los talleres londinenses que trabajaban para la Corte real. La escuela inglesa comienza a perder su originalidad hacia 1330, sustituida ésta por la influencia francesa y bizantina primero y más tarde por la corriente venida de los Países Bajos Meridionales.

La miniatura gótica española tiene dos focos de especial importancia: el primero se localiza en el reino castellano-leonés y alcanza su mayor esplendor durante el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284). Este rey mecenas de las artes y quizás autor él mismo de algunas de las obras producidas en los talleres de la Corte, patrocinó la elaboración de una gran cantidad de manuscritos, valiosos igualmente por su contenido y por la calidad de sus ilustraciones. Dentro de la variada temática abordada se incluyen libros históricos (*Grande e General Estoria*), científicos (*Libros del Saber de Astronomía*), literarios con trasfondo religioso (*Cantigas de Santa María*) o de mera distracción (*Libro de los Juegos de Ajedrez*). En el campo que nos interesa, es decir, en el de la ilustración, hay que mencionar en primer lugar el llamado "Códice rico" de las *Cantigas*, cuya primera parte se conserva en El Escorial (ms. T.I. 1.) y la segunda, que quedó inacabada, en Florencia, (Bib. Naz., ms. B.R. 20). Aunque no se llevaron a cabo las 2400 miniaturas previstas inicialmente, la cantidad y calidad de las mismas es suficiente como para considerar a esta obra como la más importante de cuantas se realizaron en España durante los siglos medievales. Su estilo es, por otra parte, completamente original ya que no se amolda a las características del estilo franco-gótico, ni tampoco a las del italo-gótico, sino que amalgama estas influencias, junto con las de la miniatura musulmana, inglesa y bizantina para lograr al mismo tiempo calidad y realismo. Son interesantes también a nuestros efectos las miniaturas del *Códice Princeps de*



Nº 9: ejemplo de tabla conteniendo el *árbol de afinidad* ricamente decorado.
Tarazona B.C., Ms. 2, "Summa Aurea", fol. 216.

las Cantigas (Bib. de El Escorial, ms. B. I.2.), pues en sus 40 miniaturas hay una representación de los instrumentos musicales de la época. Al mismo tiempo, éste es el único códice de la obra en el que se recogió la música que acompañaba la recitación de los poemas y ello le hace especialmente valioso para los musicólogos.

En la Corona de Aragón, el códice de mayor importancia durante el siglo XIII es, sin duda el *Vidal Mayor* (*In excelsis deo Thesauros*), escrito en latín por el jurista Vidal de Canellas y copiado en romance y ricamente iluminado entre 1247 y 1253. En las 156 miniaturas, acompañadas de orlas y rica decoración marginal que ilustran esta compilación del derecho aragonés, se hace bien patente la influencia del llamado *Estilo del Canal*, dejando a un lado la polémica sobre el lugar concreto donde la obra fue ilustrada.

Durante el siglo XIV, se suceden tres corrientes en la miniatura española: el estilo gótico lineal avanzado, el italo-gótico o trecentista y el estilo internacional, también llamado "estilo 1400", que se desarrolló entre los años 1380 y 1420. El primero es predominante en el reino de Castilla, aunque no produce códices de gran calidad, con excepción de la *Crónica Troyana* (Bib. de El Escorial, ms h. I, 6). El estilo trecentista, o italo-gótico, se desarrollará particularmente en la Corona de Aragón y más concretamente en Cataluña. La obra que destaca en primer lugar es el *Libro de los Privilegios de Mallorca* (Arch. Histórico de Palma de Mallorca), ilustrado por un artista al que Meillard de Meiss dio el nombre de Maestro de los Privilegios, autor también de la decoración de las *Leyes Palatinas de Mallorca* (Bruselas, Bib. Royale, ms. 9169) y a quien M. Durliat relacionó con la escuela italiana de Rimini.

En Cataluña el manuscrito italo-gótico más interesante es el *Libro de Horas de María de Navarra* (Venecia, Bib. Marciana, ms. lat. 1.104/12649), atribuido por Meillard Meiss al Maestro de San Marcos, en cuya iluminación participó Ferrer Bassa. Algún historiador ha identificado con su hijo Arnau Bassa al dicho Maestro de San Marcos, autor también de parte del *Salterio Anglo-Catalán*, cuyas miniaturas más modernas, italo-góticas (la primera parte de este libro, iluminado a partir de 1200, sigue la iconografía del *Salterio de Utrecht*), guardan un innegable parentesco con el estilo de los frescos del Monasterio de Pedralbes, decorados por Ferrer Bassa.

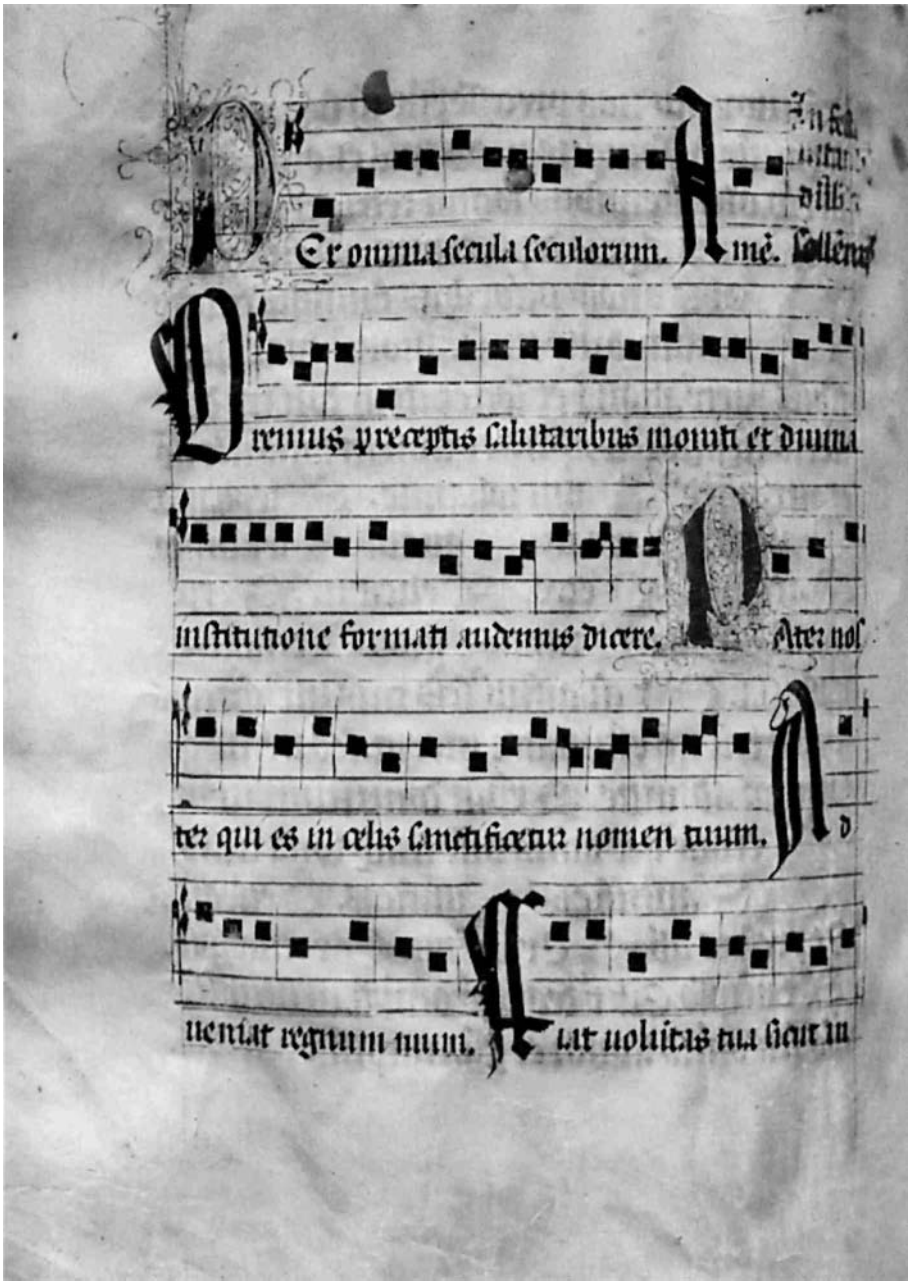
Nº 10: ejemplo de miniatura al comienzo de uno de los libros contenidos en el tratado. Tarazona B.C., Ms. 119: "Novella super libros decretalium", fol. 169.

En conexión con el apogeo político y económico de los territorios de la Corona de Aragón, se desarrolla durante los últimos años del siglo XIV en la ciudad de Avignon, una de las sedes del papado durante la época del Cisma, un espléndido periodo de efervescencia cultural y artística coincidente con el pontificado de Benedicto XIII, el *Papa Luna*. La ciudad se convierte en encrucijada donde convergen los artistas italianos, como Simone Martini, junto con los venidos del norte de Francia. El mecenazgo ejercido por papas y cardenales se muestra en la expansión de unas formas y manifestaciones artísticas peculiares que los historiadores del arte Michel Laclotte y Domonique Thiebaut bautizaron con el nombre de *escuela de Aviñón*, en las que se anticipa el sentido realista y dramático del arte del siglo XV, pero -paradójicamente- también la profusión decorativa del Estilo Internacional. Los misales

romanos, manuscritos 149 y 150 conservados en la biblioteca capitular de Tarazona, son una muestra bien representativa de las producciones de esta escuela.

Y centrándonos ya en el Estilo Internacional, en Cataluña, uno de los manuscritos que siguen sus directrices de un modo sin duda espectacular, es el *Misal de Santa Eulalia* (Arch. capitular de Barcelona, cod. 116), obra de Rafael Destorrents, pintor e iluminador que lo ilustró entre los años 1395 y 1399 con una magnífica miniatura, a página entera, del Juicio Final, y dieciocho iniciales historiadas. La vivacidad del colorido, el sentido ornamental, el gusto por el arabesco, el lujo de los dorados presentes en este manuscrito, hacen de él un paradigma del estilo al que representa. También dentro de la Corona de Aragón y a lo largo del siglo XV, otras buenas muestras de la gran calidad que alcanzó el arte de la ilustración de manuscritos son el *Misal* de San Cugat (A.C.A., ms. San Cugat, 14) y el *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (Londres, British Library, Add. 28962), fechado en 1442 e ilustrado por Leonardo Crespí.

Hacia 1450, los Países Bajos asumen el papel protagonista en el desarrollo de la miniatura europea, ya que los restantes países del Continente, así como las Islas, en mayor o menor grado serán deudores de esta escuela. Coincide el gran periodo de la miniatura flamenca con la época de mecenazgo del duque de Borgoña Felipe el Bueno (1419-1467) y su entorno. Bajo su protección prosperan gran número de talleres en Flandes y Brabante, en los que surge, hacia 1480, un nuevo concepto de decoración cuya mayor originalidad reside en la forma de tratar los márgenes, con criterios ilusionistas, dando un papel predominante a la perspectiva. Es la Escuela de Gante-Brujas, cuya irradiación rebasa ampliamente el marco de los Países Bajos.

En España la escuela hispano-flamenca se instaura durante la segunda mitad del siglo XV, alcanzando especial difusión en el reino de Castilla debido en gran medida a las estrechas relaciones comerciales existentes entre ambos Estados. Son muestras de la misma, obras como el *Libro del Caballero Cifar* (París Bib. Nat., ms. Esp. 36), cuya decoración se atribuye a la mano de Juan de Carrión, pintor e iluminador. De los más suntuosos es el *Misal de Isabel la Católica* (Capilla Real de Granada), escrito en 1496 y decorado con una sola miniatura a página entera y

Nº 11: ejemplo de página conteniendo un prefacio con notación musical.
Tarazona B.C., Ms. 32: "Missale dominicale cum kalendario", fol. 58v.

numerosas iniciales historiadas. La escuela de Gante-Brujas está representada, entre otros manuscritos, por el *Misal de Toledo* (Madrid, Bib. Nac., ms. vitr.4-4).

En el ámbito del manuscrito iluminado, el estilo renacentista, desarrollado en Italia desde comienzos del siglo XV, se extiende por Europa a partir de 1500, aunque ya por entonces el manuscrito y la miniatura tienden a ser suplantados por el grabado y el libro impreso. A pesar de ello y en circunstancias excepcionales, el manuscrito ilustrado seguirá conservando su prestigio hasta bien entrada la Edad Moderna.

II. EL TRABAJO DEL ILUMINADOR EN UN *SCRIPTORIUM*:

a) los materiales y el proceso de elaboración de la decoración del libro

b) evolución de los scriptoria

Cabría iniciar este apartado hablando de las circunstancias materiales de elaboración y escritura de un códice, pero no me detendré en ello, pues es una tarea que fue ya extensamente desarrollada por la doctora Amparo Cabanes en su conferencia. Únicamente me limitaré a consignar unos cuantos datos sobre la decoración e ilustración de libros, que pude reunir en el curso de mis investigaciones.

La información sobre las técnicas de la ilustración de códices y el trabajo de los ilustradores en un *scriptorium* nos ha llegado a partir de diversas fuentes: la observación de ilustraciones inacabadas, el análisis de decoraciones mediante rayos X, o bien la lectura de los numerosos tratados medievales que se ocupan del tema, por ejemplo, el *Liber Pigmentorum*, manuscrito de los ss. VIII-IX, conservado en Lucca, o el *De coloribus et artibus romanorum* (Heraclius, s. X), o el *Schedula diversarum artium* (Theophilos, fines s. IX) y, ya más tardíos, el *De arte illuminandi*, del siglo XIV, que se ocupa solamente de la decoración de códices y el *Libro dell'arte*, de Cenino Cenini, que data de 1473.

A partir de todas estas fuentes se puede establecer con cierta fidelidad el proceso de elaboración de la decoración de un manuscrito, pero es difícil certificar su exactitud.

Nº 12: ejemplo de decoración marginal con finalidad no únicamente decorativa. Tarazona, B.C., Ms. 19: "Apparatus super VI Decretalium et Clementinis", fol. 54. Este dibujo a pluma, posible obra de un lector, representa un guerrero que porta las armas de los Pérez Calvillo. El manuscrito perteneció al Cardenal y Obispo de Tarazona don Fernando Pérez Calvillo.

Los instrumentos del miniaturista son los estiletes de plata o plomo, la regla, la escuadra, el compás, los pinceles de pelo de ardilla o castor, los cuchillos para afilar las plumas, piedras de ágata planas y aceradas, *dientes de lobo*, estiletes metálicos para grabar o puntear sobre oro los motivos decorativos, morteros para mezclar, vasijas para preparar y conservar los colores, esponjas, piedra pómez, hornillos para calentar cera u otras sustancias...

El artista prepara por sí mismo los colores, aunque desde el siglo X y con mayor seguridad a partir del siglo XII, puede encontrar en el comercio los pigmentos más o menos preparados, o -como mínimo- los componentes básicos.

Los colorantes utilizados son en su mayoría naturales, obtenidos a partir de minerales molidos, o materia orgánica (ej.: huesos), pero pueden ser también artificiales, obtenidos por reacción química, aunque éstos resultan muy difíciles de conseguir y con frecuencia, al utilizarlos, llegan a atacar y deteriorar el soporte de pergamino.

Los más difíciles de preparar son los colorantes sólidos y también las mezclas de colores cuyos resultados, en lo referente a semitonos o tonos intermedios, no son tan satisfactorios como en la pintura sobre tabla.

Los aglutinantes empleados varían según las épocas: en la Baja Antigüedad y Bizancio, la cera a la encáustica; posteriormente la cola de pescado, clara de huevo y goma, leche, queso, savia de ciertas plantas, legumbres o frutos, azúcar o vino.

Para hacer una ilustración se procede de la siguiente manera: en primer lugar, si el pergamino es muy rugoso, se extiende sobre el mismo una capa de pintura. Luego, con un estilete de plata o plomo, se hace el dibujo preparatorio, aunque este paso se puede eliminar. En tercer lugar, se aplica una primera capa de colores diversos (*investire*). Mediante capas sucesivas, se refuerza el color del fondo y se realizan los efectos de modelado y sombreado aplicando capas espesas del mismo, o bien de otro color (*profilare* o *umbrare*). El conjunto se acentúa mediante trazos negros o dorados y se refuerzan los contornos con tinta negra. Por último, para dar mayor consistencia y brillo a la obra,

se aplica un barniz hecho con goma, clara de huevo y una mezcla de agua y miel.

El oro en un primer momento se aplicaba líquido, con un pincel, pero a partir del románico se aplicó pegando sobre una delgada capa de yeso, finas láminas de pan de oro obtenidas martillando monedas, trabajo que requería una notable habilidad técnica. En la época gótica se empleará polvo de oro y más tarde, se sustituirá por purpurina.

En los países de Europa, se conservan noticias dispersas acerca de la actividad de los *scriptoria* monásticos, pero no existe, que yo sepa, un estudio profundo que recopile todos los datos y establezca las similitudes y diferencias en cuanto a la organización del trabajo y los procesos de producción del repertorio ornamental de un manuscrito. Por otro lado, con frecuencia no se hace una clara distinción entre el trabajo de los copistas y el de los iluminadores.

Dentro de Cataluña, un ejemplo concreto de cómo funcionaban estos talleres, nos lo da el *scriptorium* de la catedral de Vich[1], del que existe noticia detallada a partir del siglo IX. Se puede suponer, en función de los datos que poseemos, que el lugar físico donde se asentaba estaba próximo a la sede del Cabildo, que en él se desarrollaban diversas actividades, tales como hacer escrituras notariales o elaborar códices. Sabemos también que quienes lo dirigían o ejercían en él funciones de decisión, podían pertenecer al estamento eclesiástico o ser notarios laicos. No existen, sin embargo, noticias seguras respecto a cómo estaba organizado el trabajo en el taller, pero de las que conservamos se puede deducir la existencia, al menos a partir del siglo XI, de un jefe o director, que bien podía ser un notario de los que intervenían normalmente en los documentos episcopales.

En lo referente a su actividad como productor de manuscritos, hay pruebas de que este taller no se limitaba a cubrir las necesidades litúrgicas o didácticas del cabildo, sino que satisfacía la demanda de las iglesias de la diócesis y también la de personas particulares, ajenas al cabildo.

---

[1] Véase JUNYENT, E. "Le Scriptorium de la Cathédrale de Vich", en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, nº 5, 1974, pp. 65 a 69.

A lo largo de los siglos IX a XII la producción experimentó fluctuaciones, pero su mejor momento coincidió con la presencia del obispo Oliba (1017-1046) al frente de la diócesis. De este momento datan numerosos libros litúrgicos y libros de coro, la mayor parte de los cuales nunca llegaron a formar parte de la biblioteca capitular. También conocemos el nombre de personas concretas que trabajaron allí, como Ermemir de Quintila, documentado entre los años 30 y 50 del siglo XI, Pere Guillerm, Ramón de Lió o el maestro Raymond, nacido en el sur de Francia y autor de la Biblia de 1268, del archivo episcopal, que dirigirá el taller a mediados del siglo XIII. Si bien este *scriptorium* subsistió hasta bien avanzado el siglo XIII, fue reduciendo su actividad desde mediados del siglo XII, época en que disminuyó la demanda de libros litúrgicos para la diócesis. El paso de la producción de manuscritos a manos de laicos, a lo largo del siglo XIII podrá fin a su actividad.

Recogidos y comentados los anteriores datos que ilustran mínimamente sobre el funcionamiento de un taller eclesiástico, pasemos ahora a describir en líneas generales la organización de los talleres laicos. Nos centraremos, para ello en los talleres afectos a la universidad de Bolonia. Ésta, una de las más antiguas de Europa, fundada probablemente a finales del siglo XI, destacó en los estudios de Derecho. En los primeros tiempos, el libro era un objeto tan raro y precioso que solo lo poseían los maestros, mientras los estudiantes se limitaban a escuchar la *lectio* sentados a su alrededor. Pronto se hizo evidente la necesidad de contar con una infraestructura de producción que abasteciese las necesidades crecientes de alumnos, profesores y técnicos del Derecho que, formados en Bolonia, retornaban a sus países para ejercer la profesión. De esta forma, durante el siglo XIII, se convirtió Bolonia en el mayor centro de producción de libros de toda Italia y en torno a los libros se desarrollaron gran variedad de oficios artesanales (peleteros, encuadernadores, copistas, iluminadores...) y un floreciente comercio.

Con el desarrollo del libro surgió la necesidad de formalizar todo lo concerniente a su producción, pero los intentos en este sentido no se plasmaron en una normativa única hasta el siglo XIV. El primer paso era la redacción del *exemplar* o texto base del que habían de derivar todas las copias. El *exemplar* era depositado por su autor en una *statio* o tienda que estaba a cargo de una figura fundamental en el mundo de la producción bibliográfica, el *stationarius librorum vel peciarum*, ligado

a la universidad mediante juramento. Dicho personaje se encargaba de contratar a los copistas para reproducir los libros, respondiendo a la demanda de los clientes, o anticipándose a ella. Encarnaba pues, la doble función de editor y librero. Los copistas, laicos o eclesiásticos, más que trabajar al dictado, recogían de la tienda de *stationario*, de uno en uno, los cuadernillos sueltos del manuscrito que debían copiar. Estos cuadernillos recibían el nombre de *peciae* y el conjunto de todos ellos constituía el *exemplar*, que antes de pasar a manos de los copistas debía ser convenientemente revisado por una comisión de funcionarios de la universidad llamados *petiarii*. Los copistas debían comprometerse, bajo penas pecuniarias, a no aceptar un nuevo trabajo, "excepto aquel que pudiera acabarse en menos de diez días", mientras no hubiesen terminado aquel para el que habían sido contratados[2]. A falta de información precisa sobre el modo de trabajo de los iluminadores, acudiré a mis propias observaciones sobre manuscritos jurídicos, que me permiten afirmar, dada la estrecha dependencia existente por regla general entre las ilustraciones y el texto, que con toda seguridad existían repertorios de figuras e imágenes que se aplicaban con pocas variaciones cuando convenía. Ello nos hace pensar en una relación laboral, entre los iluminadores y el editor, bastante similar a la comentada respecto a los copistas.

En cuanto a la evolución de las formas artísticas, lo que es indiscutible es el fuerte impacto que la obra de Giotto causó en los miniaturistas boloñeses, que recogieron rápidamente sus fórmulas innovadoras, aunque no todos siguieron las mismas directrices, ya que se ha podido constatar la existencia, a lo largo del siglo XIV de diferentes talleres de iluminadores, cada uno de los cuales daba su interpretación particular de las enseñanzas del maestro florentino. En todos estos talleres destacaron artistas que supieron hacer patente su personalidad por encima de las normas establecidas[3].

---

[2] Ver MORELLI, G. *L'editora medievale bolognese* en "Alma Mater Librorum" (Nove secoli di editoria bolognes per l'Università), Bologna, 1988. Una descripción similar, pero mucho más detallada la da para la universidad de París DESTREZ, J. En *La Pecia dans les manuscrits universitaires du XIIème et du XIVème siècle*. París, 1935.

[3] Entre los mejor conocidos destacan el *maestro del Graciano de París*, el *maestro 12 del Graciano de Nápoles*, ambos activos en los años veinte del siglo XIV, *el Ilustrador* y el *maestro de 1346.* Para mayores precisiones, véase CONTI, A.: *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe. 1270-1340,* Edizioni Alfa, Bologna, 1981.

III. LA ILUSTRACIÓN DE LOS CÓDICES MINIADOS

Si queremos estudiar todo aquello que contribuye a embellecer un códice, a convertirlo en objeto de lujo, lo primero que se tendrá en cuenta es la calidad y tratamiento del pergamino utilizado. En referencia al primer aspecto y sin ánimo de extendernos en un tema ya tratado por la doctora Cabanes, recordemos que el tipo de pergamino usado en la confección de un códice nos da una primera pista sobre el valor que se le otorgue una vez acabado, siendo los pergaminos obtenidos a partir de las gruesas pieles de vaca o cerdo, los menos apreciados y dándose más valor a los procedentes de terneras, ovejas, cabras o -sobre todo- animales muy jóvenes o nonatos, cuyas pieles constituyen la materia prima para fabricar la vitela, el pergamino blanco, liso, casi transparente que se reserva para los más bellos códices. En cuanto al segundo aspecto, hay que tener presente que el propio pergamino puede convertirse también en un motivo de decoración, por ejemplo cuando ha experimentado un proceso de coloración. Puede colorearse en tonos diversos: **púrpura**, sumergiendo las páginas en un baño de pintura de este tono. Los manuscritos así pigmentados tienen reputación de ser los más bellos y suntuosos. Este color se utiliza desde el siglo IV en las Biblias realizadas en Oriente. En Occidente fue usado en *scriptoria* carolingios, pero desaparece en el siglo X. El **oro** para tintar y cubrir pergaminos enteros se emplea únicamente en códices de la Baja Edad Media. En este caso las letras son negras. El **negro** como tintado del pergamino, se usó quizá para simbolizar el duelo. En este caso, las letras están escritas en oro o en plata para acentuar el efecto de lujo, pero el color negro deteriora el pergamino y dificulta su conservación, por lo que no es muy frecuente su uso. Y para cerrar este apartado, una precisión: el nombre de **Códices áureos** o **argénteos** nada tiene que ver con la tonalidad del pergamino, sino que se reserva para los manuscritos escritos en letra dorada o plateada que confieren al texto un carácter solemne y decorativo. Estas letras doradas o plateadas pueden emplearse en pergaminos teñidos o de su color natural. En ambas modalidades fueron muy utilizadas en época carolingia y de manera más restringida durante el resto de la Edad Media.

Considerando ya el pergamino en sí mismo como un aspecto decorativo del manuscrito, procederé ahora a dar puntual cuenta de los elementos decorativos que se pueden encontrar en un manuscrito,

utilizando la misma terminología empleada en mi trabajo sobre la biblioteca de Tarazona.

Para comenzar, quiero advertir que bajo el título general de **ornamentación** he agrupado primeramente dos componentes básicos de la decoración, es decir, las orlas e iniciales, (que no pertenecen estrictamente al ámbito de la ilustración, aunque, como se verá, bien pueden sin embargo cumplir esta función) y junto con ellos cualquier otra forma de ornamentación complementaria (signos de parágrafo, reclamos, manículos...). Esta misma distinción que yo hago puede hallarse en Catálogos realizados anteriormente y consultados por mí en el curso del trabajo sobre la biblioteca de Tarazona4.

Además de dichos componentes básicos, dentro de la ilustración propiamente dicha, puede establecerse una gradación de motivos decorativos, que he organizado en razón de su importancia respecto al texto al que acompañan:

1) La decoración marginal: es más o menos abundante según el lujo del códice. En el periodo prerománico y románico es inexistente, si exceptuamos ciertos elementos, como los encuadres arquitectónicos, arcadas por ejemplo. En el siglo XIII comienzan a aparecer las orlas, bandas decorativas que acompañan al texto primero en los márgenes laterales izquierdos, extendiéndose luego la decoración hacia abajo, el margen derecho y, por fin, la página entera, el encuadre total, al que se llega en torno al año 1300. Las orlas deben considerarse como componentes autónomos respecto a las miniaturas o iniciales, pero en ocasiones son el resultado de la prolongación o desarrollo marginal de una de ellas.

Respecto a su forma, y pese a su gran variedad, puede hacerse esta diferenciación básica: existen las primitivas orlas de comienzos del siglo XIII, relativamente estrechas y las bandas o cenefas posteriores a 1300. Las primeras están formadas por ramas, tallos, vástagos o brotes jóvenes y hojas entrelazadas, habitadas a veces por elementos animados. Así son las orlas góticas, tanto de origen anglo-francés como italiano, tan

[4] DELAISSE, L.M.J., MARROW, J., DE WIT, J., *Illuminaled manuscripts.* James A.de Rostchild Collection at Waddesdon Manor. Published for the National Trust by Office du Livre (Genève), 1977.

frecuentes en los manuscritos de los siglos XIII y XIV. En ellas, la decoración se hace cada vez más elegante, en particular durante el siglo XIV. La constituyen, entrelazos con tallos dorados, sarmientos y hojas de viña, que alcanzarán su máximo desarrollo en la región de *Île de France* con Jean Pucelle, en la 1ª mitad del siglo XIV, aunque éstas habían sido importadas de Inglaterra y del norte de Francia. A partir de 1400 se incluyen pequeñas flores estilizadas y aparece también la hoja de acanto. Ambos motivos permanecerán integrados durante todo el siglo XV. **En Italia** esta decoración marginal evoluciona de forma muy particular desde fines del siglo XIV, época en que aparece una tendencia naturalista que continuará a lo largo del XV. Es la ya mencionada decoración de viña blanca, o *bianchi girari*, usada sobre todo en los manuscritos humanistas. Consiste en zarcillos y cintas no coloreadas, acompañados de pájaros y amorcillos (*Putti*) y se inspira en los entrelazos de los manuscritos de época pre-carolingia y carolingia. **Fuera de Italia**, hasta el último cuarto del siglo XIV, la decoración marginal se aplicaba por lo general sobre el pergamino desnudo, pero a partir del XV los márgenes se colorean y se llenan de flores, insectos, objetos decorativos o preciosos, muy realistas que se destacan en relieve sobre el fondo, al modo o por influencia de la escuela de Gante-Brujas. Sin embargo, en las primeras décadas del s. XVI, la decoración marginal desaparece, dando lugar a encuadres estrechos y sencillos.

Una mención especial merece la que llamaré **decoración marginal con finalidad no únicamente decorativa**, que se encuentra siempre que los márgenes son utilizados para hacer ilustraciones complementarias del texto, bien en su parte inferior o en torno a todo él. Estas ilustraciones, generalmente, se disponen en medallones bien delimitados, pero también en los espacios dejados libres por los entrelazos ornamentales. A fines de la Edad Media, estas ilustraciones se suelen hacer siguiendo la técnica del trampantojo, a veces con verdaderos alardes de ingenio. En otras ocasiones los márgenes sirven para colocar en ellos marcas de propiedad, escudos de armas, emblemas, monogramas, divisas...

2) Las iniciales: son las letras mayúsculas, que adquieren un significado especial en los manuscritos, por su tamaño, su colocación en el texto, su decoración y su función como elementos de articulación del texto... Una especie muy particular dentro de éstas son las llamadas "letras capitales", letras ornamentales o caligráficas, distintas de la

escritura normalmente utilizada en el texto, que se emplean para escribir una o más palabras al comienzo de cada una de las obras existentes en un manuscrito, bien sean los títulos o también el comienzo de las rúbricas o los *incipit*. Por ello, el término *letras capitales* no debe entenderse como un equivalente del término general "iniciales", mal uso que observamos a veces en la literatura codicológica. Un caso peculiar del uso de estas letras capitales es el que da lugar al llamado "*Incipit encuadrante*", aquel en que las primeras palabras del texto rodean o bordean la inicial formando con ella un conjunto decorativo.

En lo que se refiere al resto de las iniciales de un manuscrito, han sido frecuentes los intentos por parte de los estudiosos, de establecer una terminología de uso general. Podría servir la siguiente:

1. - Iniciales decoradas: toda inicial en cuya decoración interviene el pincel; son las más ricas en forma y colorido. Dentro de ellas pueden diferenciarse, atendiendo en especial a su contenido, estos tipos:

a. Iniciales figuradas: Aquellas en que la propia estructura de la inicial está constituida por personajes, animales u objetos cuya forma, postura o disposición constituyen el dibujo de la letra, al no estar trazados los contornos de la misma. Entre las iniciales figuradas, destacan las llamadas letras dracontinas, total o parcialmente formadas por animales monstruosos5.

b. Iniciales decoradas propiamente dichas: todas aquellas letras cuyo interior o cuyo cuerpo se halla cubierto de decoración. Según la tipología de esta decoración puede diferenciarse:

- Inicial historiada: aquella que encierra la representación completa de un tema según los parámetros iconográficos habituales en la pintura y la escultura. Los manuscritos 1, del s. XIII, y 98, del s. XV, de la Biblioteca Capitular de Tarazona. Contienen una gran variedad de iniciales con estas características. Se trata del tipo de letras que por lo general confieren a los manuscritos que las poseen un especial valor, por su coincidencia temática e iconográfica con la pintura y escultura.

[5] Hay ejemplos muy precisos de este tipo de iniciales, en manuscritos de Tarazona, pertenecientes a diferentes épocas; así, en el los mss. 10 y 17 -del s. XII- hay iniciales formadas a partir de animales o quimeras, en el ms. 100, del s. XIV, una inicial la forma un pez y en el ms. 115 -del siglo XIV-, la inicial la forma plenamente una figura humana.

- Inicial animada: contiene animales (dragones...), o formas humanas (cabezas, bustos...). Es el tipo más frecuente, entre las iniciales decoradas.

- Inicial florida: inicial adornada con motivos vegetales, como florones, palmetas, follaje... Este tipo de iniciales puede ofrecer muchas variaciones, según las épocas y estilos.

- Inicial ajedrezada: aquella cuyo fondo se halla dividido por líneas que se cortan perpendicularmente y configuran espacios que se resaltan mediante colores contrastados o por cualquier otro procedimiento que permita una clara diferenciación entre ellos.

- Inicial enmarcada o encuadrada ("letre champiée o rechampie"): pequeña inicial de color o de oro, que se destaca sobre un fondo monocromo. Generalmente su forma aparece complicada por una ornamentación de filetes o follajes en arabesco. Su marco sigue aproximadamente el contorno de la letra, mediante un juego de entrantes y salientes[6].

- Inicial bipartida ("émanchée"): es una letra cuyas partes llenas están subdivididas a lo largo, según una línea blanca ondulada o quebrada, en dos mitades pintadas en colores rojo o azul. Esta inicial se complementa con una decoración afiligranada compleja, que a veces da lugar a formas animales o vegetales. Hay manuscritos que, no disponiendo de iniciales decoradas, poseen en cambio magníficas iniciales bipartidas que acostumbran a ser de grandes dimensiones y que señalan las principales articulaciones del texto.

- Inicial afiligranada: inicial decorada por una red más o menos densa y regular de fiorituras ejecutadas a la pluma, en tinta negra o de color, sin fondo pintado. Estas iniciales, muy frecuentes, basan su efec-

[6] Esta letra es protogótica y aparece por primera vez en el N. de Francia (sobre todo París) y en Inglaterra, en el contexto del *estilo del Canal*. Ver STIRNEMANN, Patricia Danz, GOUSSET, Marie-Therese, "Marques mots, practiques: leur signification et leurs lieus dans le travail des enluminures" p. 47 y ss., en *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Âge*. Actes de la Table Ronde. París, septiembre de 1987 El ms. 14, de Tarazona, -del s.XV- contiene varias iniciales de esta clase, al principio de cada Tratado. También el ms. 98 dispone de gran cantidad de ellas, concentrado a veces hasta media docena en una sola página.

to decorativo en su acumulación en una misma página. Dentro de este tipo de iniciales, un grupo especial lo constituyen las "Letras con regalo", ("cadelures", "Cadeaux"), formadas total o parcialmente, por trazos de pluma, de grueso diferente, entrecruzados con efecto decorativo[7].

- Otras iniciales, de menor entidad completan la ornamentación de los manuscritos; las describimos brevemente:

Inicial a facetas: letra decorativa de la que cada segmento está dividido longitudinalmente en dos por una línea que representa una arista, de modo que parezca una letra grabada en sección triangular.

Inicial desnuda: inicial desprovista de encuadre, de fondo o de apéndices decorativos (filigranas, antenas, follaje...), que no se distingue del resto de la escritura más que por su tamaño, forma y color.

Inicial vacía: letra decorativa cuyo cuerpo se construye a partir de una doble línea que limita el contorno, y no mediante una simple superficie de tinta o color.

Inicial forrada: letras mayúsculas, generalmente formando un título, cuya panza o concavidad está rellena de color.

Inicial resaltada: letra, generalmente mayúscula, no inicial, destacada por un simple toque de color.

Inicial enclavada: combinación de letras en la cual algunas están inscritas en el interior de la panza o en la concavidad de la letra precedente, o injertadas las unas en las otras, a fin de producir un efecto decorativo.

[7] Para el estudio de estas letras y su utilización como elemento de datación de manuscritos, ver los siguientes trabajos: SCOTT-FLEMING, Sonia, *Pen Flourishing in Thirteenth-Century Manuscripts*, "Litterae textuales", Amsterdan, 1976; WATSON, Bruce, "*Scriptorium*", (1974) (donde estudia el Ms. Auct.D.3.2, de la Bodleian Library); J. J. G. ALEXANDER, 'Srcibes as artists: the arabesque initial in twelfe century english manuscripts", *en Medieval scribes: Manuscripts and Libraries. Essays presented to N.R. Ker*, pp. 87-116; D'ALVERNY, Marie Therese y GARAND, Monique-Cecile, en las respectivas introducciones a los volúmenes III y IV de *Catalogue de mss. en escriture latine portant indications de date*, Paris 1974 y 1975; DONDAIRE, Antoine, en su artículo *Le collection des ouvres de Saint Tomas dite de Jean XXII et Jacquet Masi*, en "*Scriptorium*", 29 (1975), pp. 127-152.

3) Los componentes decorativos secundarios: suelen tener una clara intención funcional respecto al texto y su lectura, pero no se excluye en su diseño la preocupación ornamental, apreciable en la corrección con que se suelen trazar, en una cierta complejidad en su forma y también en los adornos que a veces los complementan. Algunos de ellos se hallan presentes con regularidad en los manuscritos. Los más frecuentes son:

- los signos de parágrafo: de formas muy variadas y uno de los elementos más frecuentes que pueden hallarse en los manuscritos.

- el subrayado, definible como "todo sistema –línea o trazo de color–, con el que se destaca una palabra o conjunto de palabras".

- las llaves (líneas que engloban y relacionan varios renglones de un texto).

- los cartuchos o cuadros (rectángulos que encierran una parte del texto para destacarlo).

- los festones (trazo de pluma, a veces complicado con florituras, trazado verticalmente en el margen, a poca distancia de la línea de justificación, para llamar la atención sobre varias líneas del texto).

- los manículos (signo trazado en el margen, representando una mano cuyo dedo índice llama la atención sobre una pasaje del texto).

- el fin de línea: trazo de pluma, o barra decorativa, destinado a ocupar el espacio libre al final de una línea de texto.

- los reclamos: dos o tres palabras escritas en el margen inferior de una página que son las mismas que inician la página siguiente. Sirven como indicación en el lugar de unión de dos cuadernillos, para asegurar la inserción correcta de los mismos al encuadernar el códice. En algunos manuscritos se completa el reclamo con dibujos, recuadros o filigranas, que convierten estas inscripciones en formas claramente decorativas[8].

[8] VEZIN, E., "Observations sur l'emploi des reclames dans les mss. latins", en *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres*, CXXV (1967), pp.5-33.

Por último, no debemos olvidar dos elementos decorativos de gran efecto. El primero son las "páginas sin escritura" o *pages-tapis* que están uniformemente recubiertas de color púrpura o de elementos puramente decorativos. Aparecen en códices anglo-irlandeses u otonianos, raramente en el románico. Son completamente ajenas al texto, pero realzan el empaque del códice, su valor como objeto de lujo. Generalmente hacen pareja con una ilustración a página entera en la que puede estar representado el retrato del autor o una miniatura-dedicatoria. Algunas escuelas miniaturísticas otonianas las empleaban para incluir en ellas un *titulus* que explicase la ilustración vecina.

El segundo de los citados elementos lo constituyen los *esquemas o tablas*: se hacen para presentar sucintamente o visualizar el contenido de un tratado. Suelen estar adornados con figuras y forman como un género aparte dentro del mundo de la ilustración. El más frecuente es el árbol (de virtudes y vicios, por ejemplo: ss. XIII y XIV), pero también se emplean mucho la Rota y el Seraph.

4) La Miniatura: o ilustración propiamente dicha, es decir, la considerada al margen de las letras historiadas con frecuencia se presenta encuadrada. Su tamaño es variable, ya que puede ocupar tanto una página entera, como tener formato reducido y lo mismo puede decirse en cuanto a su localización, ya que puede estar intercalada con el texto o bien disponerse en friso en la parte inferior de la página. Desde la época gótica, la ilustración está siempre incluida dentro de la justificación, acogiéndose al formato de ésta. En Italia, por influencia bizantina, desde el siglo XIV es frecuente que ocupe el margen inferior y los laterales del códice, en particular si su contenido es literario. Las ilustraciones a doble página no son tan frecuentes. En manuscritos encolumnados, la ilustración puede abarcar dos o más columnas.

En cuanto al contenido, a partir de la época paleocristiana y durante toda la edad media, es frecuente que la ilustración no se limite a una única escena, sino que esté formada por una serie de ellas, dispuestas en un friso continuo, o bien en una sucesión de registros, incluyéndose las escenas dentro de cuadrados o de medallones. El paso siguiente será llegar a representar un ciclo completo, como ocurre en los manuscritos de lujo de los siglos XIV y XV, aunque el sistema ya había sido anteriormente utilizado con finalidad didáctica, pues esta

sucesión de escenas aportaba al lector un soporte visual que le facilitaba la comprensión. En algunos códices de los siglos XV y XVI, se incluyen grabados impresos para sustituir a las miniaturas.

La situación de las ilustraciones en el texto y su relación con él: las viñetas se suelen distribuir según uno de estos dos criterios: a) lo más cerca posible del pasaje que ilustran; b) agrupadas delante o detrás del texto (este sistema es frecuente en los salterios). Pero puede también darse el caso de que las miniaturas representen el papel de "figuras", es decir que sean imágenes que forman parte de una demostración o explicación que proporciona el texto escrito y sin la cual no podrían ser entendidas. Un ejemplo de lo que se comenta son los *árboles de con*sanguinidad y de afinidad, de los manuscritos jurídicos.

En su relación con la propia escritura, la miniatura puede estar claramente separada física o espacialmente de la misma; así ocurre con el "Te igitur" que antecede al Prefacio en los Misales, los *árboles de consanguinidad* o las escenas de las *Causas* del Decreto Graciano. Por el contrario la miniatura también puede hallarse en estrecha relación con la escritura, y este es el caso más frecuente, bien porque la propia miniatura o pintura da forma a las letras iniciales o porque se halla inserta en ellas.

Las miniaturas de página entera o de doble página, a veces habían sido hechas en *hojas volantes* las cuales eran posteriormente incorporadas al texto. En otros casos la ilustración se había realizado sobre papel y posteriormente había sido pegada al pergamino.

El color en la ilustración: además de la policromía aplicada "a pincel", hay otros sistemas alternativos o complementarios de embellecer una miniatura, como los *trazos de pluma monocromos o policromos*, ligeramente sombreados con uno o más colores, que utiliza la miniatura inglesa de los siglos X y XI, o también la miniatura gótica del sur de Alemania. Otra técnica es la llamada *del camafeo* usada a partir del siglo XIII, que consiste no solo en utilizar distintas tonalidades de un mismo color, sino en realzar los pliegues de los paños con finos hilillos de oro y usar un tono más claro para las carnaciones. De gran efecto es también la *técnica de la grisalla*, de la que se conservan bellos ejemplos en la Francia de la 1ª mitad del siglo XIV (Jean Poucelle) y en los Países Bajos (s. XV).

IV. LA DECORACIÓN DE LOS CÓDICES MINIADOS DE TARAZONA

El apartado desarrollado a continuación es un extracto de mis observaciones acerca de la aplicación de la información teórica que pude ir recogiendo sobre la ornamentación de manuscritos, al caso concreto de los códices de Tarazona y como tal, es fruto de muchas horas de paciente trabajo.

1. La decoración de los manuscritos bíblicos:

El proceso de establecimiento de un sistema de decoración para los textos bíblicos fue una actividad lenta y laboriosa la cual, a pesar de la contribución de numerosos talleres de diversos lugares de Europa, no se logró completar ni siquiera al final de la época románica, puesto que ni aún entonces quedaron fijados por completo los repertorios decorativos de estos libros[9]. Desde principios del siglo XIII, al pasar a manos de talleres laicos, la producción de Biblias se multiplica por diez o por quince respecto al período románico, aunque las que ahora se realicen serán de un tamaño muy inferior, 277 x 180 mm, frente a los 510 x 360 que eran habituales en los siglos XI y XII.

La decoración, de estas nuevas Biblias se refugiará en el interior del cuerpo de las iniciales, siendo los programas decorativos que en ellas se desarrollan, una continuación y evolución de los del periodo románico, aunque los nuevos sistemas de producción, casi en serie, hacen posible, ocasionalmente, la aparición de errores en la realización de dichos programas, y se puede observar con cierta frecuencia el caso de la inclusión de determinadas escenas o figuras, en lugares que no les corresponden[10]. La separación entre figura y ornamentación

[9] Un papel importante en la elaboración de repertorios iconográficos, correspondió a las grandes Biblias Atlánticas, románicas. Para mas detalles sobre este proceso, ver PÄCHT, O.: *La Miniatura medievale*, Torino, 1987, p. 129.

[10] Un ejemplo nos lo suministra el ms. 262 de la Biblioteca Municipal de Le Mans, que es una Biblia latina en cuatro volúmenes, de gran calidad. En el volumen III de esta obra, folios 238 y 239, se han detectado dos errores: en primer lugar, el comienzo del libro de Joel ha sido ilustrado con la figura de un pastor con su cayado, acompañado de un cordero, mientras que el comienzo del libro de Amós, a quien la tradición iconográfica representa siempre como un pastor, es ilustrado con una escena de visión divina. En esta misma obra, la figura de san Pedro, sosteniendo las llaves, ilustra el comienzo del evangelio de san Juan. Ver RICHÉ, P. y LOBRICHON, G.: *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, 1984, p. 413.

vegetal ya se ha completado en esta época, habiéndose convertido los elementos vegetales en marcos que encuadran la decoración figurada o se derraman por los márgenes del códice, experimentando diversos cambios materiales, al tiempo que se hacen cada vez más complejos: en primer lugar solo tallos espinosos, -(Inglaterra, principios del siglo XIII)-, a los que Francia añade contemporáneamente hojas de hiedra o de vid, enriquecidos poco después con figuras humanas o animales, primero aisladas, pero pronto componiendo escenas de género.

Respecto a la distribución de la decoración, hay que recordar que sistemáticamente se utiliza una inicial decorada, figurada o historiada para introducir cada uno de los libros que integran la Biblia. Si el texto que se ilumina contiene glosa, también se da relevancia a las iniciales que dan comienzo a la misma, aunque las letras suelen ser más pequeñas o estar realizadas con menos cuidado. Hay pasajes bíblicos que se ilustran de un modo especial, por ejemplo, el principio del Génesis, decorado con seis medallones alineados verticalmente, donde se representan los seis días de la Creación, acompañados a veces de una o dos representaciones complementarias, como el reposo del séptimo día, o la Crucifixión. Las figuras aisladas suelen aparecer insertas en marcos, culminados por estructuras arquitectónicas y las escenas, aun obedeciendo siempre a unas mismas directrices iconográficas, permiten un margen de creatividad al artista mediante la variación de detalles como posturas o gestos de las figuras.

No es el caso de extendernos aquí en el tema de las grandes Biblias moralizadas, que tuvieron un ámbito de realización y difusión muy restringido, en la Corte de Francia, pero sí recordar que su profusa decoración, consistente en ocho medallones con escenas, por folio, suministró multitud de modelos a los decoradores de textos más modestos.

En el siglo XIV las Biblias vuelven a aumentar de tamaño (en torno a los 420 x 300 mm), al tiempo que se introduce la ilustración en viñetas, en lugar de limitarla al espacio interior de la inicial. Este aumento del espacio contribuirá a una relativa renovación de la iconografía bíblica en los libros iluminados.

Los comentarios a la Biblia, bien sean de San Agustín, San Gregorio o Pedro Lombardo, pueden estar iluminados con programas tratados con mayor libertad, ya que no es preciso que se atengan al texto del Libro Sagrado, por lo que los artistas pueden dar libre curso a su imaginación, con lo cual no es raro el caso de hallar imágenes muy diferentes ilustrando textos idénticos. Las "Postillas" de Nicolás de Lyra, fraile franciscano, de origen normando que compuso su obra a principios del siglo XIV, se ilustran con representaciones de objetos de culto, vestiduras sagradas, etc. Puede darse el caso de que estos manuscritos no contengan ilustraciones, sino únicamente iniciales, en cuyo caso estas suelen aparecer al comienzo del comentario de cada uno de los libros bíblicos.

2. La decoración de los manuscritos jurídicos

Se incluye dentro de este apartado un grupo de obras muy diferentes entre sí, por lo que he preferido exponer el análisis de sus elementos decorativos a partir de su contenido temático, de acuerdo con la habitual subdivisión entre manuscritos de derecho civil y de derecho canónico.

a) Manuscritos de derecho civil: la decoración habitual en los manuscritos medievales que contienen textos de derecho civil ("Instituta", "Codex", etc...) consiste en miniaturas o iniciales decoradas de forma variada, al principio de cada uno de los libros en que se dividen estas obras.

Los diez libros jurídicos de Tarazona que contienen obras de Derecho civil o sus comentarios se ajustan parcialmente a estos patrones usuales. Así, el Ms. 128 (conteniendo las "Instituta" y parte del "Codex") tiene iniciales decoradas al principio de cada libro de las "Instituta" y cartelas que incluyen la palabra inicial ("*Incipit encuadrante*"), en los del Código. Sigue el modelo de numerosos libros jurídicos que contienen obras del Código Civil, elaborados en Bolonia, en la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV. En cambio, el Ms. 16 (un "Digestum novum") posee miniaturas al principio de tres de los once *libros* que componen el volumen y puede relacionarse claramente con los manuscritos jurídicos de estilo gótico, tal como se desarrolla en España y en Francia, en la segunda mitad del siglo XIII, pero no es de

especial calidad el dibujo de aquellas. Los restantes códices se encabezan con iniciales que pueden ser decoradas, bipartidas o simplemente afiligranadas.

También el Ms. 34 ("Digestum Vetus" con el comentario de Aldraco) posee decoración variada (iniciales bipartidas, afiligranadas, o cartelas), y puede relacionarse con la tradición boloñesa.

b) Manuscritos de derecho canónico: distinguiremos, dentro de este conjunto, varios tipos de obras que requieren, lógicamente, distintos modos de decoración, aunque se mantengan siempre dentro de unos parámetros muy próximos. Valga la siguiente distinción:

a. Obras generales: en este conjunto se incluyen los diccionarios y alfabetos, un tipo de libros que ofrece la oportunidad de reunir series completas de iniciales de un mismo tipo, ya sean decoradas o afiligranadas, puesto que su contenido decorativo consiste básicamente en introducir, de acuerdo con el orden alfabético, cada serie de palabras con una inicial de uno u otro tipo.

Este grupo de manuscritos no es especialmente valioso, dentro del conjunto de los jurídicos de la Catedral de Tarazona, pero merecen destacarse el Ms. 155 que muestra un alfabeto completo de magníficas iniciales bipartidas, de gran tamaño; por su parte, el Ms. 88 que contiene también un alfabeto completo, en este caso de iniciales decoradas, tal vez de realización no muy perfecta pero de un espléndido colorido y gran originalidad, pues es difícil encontrarle parangón en manuscritos contemporáneos. Esto nos hace pensar que puede tratarse de un manuscrito que ha sido decorado no por un profesional sino quizá por el mismo escriba o por algún posesor o usuario. Igualmente cabe destacar el Ms. 9, obra de Rodrigo Sánchez de Arévalo que contiene iniciales decoradas con viñas blancas y está escrito en perfecta letra humanista.

b. Decreto graciano. Decretales de Gregorio IX. Sexto. Clementinas

La secuencia decorativa de los manuscritos jurídicos se remonta a siglos anteriores a aquellos a los que pertenecen los de Tarazona, pero es el Decreto de Graciano el libro que a partir del siglo XII iniciará la

gran tradición iconográfica de temas jurídicos[11] que continuarán después los manuscritos conteniendo las decretales.

La decoración de manuscritos jurídicos data del periodo prerománico, pues existen pruebas de que ya en el siglo X, en España, se decoran libros conteniendo Decretales[12]. Sin embargo, en Tarazona, no hay ningún manuscrito que contenga colecciones jurídicas anteriores al Decreto. Por otra parte, los manuscritos turiasonenses no son contemporáneos del texto de Graciano (del siglo XII), sino por lo menos posteriores en un siglo; por ello, cuando se escriben estos manuscritos, se ha constituido ya una tradición iconográfica, diversificada según países y escuelas.

La decoración de los manuscritos de derecho canónico obedece siempre a unas mismas pautas: dependiendo de la calidad del manuscrito, la letra capital es siempre de mayor tamaño y calidad artística que las restantes. Le siguen en importancia las iniciales que articulan las distintas partes en que se divide cada texto, en particular las que dan comienzo a cada una de las "causas" contenidas en la segunda parte del Decreto de Graciano y sus correspondientes glosas, con la particularidad de que las iniciales de estas son más pequeñas.

Los manuscritos más valiosos solían tener una miniatura al comienzo de cada uno de los grandes apartados, pero gran parte de ellas han desaparecido. Los *árboles de Consanguinidad y de Afinidad* también se suelen decorar con una miniatura.

---

[11] Ver MELNIKAS, A., "The corpus of miniatures in the manuscripts of 'Decretum Gratiani'", *Studia Gratiana*, 1975.

[12] Ver SILVA y VERA STEGUI, S., "L'Ilustration des manuscrits de la Collection Canonique Hispana", *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXII, 3 (1989), pp. 247-261 y Pl. I-VIII. En su estudio, la autora analiza el programa iconográfico de dos conocidos códices que contienen la "Collectio Hispana", la que puede considerarse colección de decretales más importante, antes de la aparición del Decreto de Graciano (Ver NAZ, G., *Dictionnaire du Droit Canonique*, vol. 5, col. 1159-1162). Se trata de los Códices "Vigilano" (o "Albeldense") y "Emilianense" (Escorial, d.1.3 y d.1.1, respectivamente) ambos originarios de la Rioja, y por lo tanto del reino de Navarra. Igualmente, tenemos noticia de actividades de copia de textos jurídicos en otros monasterios, durante el siglo X; ver DELCOR, M., "Le Scriptorium de Ripoll et son rayonnement culturel", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà,* 1974, que recoge la noticia de copia de textos jurídicos canónicos en el Scriptorium de Ripoll, donde el diácono Juan, en el año 985, acaba de copiar unas "Decretalia Romanorum Pontificium".

En este tipo de manuscritos son particularmente abundantes los festones caligráficos, los signos de parágrafo y los manículos, utilizados todos ellos para destacar la importancia de alguna parte del texto.

En Tarazona, el análisis decorativo de este grupo de manuscritos nos ilustra sobre las dos grandes corrientes estilísticas que marcan la pintura europea en época gótica; es decir, la que, en términos amplios, podemos llamar franco-gótica, y cuyo centro principal, es la ciudad de París y la que tiene su origen en Italia, y que, en lo que a manuscritos se refiere, tiene uno de sus centros principales en la ciudad de Bolonia. Entre ellos se encuentran algunas de las obras más valiosas de la Biblioteca. Este valor les viene dado por la profusión y calidad de la decoración, pese a las pérdidas sufridas a consecuencia de las mutilaciones.

Desde el punto de vista cronológico, la mayoría de estos códices se realizaron en las últimas décadas del siglo XIII y en las primeras del siglo XIV, con algunas excepciones.

Entre los de estilo franco-gótico, hay que destacar el Ms. 86, un Decreto Graciano de principios del siglo XIV, una muestra representativa del alto nivel decorativo que podían llegar a tener obras destinadas en principio al uso continuado, como evidencian las anotaciones que en ellos existen en abundancia Dentro de esta misma tendencia pictórica hay que destacar el Ms. 19, que dispone de más de doscientas iniciales decoradas, lo que da idea de la profusión decorativa que tales obras podían llegar a alcanzar.

En el grupo de manuscritos que hay que incluir bajo la tendencia pictórica italiana, el sector dominante, como queda dicho, es el de los manuscritos universitarios, originarios de Bolonia; un conjunto de ellos, concretamente los mss. 115, 118, 119 y 127 (un Decreto Graciano y Decretales de Gregorio IX) constituyen el núcleo más valioso de toda la colección. Desgraciadamente son los códices que más han sufrido la depredación de coleccionistas irresponsables, por lo que han perdido en buena parte las miniaturas de principio de los Libros en que se dividen estas obras.

Finalmente, hay que decir que también en este conjunto se hallan manuscritos cuya decoración es tan solo a tinta, con iniciales afiligranadas, lo que supone un menor interés desde el punto de vista artístico.

3. La decoración de los manuscritos litúrgicos

Haciendo una sucinta valoración de la decoración según la época y el estilo de los manuscritos, se puede afirmar que el conjunto de los manuscritos litúrgicos de Tarazona no se caracteriza por la existencia de libros que posean gran cantidad de decoración, como sucede en los manuscritos jurídicos. Sin embargo, la cantidad y calidad de las miniaturas existentes en unos cuantos misales (prticularmente los mss. 98, 133 y 135), compensan sobradamente esta carencia general.

En función de su contenido y en relación con los modelos o tipologías de decoración existentes en la Edad Media, pueden establecerse las siguientes distinciones:

Salterios: (son libros de coro que contienen los salmos, o parte del breviario que contiene las horas canónicas de toda la semana, menos las lecciones y las oraciones).

Los dos manuscritos de Tarazona siguen el sistema de decoración calificado por Leroquais como "Sistema litúrgico"[13], por lo que resaltan únicamente la primera letra de los salmos I, XXVI, XXXVIII, LII, LXVIII, LXXX, XCVII y CIX, que se funda en la división del Salterio entre las ferias de la semana, ilustrando únicamente el primer salmo de cada feria. Ambos son libros de uso diario, sin pretensiones artísticas, por lo que su única decoración son las iniciales Bipartidas y Afiligranadas.

Breviarios: (contienen todos los salmos, himnos, lecturas, responsorios y oraciones referentes a los oficios del año eclesiástico, sus fiestas, así como el *ordo* regulador. Empiezan en Adviento). La decoración en este tipo de manuscritos obedece a las mismas normas que los anteriores: las iniciales bipartidas señalan el principio del manuscrito y los ocho Salmos arriba indicados. Las iniciales afiligranadas se utilizan para indicar el comienzo de las restantes festividades o el de los himnos. Las afiligranadas de tamaño más pequeño pueden introducir partes del oficio o versículos, dentro de una oración, un salmo, etc. Hay rúbricas precediendo las Lecturas que siguen.

[13] LEROQUAIS, VICTOR: *Les Psautiers manuscrits latins des Bibliothèques publiques de France*, Mâcon, 1940-41. En adelante será citado como LEROQUAIS, V.: *Les Psautiers...*

Evangeliarios: (contienen los evangelios de todas las misas del año). Los manuscritos 33 y 136, representativos de este tipo de libros, poseen solo iniciales de grandes dimensiones, afiligranadas en el caso del ms. 33 y desnudas en el 136, para señalar el comienzo de cada Evangelio. Una rúbrica informa de la festividad introducida.

Epistolarios o leccionarios: (son libros ordenados, según las fiestas del año, por las lecturas que se hacen de la Sagrada Escritura durante la misa). El manuscrito 55, posee iniciales afiligranadas al comienzo de las lecturas, destacando excepcionalmente con una inicial decorada la epístola que corresponde a la prisión de San Esteban, al comienzo de los Hechos de los Apóstoles. Se destacan con amarillo las mayúsculas situadas en el interior del texto. El ms. 3 utiliza iniciales decoradas en las lecturas correspondientes a las festividades principales del año litúrgico, como son Navidad, Pascua o Pentecostés y en la correspondiente a San Juan. Otras lecturas destacadas con iniciales de mayor tamaño son las que corresponden a Epifanía y su octava, primer domingo de Cuaresma, domingo de Pasión, domingo de Ramos, la Ascensión del Señor y todos los domingos que siguen a Pentecostés. El resto de las lecturas fueron destacadas por medio de iniciales desnudas.

Ceremonial o Ritual: (contiene los ritos necesarios para la cura de almas, para la administración de sacramentos, entierros, procesiones, exorcismos, así como también formularios de bendiciones). Analizando el único manuscrito existente, el 56, se observa que comienzan con iniciales bipartidas las distintas partes que componen el Ceremonial, siendo la del f. 1, de mayor tamaño que las otras. Hay además iniciales afiligranadas que dan relieve únicamente a las distintas oraciones de la Misa celebrada por el Pontífice.

Pontifical: (contiene el orden de las ceremonias propias del papa y los obispos. El Pontifical de Guillermo Durandus sirvió durante mucho tiempo de modelo).

Los dos manuscritos existentes en la Biblioteca son de calidad muy diferente, pero su decoración señala las mismas articulaciones del texto, aunque mediante recursos distintos. Las ceremonias se señalan con bipartidas y/o afiligranadas; las partes de la ceremonia están señalas en el ms. 96 con afiligranadas menores, y con iniciales desnudas en el 130 e introducidas con rúbricas. Ambos poseen iniciales destacadas en los lugares usuales (después del punto y aparte).

Además de estos elementos comunes, el Pontifical del ms. 96 posee un frontispicio con orla, inicial historiada e iniciales enmarcadas.

Misal: (contiene el texto de la misa para todos los días del año; a partir del siglo XII, reúne en un solo volumen el contenido antes disperso en otros libros: el Sacramentario, que poseía las oraciones del celebrante; el Leccionario o Evangeliario, las lecturas bíblicas o solo los evangelios; el Antifonario o Gradual, las piezas de canto, y el *ordo*, es decir, las rúbricas indicadoras de la estructura interna de las ceremonias).

Constituyen los misales, el conjunto más importante entre los manuscritos litúrgicos, no solo por su cantidad sino por la importancia de la decoración que poseen, aunque se debe señalar que existen entre ellos grandes diferencias, mejor detalladas en la ficha individual de cada manuscrito.

Como norma general para la decoración, puede servir la siguiente: se otorga especial importancia al inicio de las tres partes del misal (Temporal, Santoral y Común de los Santos); a veces también al comienzo de las misas votivas. Según sea la calidad del misal, estas partes pueden señalarse con iniciales decoradas, bipartidas o afiligranadas. Las misas que se incluyen dentro de cada uno de los anteriores apartados son introducidas con iniciales decoradas de menor tamaño, que pueden ser bipartidas o afiligranadas dependiendo de la calidad del misal. Iniciales afiligranadas más pequeñas, o bien iniciales desnudas se utilizan para resaltar el comienzo de oraciones en el interior de una ceremonia, el inicio de versículos en las páginas de canto, etc. Se destacan con un trazo en amarillo las mayúsculas incluidas en el interior del texto y se anuncian mediante rúbricas las misas y las diferentes partes de las ceremonias solemnes. Lo más destacado de los misales es siempre el Canon que se ilustra con miniaturas a toda página (Ms. 32 y 135) o con iniciales historiadas (Ms. 149 y 150).

Los Homiliarios son colecciones medievales de homilías, ordenadas según el *propium tempore* y el *propium sanctis* del año litúrgico, que fueron compiladas, ya para su lectura en maitines, ya para la predicación en la misa[14]. Son libros utilizados desde épocas pretéritas, pues

[14] Ver *Diccionario del Cristianismo*, publicado bajo la dirección de O. de la BROSSE, A.M. HENRY y Ph. ROUILLARD. Barcelona, 1974, p. 362. En opinión de John Williams e Isidro Bango, al contrario de las tesis mantenidas tiempo ha por Gómez Moreno, hoy en día no se puede afirmar el origen mozárabe de los manuscritos de los Beatos, sino únicamente hablar de obras producidas en talleres monacales leoneses, castellanos y de la Rioja.

del siglo VIII ya se conservan los homiliarios de Pau Warhefried (c. 790) y el del abad Alanus de Farfa (790).

La única decoración de este tipo de códices, al menos en los existentes en la Catedral de Tarazona, la constituyen las iniciales bipartidas y afiligranadas. Todas ellas introducen homilías, las bipartidas en fiestas más señaladas y las afiligranadas en las restantes. Se completa la decoración con rúbricas indicando la festividad que corresponde a cada homilía.

Capitulario-colectario: (colección de capítulos –que son pasajes cortos de la Sagrada Escritura, que se leen después del último salmo, y antes del himno de laudes y de vísperas, o también antes del responsorio de las horas menores y de las completas–, y de oraciones, distribuidas en el orden del temporal, del santoral y del común de los santos).

Su única decoración, en el ms. 134, son las iniciales bipartidas de varios tamaños que señalan el inicio de cánticos. Las correspondientes al ritual de Difuntos son de mayor tamaño.

Por último, un repaso cronológico-estilístico del bloque de códices litúrgicos, nos muestra, en primer término, la existencia de varios manuscritos que se deben considerar entre los más antiguos de la Biblioteca, como son el 33, 136, 55, en parte y el número 3. A excepción de este último, que posee algunas iniciales decoradas, de estilo románico, los restantes no poseen otro ornamento que las filigranas, generalmente muy sencillas, que acompañan a sus iniciales.

El estilo franco-gótico está escasamente representado por las dos iniciales decoradas del misal ms. 125, que recuerdan modelos parisinos de principios del siglo XIV y por la única inicial del ms. 149, que incluimos en el mismo ámbito estilístico-decorativo.

La escuela de Aviñón, que integra elementos decorativos parisinos y del norte de Europa, junto con otros procedentes de Italia, particularmente de la Toscana, está representado en el grupo de manuscritos litúrgicos, por los códices 149 y 150, que son dos partes de un mismo misal.

El estilo franco-flamenco de finales del XV es ilustrado por el manuscrito 133, uno de los misales que contienen mayor cantidad de iniciales decoradas.

Las escuelas bajo-medievales del este de la Península están ampliamente presentes con los manuscritos 96 y 32, a los que consideramos de escuela valenciana y el número 135, que parece un manuscrito aragonés.

Magníficamente representada por un solo manuscrito, que desde siempre, ha sido señalado como la joya de la Biblioteca, está la Escuela romana de finales del siglo XV. Este manuscrito, el misal número 98, indica que a principios del siglo XVI, Tarazona no tenía nada que envidiar, en materia de libros miniados, a las grandes catedrales españolas. La cantidad y calidad de sus iniciales historiadas y de sus orlas, son una buena muestra de las más avanzadas tendencias decorativas de la época.

En los numerosos manuscritos litúrgicos que no poseen iniciales decoradas, ni miniaturas, abunda la decoración de filigranas, generalmente de buena calidad. Estas filigranas, muy simples en los siglos XII y principios del XIII, se van haciendo más complejas a lo largo de este siglo y durante los dos últimos de la Edad Media. Pese a la belleza de este tipo de decoración y al reconocimiento de unas líneas básicas en la evolución de su trazado, en ausencia de otros elementos auxiliares, preferimos omitir las apreciaciones estilísticas fundamentadas únicamente en su análisis.

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, J.J.G., - "Scribes as artists: the arabesque initial in twelfth century english manuscripts", en "*Medieval scribes: Manuscripts and Libraries*". Essays presented to N.R. Ker, M.B. Parkers and A.G. Watson (ed.) Londres, 1978.

ALEXANDER, J.J.G., PÄCHT, O., - *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library, Oxford:*
1: German, Dutch, Flemish, French and Spanish schools, Oxford, 1966.
2: Italian schools, Oxford, 1970.
3: British, Irish and Iceland schools, Oxford, 1973.

BOLOGNA, G., - *Manuscritos y miniaturas. El libro antes de Gütemberg*, Ed. Anaya, Madrid, 1988.

D'ALVERNY, M.T.: *Catalogue de manuscrits en escriture latine portant indication de date*. Vol. III. Bibliothèque National, Paris, 1974.

DELAISSE, L.M.J., MARROW J., DE WIT, J. - *Illuminated manuscripts.* Catálogo de la Colección de James A. de Rostchild en Waddesdon Manor. Published for the National Trust by Office du Livre, Genève, 1977.

DELCOR, M. - "Le Scriptorium de Ripoll et son rayonnement culturel", "*Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*", 1974.

DESTREZ, J. - *La Pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIè et du XIVè siècle*, París, 1935.

DONDAIRE, Antoine, - "Le collection des ouvres de Saint Tomas dite de Jean XXII et Jacquet Masi", "*Scriptorium*", 29. 1975.

FALCÓN, R: *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona.* Gobierno de Aragón, departamento de Educación y Cultura. Zaragoza, 1995.

GARAND, M.C.: *Catalogue de manuscrits en escriture latine portant indication de date*. Vol. IV. Bibliothèque National, París, 1975.

JUNYENT, E., - "Le scriptorium de la Cathèdrale de Vich", en "*Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*", nº 5, 1974, pp. 65 a 69.

LEROQUAIS, V, - *Les Psautiers manuscrits latins des Bibliothèques publiques de France*. 3 vols., Mâcon, 1940-41.

MELNIKAS, A., - "The corpus of miniatures in the manuscripts of 'Decretum Gratiani'", "*Studia Gratiana*", 1975.

MORELLI, G.: *Alma Mater Librorum (Nove secoli di editoria bolognese per l'Università).* Editrice Clueb Bologna. Il Mulino. Nuova Alfa Editoriale. Zanichelli. Bologna, 1988.

MUZERELLE, D.- *Vocabulauire Codicologique* (Repertoire methodique des termes français relatifs aux manuscrits), Editions Cemi, 1985.

NAZ, G., - *Dictionnaire du Droit Canonique*, París, 1935-1965.

PACHT, O., - *La miniatura medievale,* Torino, 1987

RICHE, R, LOBRICHON, G. (Edit.) - *Le Moyen Âge et la Bible*. Colección "Bible de tous les temps", 7, París, 1984.

SILVA VERASTEGUI, Soledad de, - "L'Ilustration des manuscrits de la Collection Canonique Hispana", "*Cahiers de Civilisation médiévale*", XXXII, 3. Poitiers, 1989.

SCOTT-FLEMING, Sonia, - "Pen Flourishing in Thirteenth-Century Manuscripts", "*Litterae textuales*", Amsterdam, 1976.

SMEYERS, M., - *La Miniature*, en la colección "Typologie des sources du Moyen Âge Occidental", Brepols, 1974.

STIRNEMANN, P, GOUSSET, M.T.: "Marques mots, practiques: leur signification et leurs lieus dans le travail des enluminures", en "*Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Âge*". Actes de la Table Ronde. París, septiembre de 1987.

VV. AA.: *Diccionario del Cristianismo*, Barcelona, 1974.

VV. AA.: *Los manuscritos españoles* (Historia ilustrada del libro español). Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1993.

VEZIN, E.- "Observations sur l'emploi des reclames dans les manuscrits latins", en "*Bibliothèque de l'Ecole de Chartres*", CXXV. París, 1967.

LOS CÓDICES MUSICALES DEL MONASTERIO

PEDRO CALAHORRA

Señoras y señores:

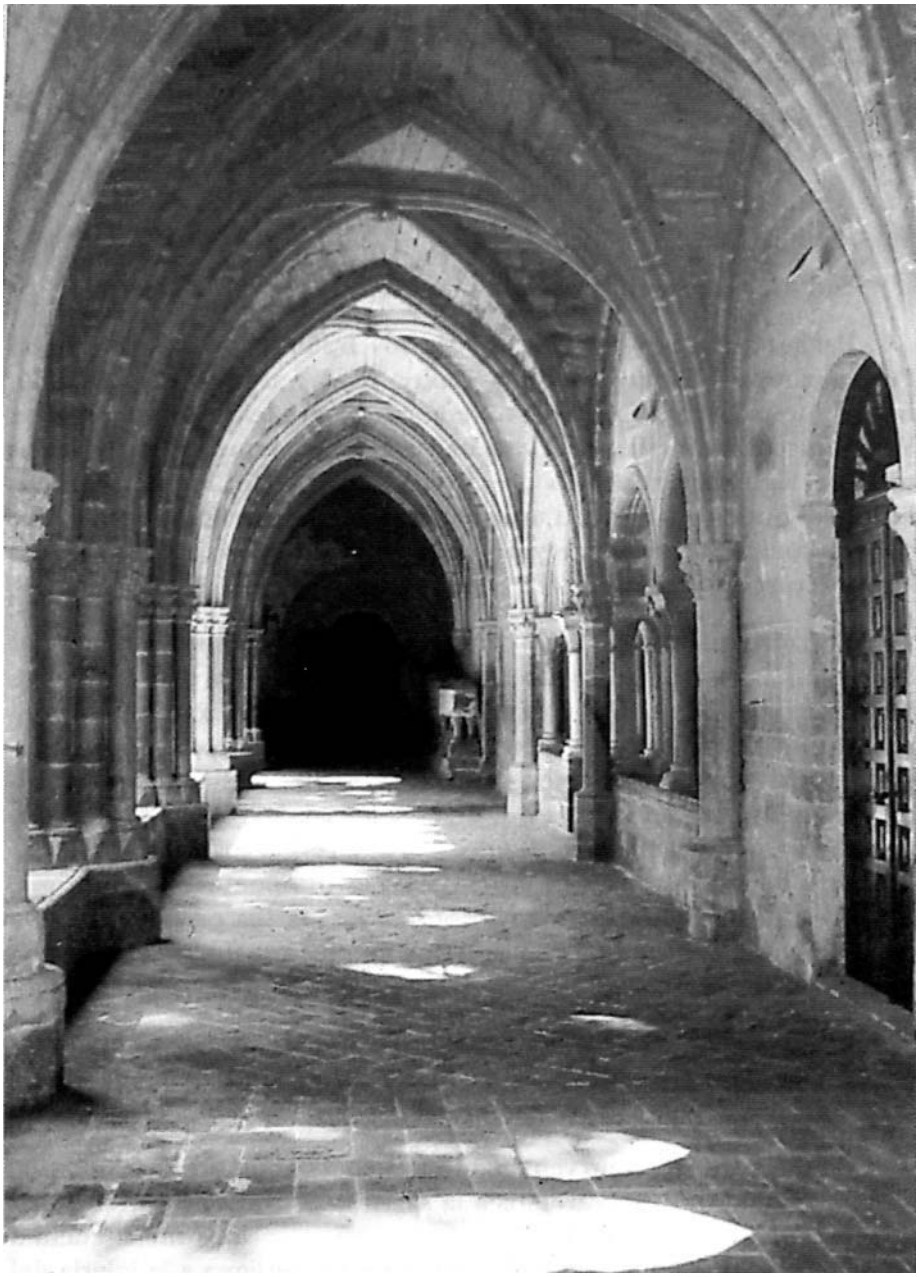
Sed todos bienvenidos a este monasterio.

Permítanme presentarme a vds. Soy frater Petrus. El hermano Pedro, para Vds. El muy reverendo padre Abad, frater Guillermus, notificó a nuestro afamado maestro de coro, frater Aeloysius, la visita de Vds. a nuestro monasterio. El cual ha tenido a bien que sea yo quien les muestre algo muy concreto de nuestro monasterio: los manuscritos litúrgicos que se guardan en unos armarios de nuestra espaciosa sacristía, los códices manuscritos que usamos para el rezo y canto de las Horas Litúrgicas y de la Misa.

El padre maestro de coro conoce mi afición, mi interés por estos libros musicales litúrgicos y también mis rudimentarios conocimientos de música, por lo que me ha encargado de custodiar todo este fondo musical de los códices litúrgicos; y no sólo custodiarlos sino también preparar los que cada día bien en los maitines de la noche, en los laudes del amanecer, en la misa que sigue a los laudes, en las horas diurnas, o al final del día, en las vísperas, van a necesitar los chantres, el oficiante, y demás monjes que intervienen activamente en la liturgia. Antes de que los monjes acudan al coro, todos los días preparo los códices necesarios para que el canto de los monjes sea una digna y apropiada a alabanza de Dios.

Les rogaría a todos Vds. que me sigan; que nadie se pierda mirando otros lugares y estancias del monasterio; ya tendrán tiempo para ello. Y así podré cumplir gustoso el encargo recibido.

Estamos ahora, como ven, en el claustro del monasterio. Por aquella puerta del fondo entraremos a la sacristía. Vamos. Entren todos, y formen un espacioso círculo entorno a mí para que me escuchen mejor. Como pueden observar la sacristía está contigua a la iglesia del monasterio y cerca de su ábside, en donde está la sillería del coro en el que se sitúan los monjes.



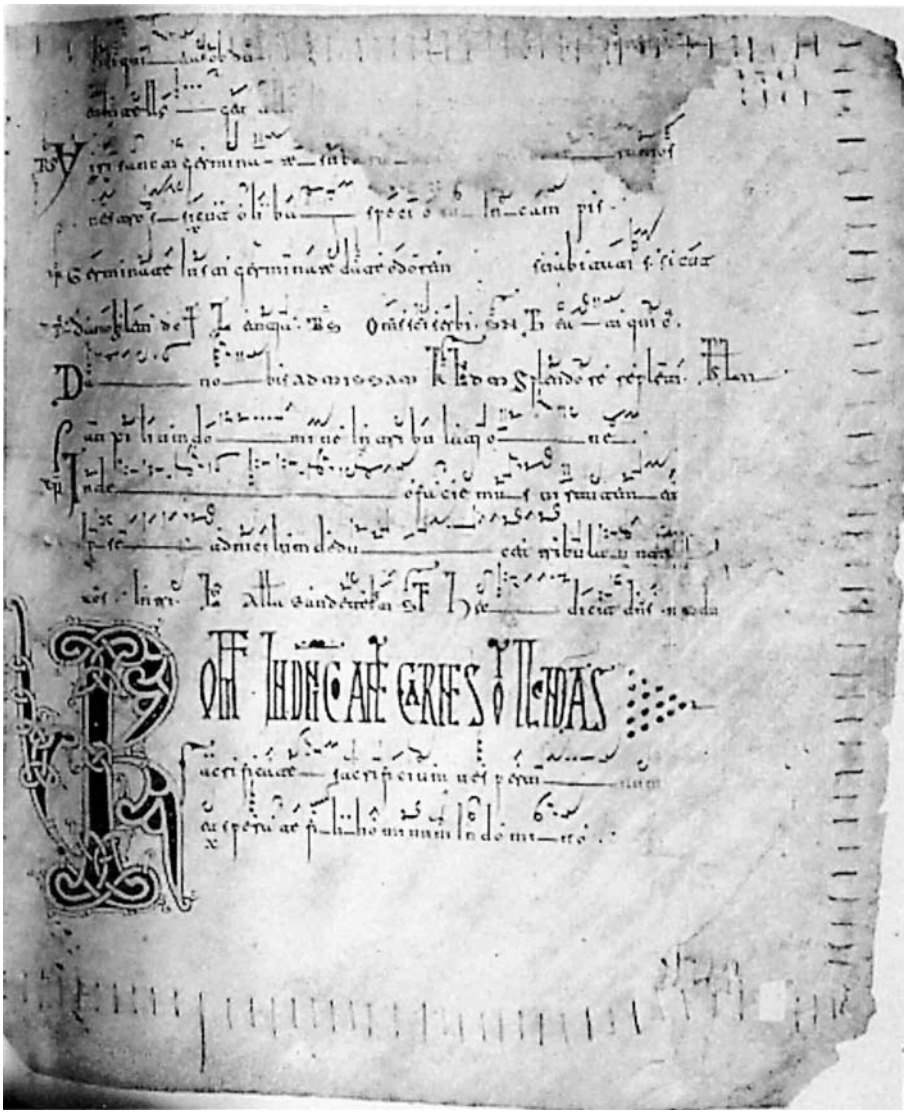
Claustro del monasterio de Veruela (Zaragoza).

Antes de que les muestre nada, les ruego que se fijen también Vds. en lo que unas pocas personas están mirando extrañadas: esos cerrojos que cierran ese hermoso y grande armario de pino. Han hecho bien en fijarse en ello, porque por ahí empieza nuestra historia, aunque de manera triste y lamentable para nuestro monasterio.

I. CÓDICES DE LA LITURGIA HISPANA

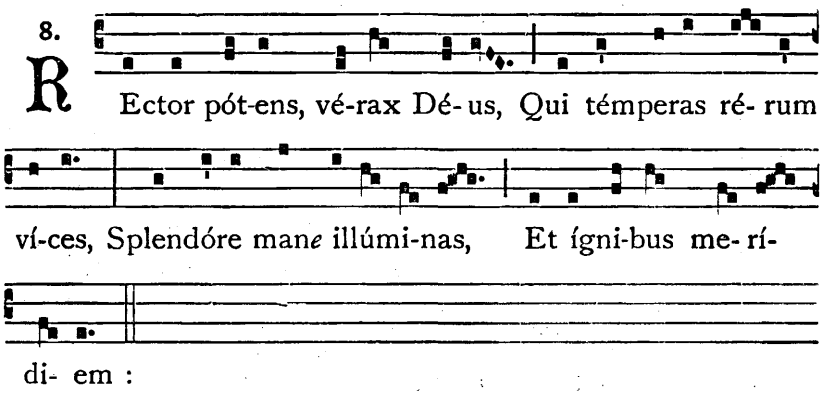
A finales del siglo noveno recibíamos con frecuencia visitas de los monjes franceses de allende los Pirineos, principalmente del monasterio de Cluny, que nos hablaban de otros cantos, otras antífonas, otros himnos, y demás músicas, diferentes a los nuestros, y que se cantaban en sus monasterios. Decían que el Papa quería que también en los monasterios de España se cantase de esa nueva manera. Nosotros no queríamos. Sabíamos que otros monasterios españoles tampoco querían: teníamos noticias en este sentido del de San Zoilo de Carrión de los Condes, del de San Millán de la Cogolla, del de Silos, cercano a Burgos, del próximo de San Victorián, hasta de algunos cercanos a Toledo. No queríamos abandonar nuestros cantos, nuestros códices, nuestros santos, nuestro calendario, nuestras ceremonias. Todo ello había sido nuestra defensa, nuestra fuerza, nuestro tesoro, que nadie nos pudo arrebatar en los tiempos de la severa presencia y dura ocupación de los musulmanes durante siglos. Eran nuestras fiestas, nuestros santos, a veces muy cercanos a nosotros, mártires de las persecuciones de nuestros invasores mahometanos, como Santa Orosia, las Santas Alodia y Nunillo, y otros santos.

Pero no pudo ser. A comienzos del siglo XI, vinieron cartas de Roma anunciando que el Cardenal Hugo vendría al monasterio con mandato definitivo del Papa. Durante algunos meses nos estuvieron enseñando cantos nuevos, antífonas nuevas, himnos nuevos; en el *scriptorium* del monasterio nuestros hermanos monjes copiaban lo más rápidamente posible nuevos códices con esa nueva música. Y llegó la fecha. El cardenal con su séquito romano y con gran acompañamiento de monjes cluniacenses se hicieron presentes. Y el día 22 de marzo del año 1071, nunca olvidaremos esa fecha, al mediodía, a la hora de Sexta, el cardenal entonó el *Deus in adiutorium* con voz solemne, imperativa, y a la respuesta de todos, un chantre de Cluny cantó con voz airosa el ini-



Antiphonale Hispaniae Vetus. (S. X-XI).
(Biblioteca General Universitaria. Zaragoza.) [fols. 7v-8r].

cio del himno, conforme a la nueva liturgia: *Rector potens, verax Deus*, y todos con el corazón encogido y humedecido, con las gargantas trémulas e indecisas seguimos la melodía del nuevo himno: *Qui temperas rerum vices*.



Aquellos libros que tanto amábamos ya no servían. Los cluniacenses y los romanos querían llevárselos. Nuestros monjes del *scriptorium* los reclamaron porque, en todo caso, los volverían a utilizar raspando lo escrito y escribiendo de nuevo encima. Eran pergaminos muy valiosos, estaban muy bien curtidos y trabajados. (Les diré, en secreto, que ahora vienen sabios con extraños y muy sofisticados aparejos, rayos ultravioletas los llaman, y consiguen leer lo primero que estaba escrito en estos pergaminos que han vuelto a ser utilizados). La verdad es que el muy reverendo Padre Abad me mandó que los guardase y custodiase, y ese es el origen y la causa de esos cerrojos y candados que a algunos les ha extrañado.

Les voy a enseñar algunos de estos libros que tanto queremos. Los enseña, por lo general, fray Guillermus, el padre abad del monasterio, como les dije, cuando vienen visitantes ilustres; lo mismo hacía el anterior abad fray Ildephonsus Aegidius. Vds. son para mí visitantes ilustres e importantes y por eso se les quiero mostrar.

Aquí está. Este códice lo escribió e iluminó con todo amor frater Macarius. Uno de los amanuenses más destacados del monasterio. Fueron años de dedicación, en los que más de una vez el padre prior nos mostraba las hojas ya terminadas para que estimáramos el trabajo que el padre Macario estaba haciendo. Toda una mano de artista para diseñar la notación y escribir el texto. Qué bien iluminaba con el azul y el rojo, en contraste con el negro de la notación. Y para ornamentar aún más, usaba en ocasiones el amarillo, como si de un oro empalidecido

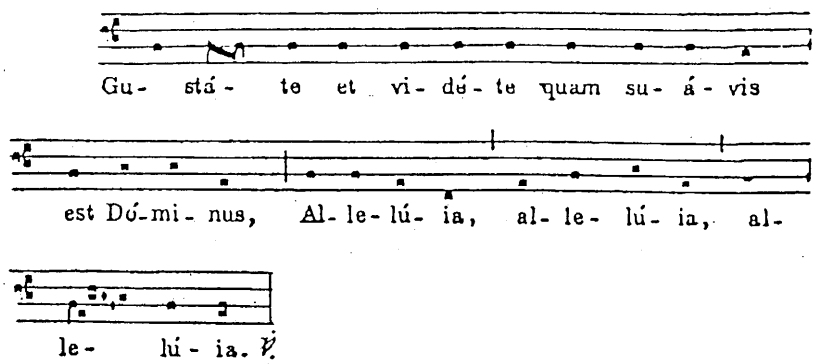
Antiphonale Hispaniae Vetus. (S. X-XI).
(Biblioteca General Universitaria. Zaragoza.)

se tratara. Fue escribiendo en este códice los oficios de los santos patronos del monasterio y de más devoción de nuestra comunidad, por ejemplo, San Celedonio, cuya imagen quiso frater Macarius pintar.

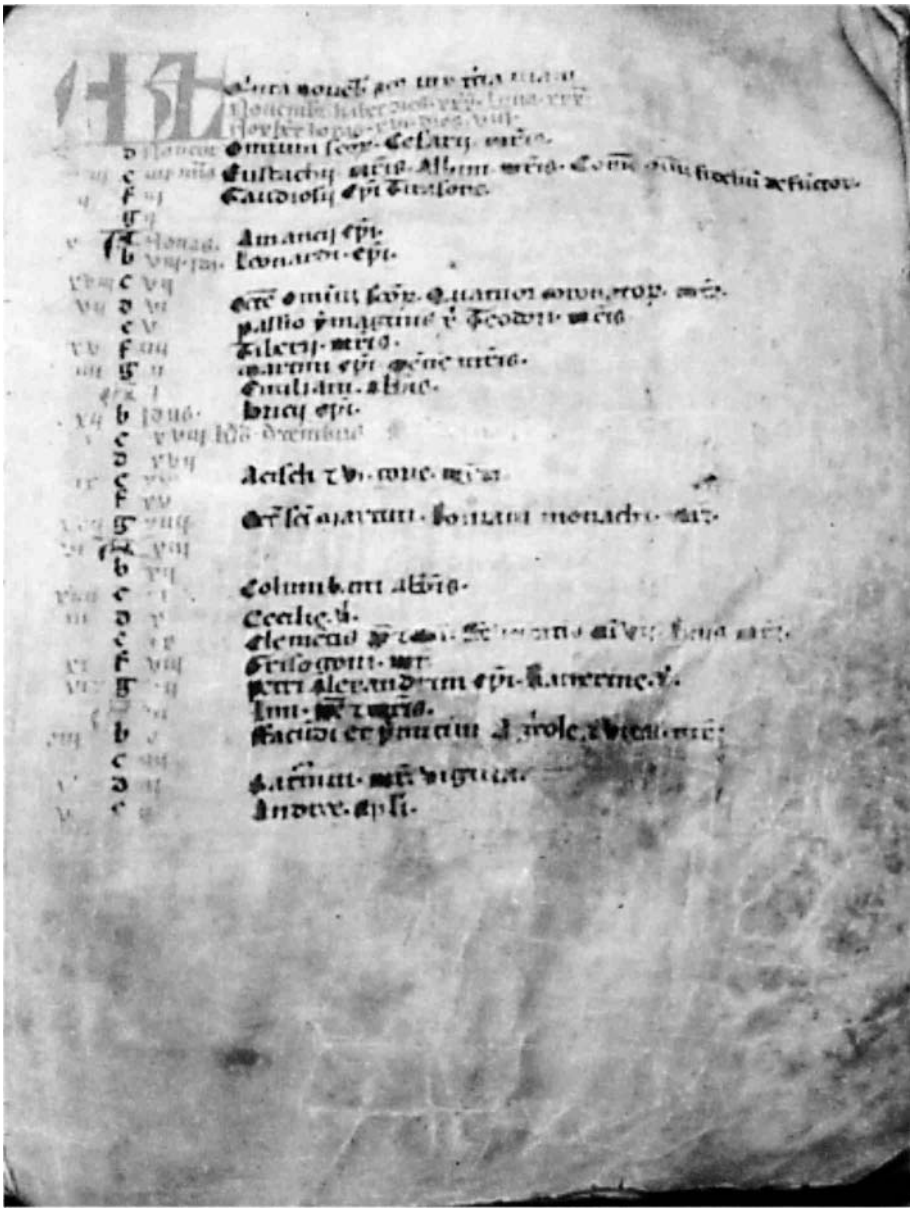
En el códice también están los oficios litúrgicos de otros santos propios del particular santoral de nuestro monasterio: San Vicente, San Ildefonso, San Babil, Santa Águeda, Santa Eulalia, y otros más.

* * *

Bueno; tenemos que cerrar el códice y volverlo al armario y echar cerrojos y candados con el mismo sentimiento con que lo hicimos en aquella ocasión. Cuánto nos costó aceptar aquello. Para qué contarles. Fueron necesarios hasta Concilios, como el del monasterio de Humillos, cercano a Burgos, al que acudió otro cardenal, el cardenal Richard, que era abad del monasterio de San Víctor de Marsella, para intentar arrancar de nuestras vidas siglos de sentimientos, de fe, que habíamos vivido en ocasiones en medio de hostilidades y agobios; sentimientos expresados en una liturgia propia de nuestro monasterio y en unos cantos surgidos de lo más hondo de nuestra vida. Ya se nos van olvidando muchas de aquellas hermosas melodías. Todavía con frecuencia cantamos una de ellas; muy bella, por cierto, que dice:



¿Satisfecha la curiosidad de los que se extrañaban de los cerrojos de este armario? ¿Sí? Pues vamos a cumplir con nuestro cometido antes de que se pase el tiempo de su visita a nuestro monasterio.



Rubricarium. S. XIII-XIV. Munébrega (Zaragoza). Calendario.

II. CÓDICES DE LA LITURGIA ROMANA

I. Códices del oficio divino

I.Rubricarium

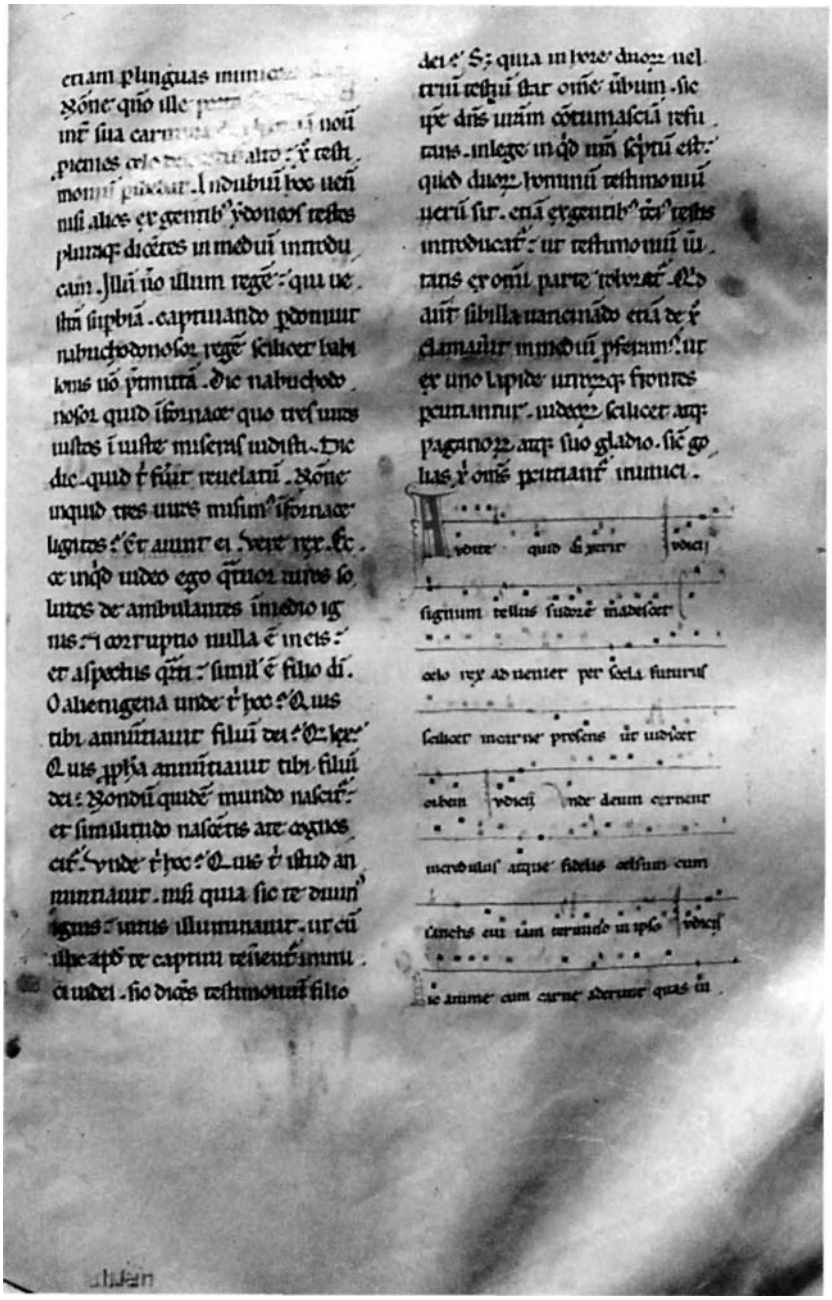
Todos los días, por la tarde, bajo a este lugar y saco primero a mi mesa el RUBRICARIUM. Es un libro en el que, en primer lugar, encuentro el KALENDARIO, que me dice la fiesta o santo de mañana, cuyas primeras vísperas se cantan el día anterior a última hora de la tarde, y que yo tengo que preparar en los correspondientes códices que utilizamos en el Coro y en el altar.

Les estoy mostrando el calendario de los meses octubre y noviembre. Por darles algún detalle, este calendario me da la posición de la luna y del sol; me señala los *idus* y las *nonas,* esto es, una de las divisiones que los romanos hacían del mes; y me indica el número de días de cada uno de los meses; me dice también el santo que se celebra cada día y su cualificación de mártir, o de confesor, etcétera, cosa necesaria para que yo pueda preparar los libros correspondientes. Por señalarles algún detalle, en cuarta línea del mes de Noviembre, me indica la fiesta de "*Gaudiosi, episcopi Tirasonensis*", esto es, San Gaudioso, obispo de Tarazona, donde naciera; más abajo la fiesta entrañable para los monjes del abad San Columbano, y también la de Santa Cecilia, y al final de este mes, como en nuestros días, San Andrés.

Sabiendo qué fiesta o santo celebramos, leo las páginas interiores del *Rubricarium*, que me dice, en algunos casos, qué ritos son propios de algunas fiestas o de algunos santos; qué paramentos se han de preparar en el altar; qué libros he de colocar en el facistol grande del coro; qué antífonas, salmos, lecturas y responsorios se han de tener en el Oficio Divino; o qué oraciones, epístolas y evangelios se han de decir en la misa. Un antecesor mío pegó una etiqueta en este *Rubricarium*, en el que queda explicado todo muy bien, y que les leo:

"*De ordinandis Officio et Missa in Dominicis et feriis, in festivitatibus Christi, et B. Mariae V.; In natalitiis Sanctorum per annum occurrentibus agit Liber iste, quem Rubricarium diceris.*

Praestat antiquas consuetudines Ecclesiae, Officium B.M.V atque defunctorum, et solemnitatum Duplicium festorum".



Lectionarium [S. XI]. Catedral de Huesca. "*Sybilla visio*" (Canto de la Sybilla).

("Este libro, al que se denominará *Rubricarium*, trata de la ordenación del Oficio Divino y de la Misa en los domingos y en las ferias, en las fiestas de Jesucristo y de la Bienaventurada Virgen María; en el día natalicio de los santos [*esto es, el día de su muerte o martirio*] que se sucedan durante el año.

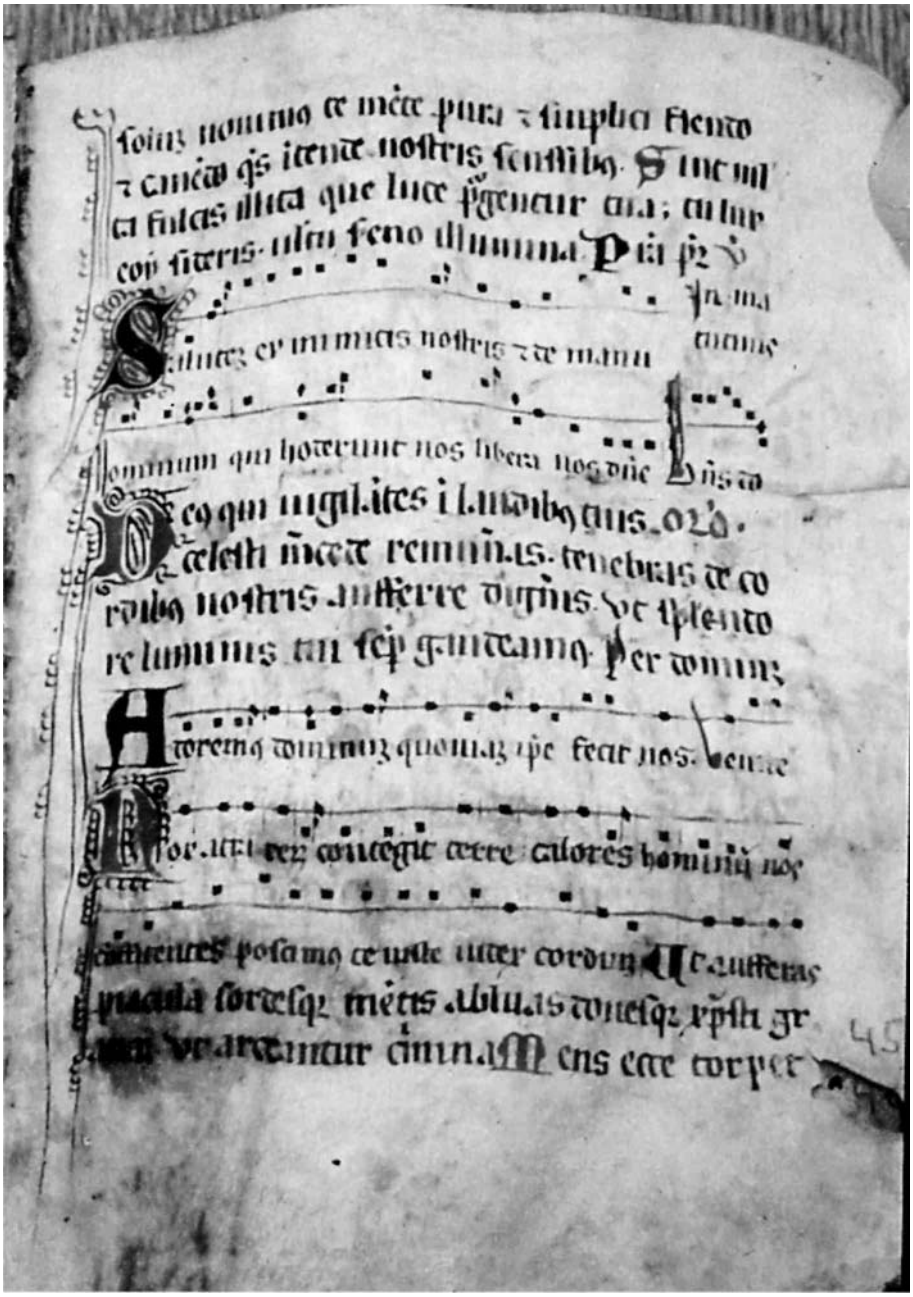
Da noticia de las antiguas costumbres de esta Iglesia, trae además el Oficio de la Bienaventurada Virgen María, el Oficio de los Difuntos, y el de las fiestas con solemnidad de doble").

II. Antifonarios

Son libros muy importantes en la liturgia del monasterio.

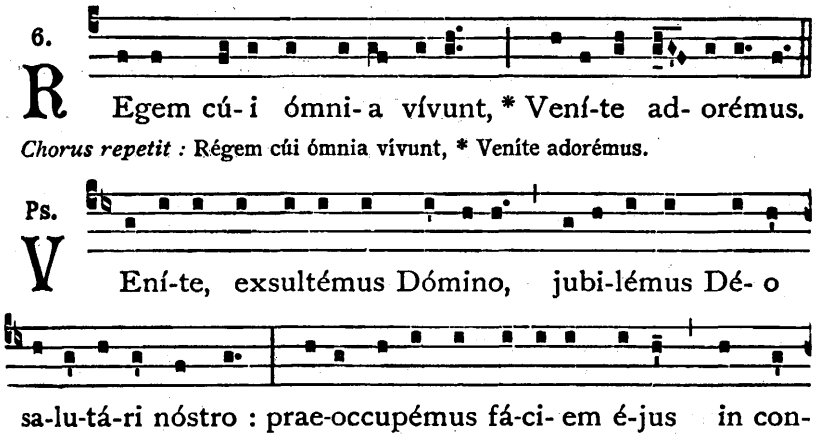
Los utilizamos por la noche en los maitines, porque lo que destaca en el oficio nocturno es la lectura de la Sagrada Escritura: nada menos que nueve lecturas, bastantes largas. Los maytines tiene tres partes que llamamos *nocturnos*. En cada nocturno se cantan tres salmos y se leen tres lecturas, seguidas cada una de un responsorio.

Los responsorios, como lo dice su nombre, son unas respuestas, unas glosas, unos comentarios a las lecturas, en los que subraya algo de lo antes escuchado. En las grandes fiestas todos los responsorios son cantados. Los responsorios exigen buenos cantores, por que son composiciones largas y muy elaboradas musicalmente. Ciertamente es un trabajo arduo para los sochantres, pero da gusto oírles cantar estos responsorios.

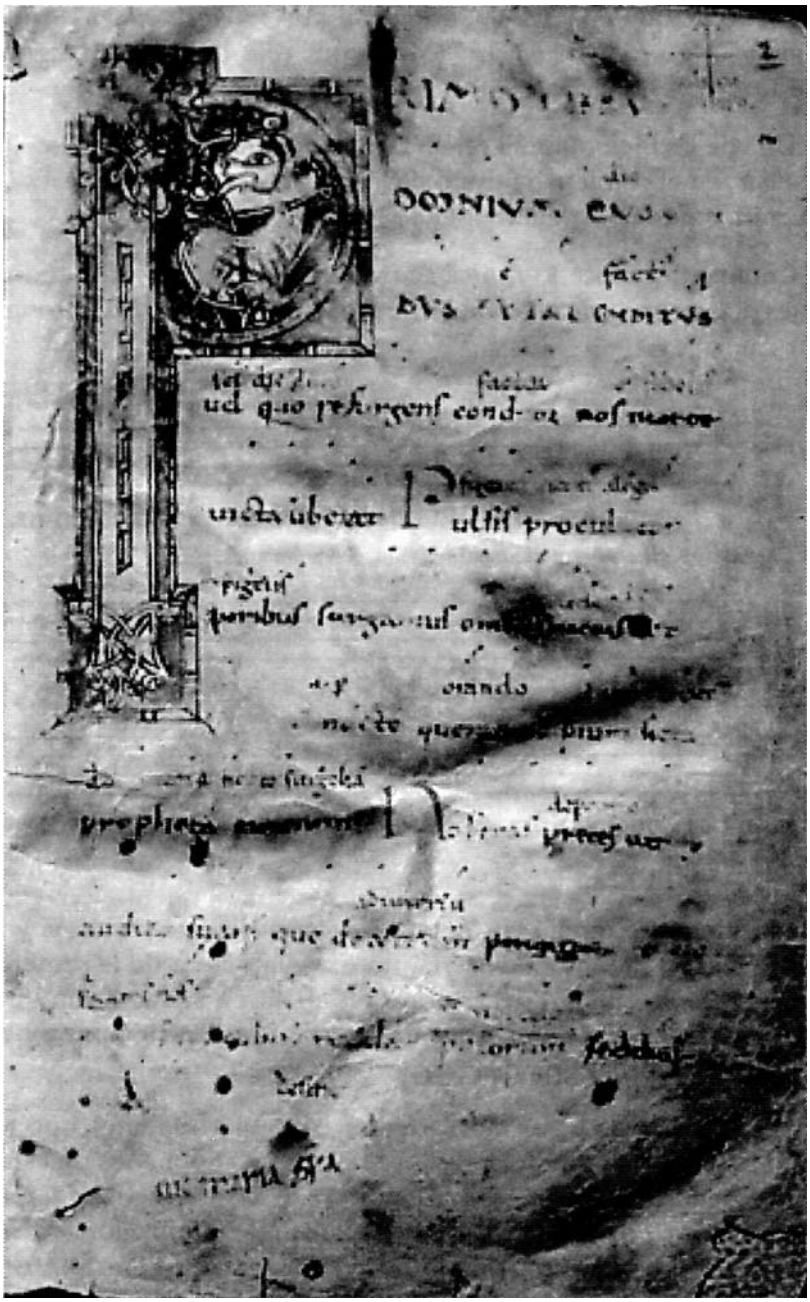
Si se fijan un poco notarán que en esta página del *Antifonario* hay una música diferente a la que hemos visto de los responsorios. En algunas ocasiones muy importantes al conjunto de los responsorios se añade al final el canto de un texto poético referente a la fiesta que se celebra, con una música de carácter popular. Les llamamos *sequentias* o *prosas*. La que les muestro se canta en los maytines de la víspera de la Navidad. Y se hace con mucha solemnidad. A punto de terminar el Oficio, después de una lectura que contiene una advertencia a los judíos por no haber querido aceptar al mesías, un joven diácono, buen cantor, vestido como si fuera una vidente llegada del Oriente, canta con una melodía que emociona, los versos de la *Sybilla visio*, esto es, la

Salterium - Hymnarium [S. XIII - XIV]. Parroquia de Munébrega (Zaragoza). Himno.

visión, el oráculo de la Sybilla, que comienza: "*Videte quid dixerit: Iudicii signum, tellus sudore madescit*" (Mirad qué dijo [la Sybilla]: Signo del juicio futuro es el hecho de que la tierra sude de escalofrío.)

Una de las melodías del oficio Divino que más me encanta es la del *Invitatorio*, en el comienzo mismo de los maitines: *Venite, exultemus Domino* (Venid, exultemos delante del Señor).

Como su nombre lo indica se trata de una invitación a todos los monjes del monasterio a la alabanza. Si vieran qué bien los entona fray Emmanuel:

Ciertamente cambia la solemnidad, la música y los ritos si en vez de estar en un simple día de feria, un día cualquiera de la semana, se trata de una solemnidad del Señor o festejamos a Santa María Virgen. Los escritores y los iluminadores de los manuscritos siempre expresaron con gran arte las grandes fiestas.

(Les quiero decir, un poco en voz baja, que tenemos que tener mucho cuidado cuando dejamos los manuscritos en manos de estudiosos, investigadores y hasta copistas, porque, más de una vez, sin importarles el daño que hacen, han cortado dichas iluminaciones y letras capitales orladas, por el capricho de poseer tan hermosas pinturas, y deja maltrechos los valiosos códices; y de otros monasterios y catedrales también hemos escuchado semejantes quejas.)



Hymnarium [S. XI]. Catedral de Huesca.

Cuando comienza el día los monjes acudimos de nuevo a la iglesia para los *laudes*. Además de *antífonas* y *salmos*, se destaca en los mismos el cántico *Benedictus Dominus Deus Israel*, con su antífona propia, de singular importancia y empaque. Y semejante a ésta es la antífona que se canta antes del *Magníficat* en las Vísperas.

III. Himnarios

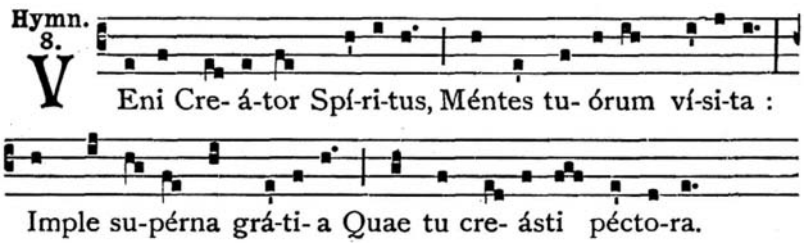
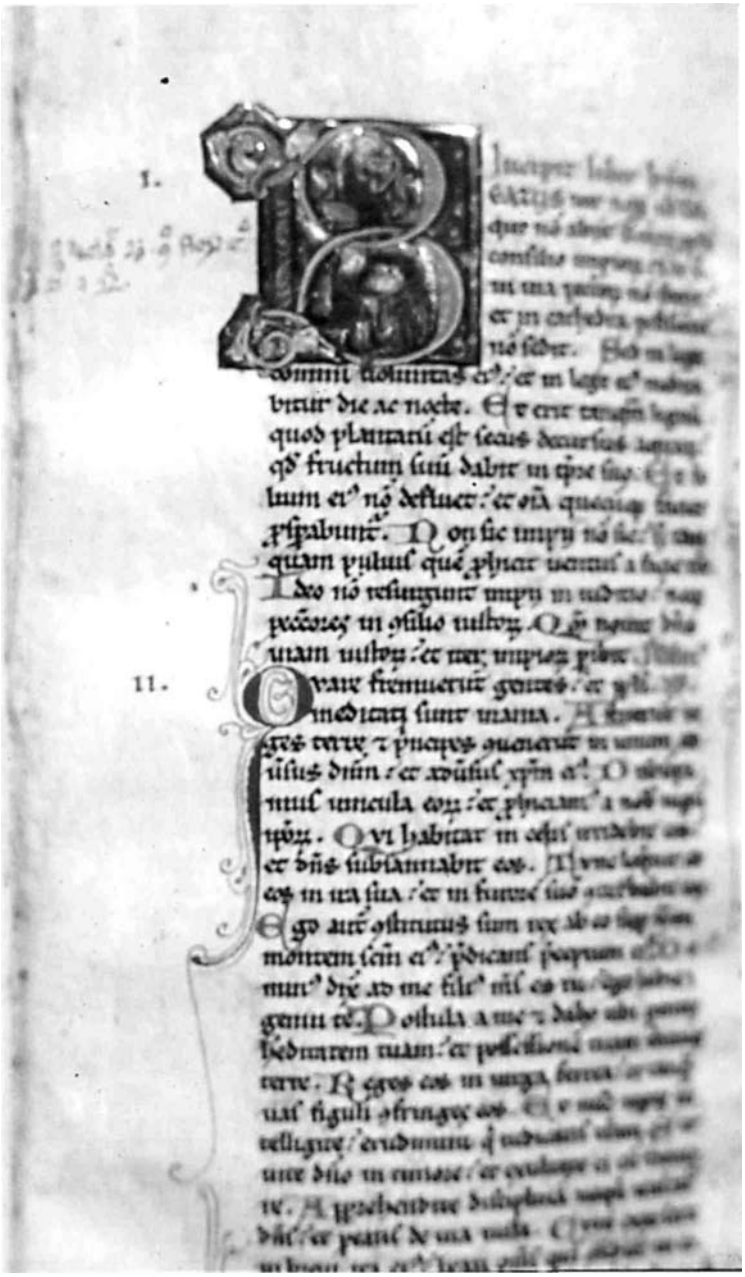
En nuestros monasterios de España pronto se introdujeron en el Oficio Divino los *himnos*. Por eso les voy a mostrar ahora unos códices donde se recogen expresamente los himnos. Yo les preparo a los chantres el himno que deben cantar en laudes, en las horas menores del transcurso del día o en las vísperas.

Un visitante ilustre del oriente, de quien hablan mucho las crónicas monacales, Cesáreo de Arlés, trajo de aquellas lejanas tierras la novedad de las composiciones himnódicas, con textos no bíblicos, rimados, y de fácil canto porque, por lo general, eran silábicos; esto es, a cada sílaba correspondía una nota, formando melodías de carácter popular, de fácil memorización, y, por lo mismo, fáciles de ser cantadas por todos.

Al principio nos costó aceptarlos principalmente porque las palabras no estaban tomadas de la Biblia; pero la verdad es que son palabras muy piadosas y religiosas, y al final todos los cantamos.

Os muestro una colección de himnos de uno de nuestros códices.

Cada uno de los himnos lleva todas las estrofas con música.

El himno que les estoy mostrando dice así:



Biblia. Comentario de San Jerónimo. [S. XIII - XIV].
Parroquia de Daroca. Folio inicial.

Les voy a mostrar otra colección de himnos. El códice es diferente, porque además de los himnos trae una ordenación de los salmos, las antífonas de estos para algunas semanas, y al final, la letanía de los santos.

Este códice es una copia de otro más antiguo, puesto que, si se fijan, la notación del primer verso es cuadrada y se desarrolla sobre una sola línea. Los himnos que contiene son muy antiguos, y con melodías muy sencillas que se desarrollan también silábicamente, esto es, se aplica a cada nota una sílaba.

IV. Biblias y breviarios

Vamos a cerrar este armario, y les mostraré los libros litúrgicos musicales que utilizamos en las misas, que guardamos en este otro.

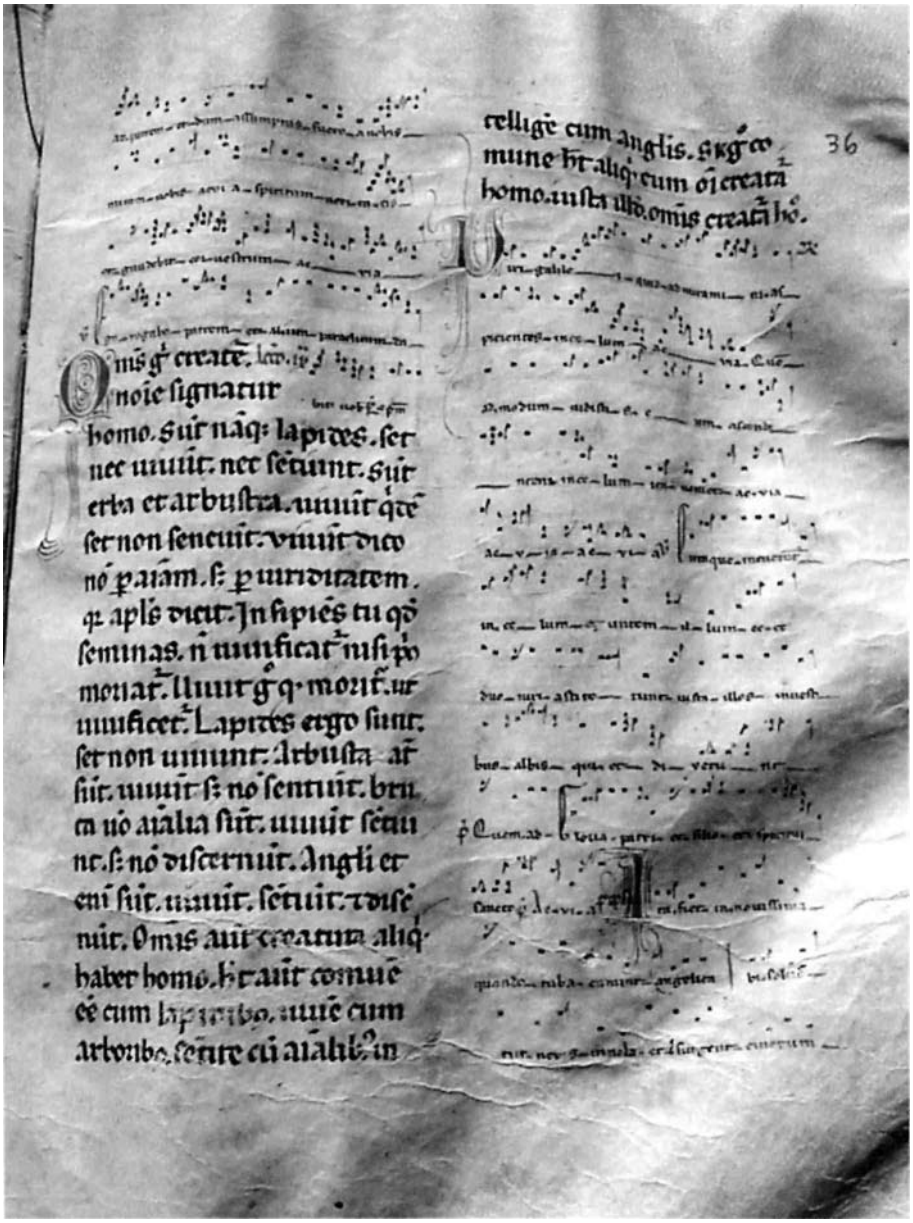
Me pregunta Vd., antes de cerrar el armario, por esos libros que se hacen notar por su tamaño pequeño junto a estos otros códices tan grandes. Bueno; mire, éste es una Biblia.

Tiene muchas utilidades. A veces, el Prior, padre Félix, me pide que prepare lecturas apropiadas para cantar el oficio de un nuevo santo, que ha sido incluido en el calendario de nuestro monasterio; o que busque los salmos más apropiados. Otras veces, algún padre de la comunidad, impedido de bajar al Oficio, me ruega que se lo preste para orar por su cuenta. Siempre lleva por delante la recomendación de su devolución, porque es una de las joyas del monasterio.

Este otro es un breviario completo.

Tiene todos los oficios juntos, pero sin música; y además los textos de la celebración de la misa. Cuando veo que no acierto a preparar el oficio conveniente al día, me fijo en este hermoso breviario y allí encuentro todo mi trabajo ya hecho. Éste se lo suele llevar el Padre Abad cuando tiene que hacer largos viajes para poder rezar el Oficio Divino mientras viaja. Con voz humilde le suelo rogar a su Reverencia que cuide de él, y me lo devuelva a su vuelta.

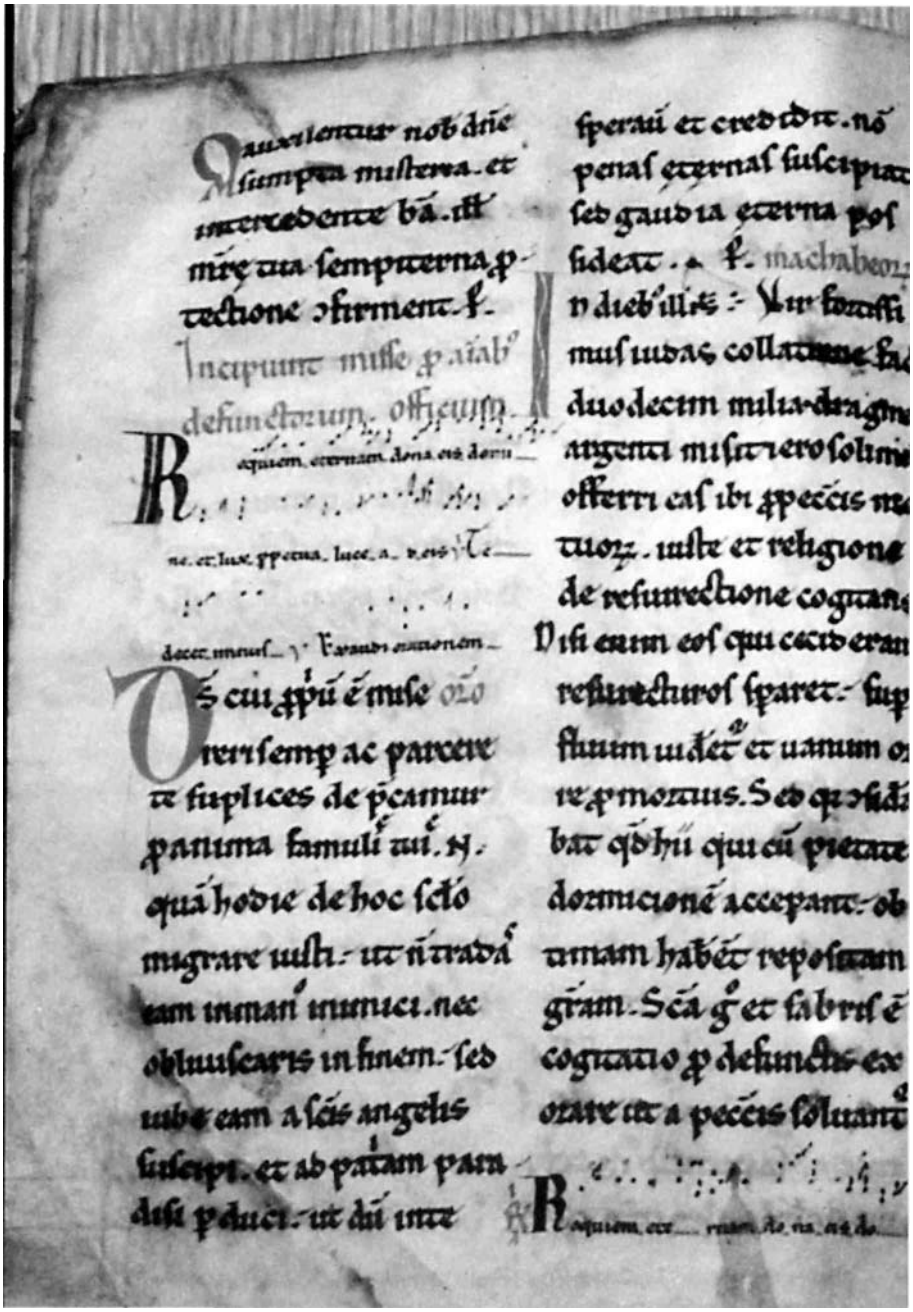
Son dos auténticas joyas. Su pergamino es finísimo: puro baldrés, de corderos no nacidos, trabajado de la forma más perfecta que saben hacerlo en el *scriptorium* del monasterio.



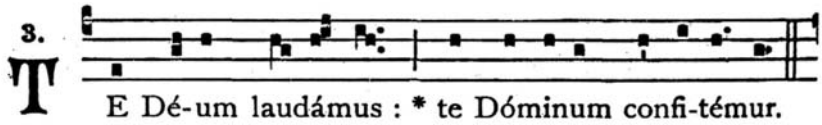
Breviarium Oscense. [Finales s. XII]. Catedral de Huesca.
Lecturas y responsorios musicales.

Les he mostrado los diversos códices que usamos en el Oficio Divino. También les puedo hablar de los monjes que usan cada uno de estos diferentes códices. La liturgia no deja de ser una representación con diversos actores que hacen diferentes papeles en su desarrollo. Está, por ejemplo, el que preside: saluda al comenzar, resume la oración de todos al terminar. Entona y recita, pero propiamente no canta. Usa libros comunes, sin notación; no le hacen falta. Inmediatamente después del saludo se adelanta un cantor al centro del coro e invita a todos a la alabanza con el canto llamado del *Invitatorio*. Si es un día normal, lo hace de memoria; pero si es un día de alguna manera especial, los *Graduales*, que antes les he enseñado, suelen traer también el *Invitatorio* con su melodía propia, que los buenos cantores saben resaltar. Después, los monjes, divididos en dos grandes coros, cantan los salmos, que pueden ir leyendo en los grandes libros que sostiene un enorme atril en medio del coro. Al llegar al *Gloria* todos los monjes se alzan y luego se inclinan profundamente en un instante sobrecogedor. Los jóvenes monjes diáconos se adelantan uno tras otro hasta el facistol para recitar las lecturas con cantinelas sencillas. A todos, de jóvenes, nos gustaba cantarlas sobre todo si eran las *lamentaciones* de Semana Santa. Después de cada lectura los chantres se colocan en medio del coro y cantan el *responsorio,* sencillo, los días comunes; pero espectaculares, espléndidos, los días señalados. Así lo señala el *Rubricarium* o los mismos *Antifonarios* lo indican: "*Maiores et pulchriores dicuntur in sabbatis*", esto es, antífonas y responsos "más extensos y más bellos se cantan los sábados", refiriéndose en este caso al Oficio de Nuestra Señora, que se reza con fervor en el monasterio. Y de manera semejante se actúa y se representa en otras "horas" del oficio Divino.

Les estoy hablando de cómo se mueven, actúan y cantan los diversos actores o intérpretes, podríamos decir, de estas representaciones, de este teatro litúrgico. Pero los días señalados de las Pascuas, de los santos patronos del monasterio, a todo esto hay que añadir las luces que convierten a la iglesia en una ascua de luz, los monjes revestidos de ricas capas bordadas, con cetros de plata que entrecruzan, el ir y venir y rodear una y otra vez el altar para incensarlo, el volteo sonoro de las campanas, y el órgano que envuelve sus notas en las volutas del incienso y del humo. A veces los muros de piedra refulgen por que les dan los rayos del sol que penetran por el rosetón de la entrada; otras veces llegan tamizados por los azules, verdes, morados y oros de las vidrieras. Y



Misal-Sacramentario. [S. XIII-XIV]. Munébrega (Zaragoza). Misa pro defunctis.

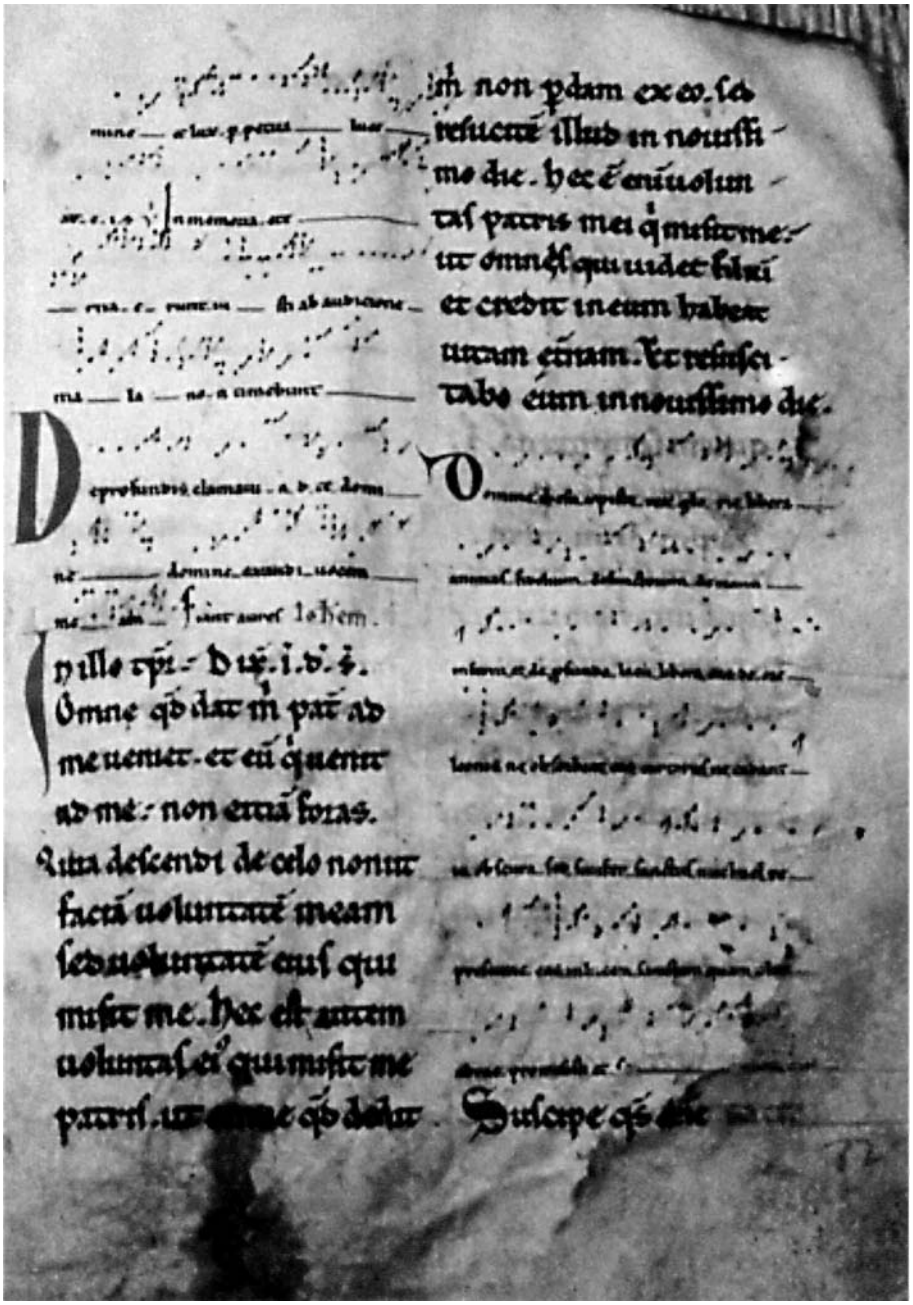
todo ello al mismo tiempo que, al final de los maitines, estalla la entonación del *Te Deum*,

y los dos coros de monjes se aprestan a competir en la alabanza: *Tu, Rex gloriae, Christe*, cantan unos; *Tu Patris sempiternus es Filius*, responden con aire bravío los del otro coro; *Tu ad liberandum...* Emocionante, ciertamente, de verdad.

II. CÓDICES DE LA MISA

Libros de altar

La Misa, cuyos códices les voy a mostrar a continuación, tiene también su escenificación. Se inicia con una larga y solemne procesión de entrada, en la que la *schola* canta los *introitos*, algunos verdaderas piezas musicales, que se alternan con el canto de un salmo por todos los monjes, mientras van ocupando su sitial en el coro. En la misa tenemos otros dos momentos procesionales: el del ofertorio y el de la comunión. Cada una de estas dos procesiones tienen su diferente configuración: llevar las ofrendas al altar o distribuir el Cuerpo del Señor entre los asistentes. Pero en ninguno falta el canto de las antífonas, siempre alternadas por el salmo cantado por parte de todos los monjes.

El que preside, *preste* le llamamos, tiene en la misa más voz y parte que en el Oficio Divino. Además del saludo inicial y de la despedida, canta o recita las oraciones, y en la parte central se destaca por el canto del prefacio, que los hay muy hermosos, *prefacios solemniores* les llamamos, esto es, más solemnes o para días más solemnes, y también canta la *anáfora*, que es la parte de la consagración.



Misale - Sacramentarium. [S. XIII - XIV]. Parroquia de Munébrega (Zaragoza).

No todos los celebrantes salen airosos con su canto en su papel de preste. Algunos abades, priores, obispos y hasta legados papales lo hacen excusablemente regular, puesto que no todos tienen la voz o el oído que sería de desear. La verdad es que no se les elige para su cargo por razón de su voz y su saber cantar. Si el abad o el prior realizan bien su misión en el monasterio, no tiene mucha importancia el que no sean buenos cantores.

Después están los lectores. Suben al ambón con sus propios libros, los *leccionarios*, y recitan o cantan con melodías notables las lecturas propias del día. Los chantres, a los que algunos llaman *schola cantorum*, se lucen con el canto del *gradual*, a veces muy difíciles, cuya antífona es un *alleluia*, y en el que participa el resto de los monjes desde su asiento en el coro. A veces, si la antífona o el verso alleluyático es difícil y brillante, lo canta un solista que nos lo hace sentir intensamente.

Pero además de responder al preste, a las invocaciones de los lectores, y alternar con los chantres, los demás también queremos cantar. Y lo hacemos todos como una sola voz con los *Kyries*, el *Gloria*, el *Credo*, y demás partes comunes de la misa. Por lo general las sabemos de memoria y así cantamos con más soltura y nos sale mejor.

Y si en el Oficio Divino la representación de la liturgia alcanza un brillo y una grandiosidad espectacular los días de gran fiesta, ello se hace más patente en la misa en que a los cantos se une el movimiento ya mencionado de las procesiones. En la misa hay dos incensaciones del altar, que tienen algo así como una coreografía muy espectacular; los diáconos se mueven ágilmente yendo y viniendo del altar; y en la parte central, la emotiva representación de la Santa Cena del Señor, que el preste y los monjes concelebrantes configuran, y que se realza con elementos de notable belleza: los paramentos utilizados, las jocalías de oro y plata de las copas y los platos, las vestimentas que revisten los monjes... No sé por qué les digo esto, que Vds. muy bien conocen.

V. Misales plenarios

Dejamos ahora los códices que utilizamos en el Oficio Divino y pasamos a los de la misa, que los tenemos guardados en este otro armario.

Misale Oscense [S. XIII]. Catedral de Huesca. Comienzo del Canon.

El misal es uno de los libros que más apreciamos y también que más utilizamos. Los misales son libros para uso del celebrante. Contienen algunas entonaciones y recitativos que el que preside ha de cantar; y sobre todo las melodías de los prefacios, que son una maravilla, como les he dicho antes. Continuamente nuestros monjes están copiando nuevos misales que recogen las novedades de misas, ritos y melodías que nos llegan de otros monasterios. Cuando es día de fiesta grande, o visita el monasterio un cardenal o un obispo sacamos los mejores misales que tenemos. Éste es unos de los hermosos misales que utilizamos en nuestras misas. La hermosa figura de esta página inicia la parte del canon o consagración.

VI. Misales sacramentarios

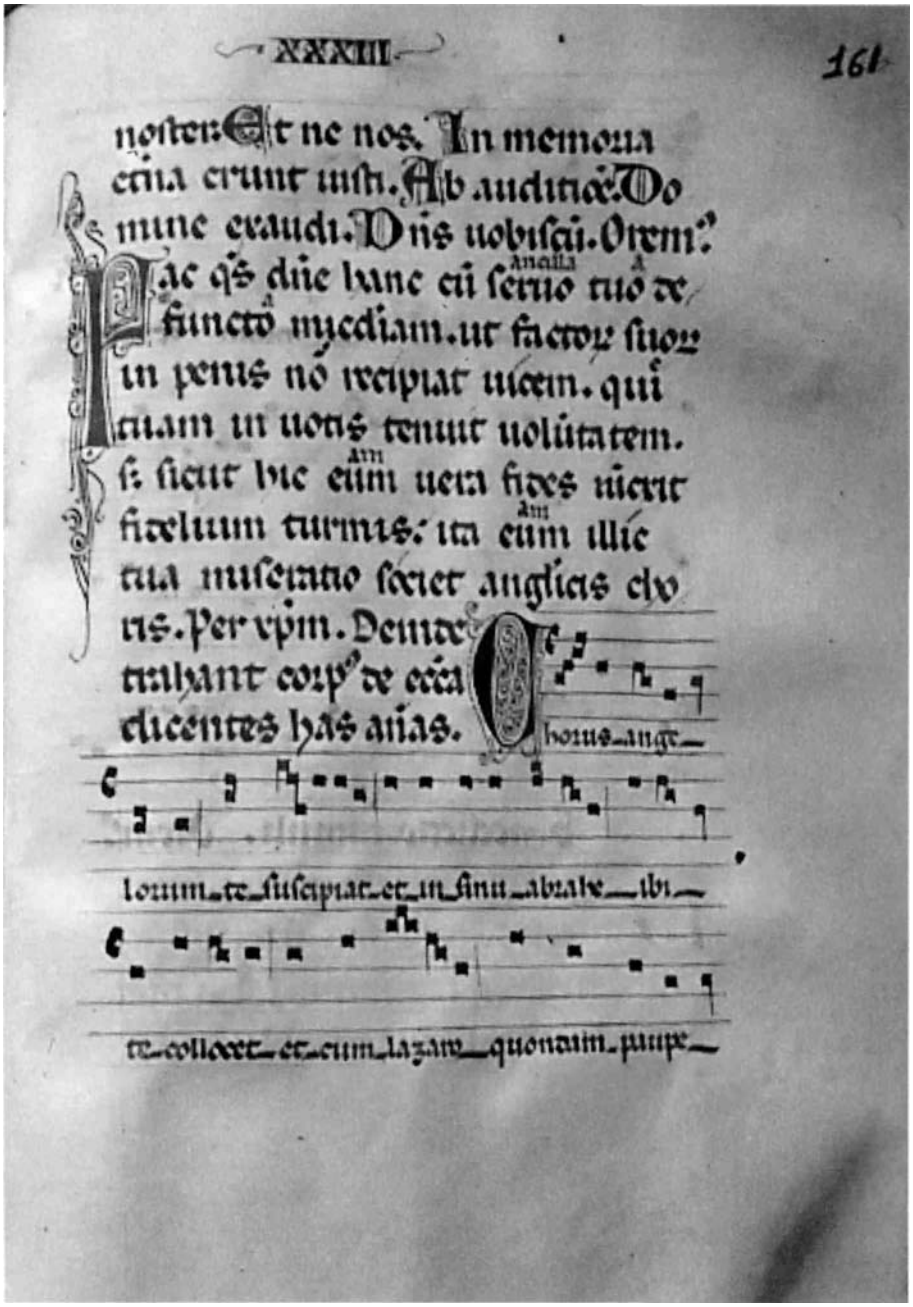
Como ustedes saben muy bien, el monasterio está abierto a todos. El monasterio es como una gran parroquia. O si prefieren una parroquia de parroquias. Aquí vienen gentes de todas las partes. Y para poder atenderles, tenemos que tener misales que tengan también los ritos de los sacramentos que se imparten a los cristianos: el bautismo, los casamientos, las misas de difuntos y otras cosas.

Les muestro uno de esos misales sacramentarios:

La página que les muestro recoge la misa de los difuntos. Junto a la melodía del introito y del *gradual*, vemos los textos de las lecturas de dicha misa. Con estos misales podemos atender a tantos y tantos fieles que se acercan a nuestro monasterio.

VII. Pontificale - Benedictionale

¡Ah! Otra cosa son los misales que se preparan para los días en que celebran los abades o los obispos y cardenales. Les llamamos *Pontificale / Benedictionale*, y tienen ritos, oraciones y melodías que no se hallan en los misales de todos los días. Miren, éste es un *Pontificale / Benedictionale*, muy hermoso, por cierto.



Pontificale - Benedictionale [Circa a. 1200]. Catedral de Huesca.

VIII. Misales para algunas ocasiones

No todos los misales son iguales. Algunos misales traen ritos singulares que no traen por lo general los misales diarios. Tenemos uno que sólo lo sacamos para la ceremonia de la reconciliación de los pecadores.

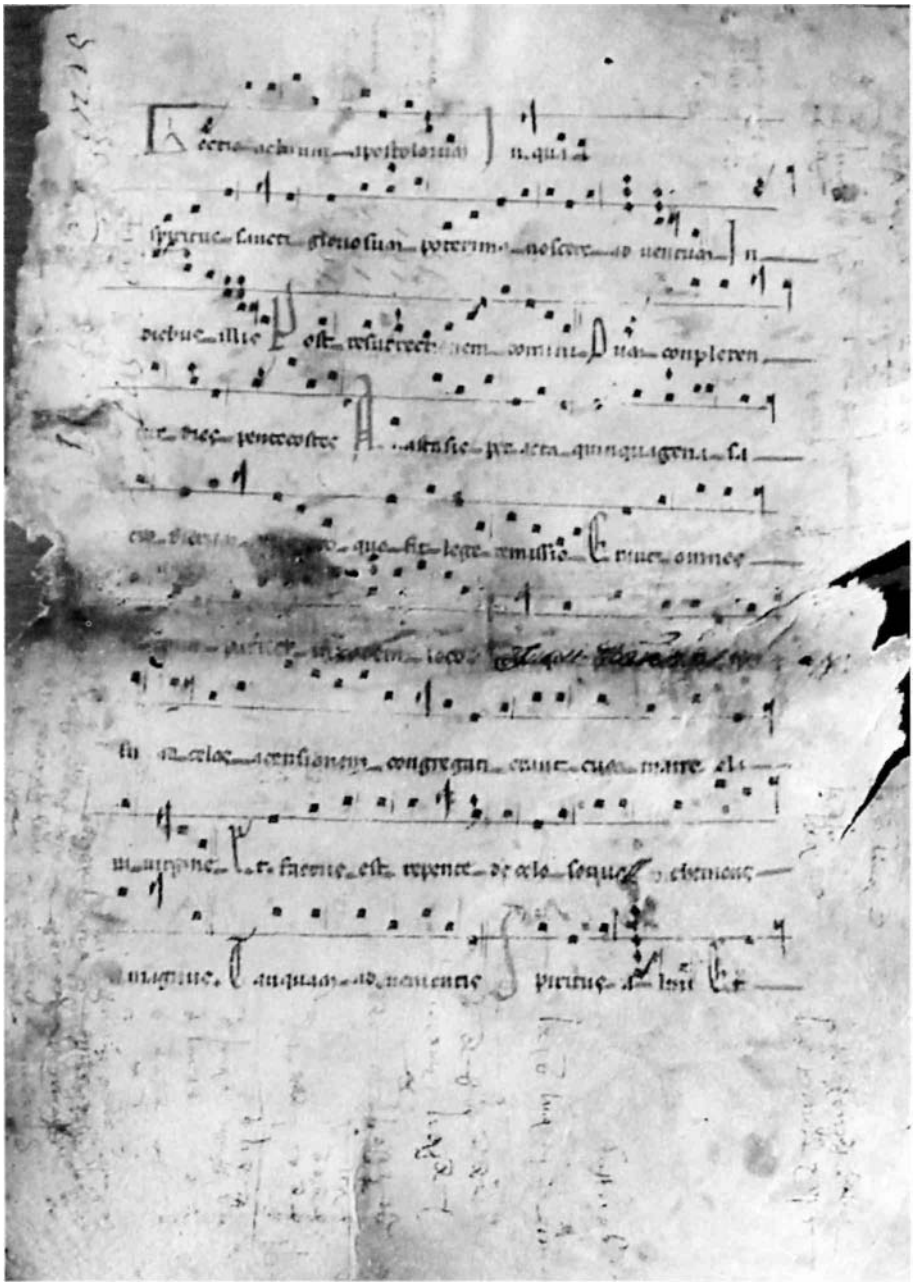
Si pueden acudir ese día no dejen de hacerlo. Es impresionante ver al padre abad o al obispo de la región acudir a la puerta de los penitentes, coger de la mano al primero de los mismos; y éste, al que le sigue; y así, sucesivamente; y contemplar esa cadena humana de penitentes reconciliados que encabeza el abad o el obispo, que con los golpes de su báculo marca el paso de tan singular comitiva, que atraviesa la nave de la iglesia hasta llegar al altar, en medio de los cantos penitenciales de los chantres. Algo impresionante, de verdad.

LOS LIBROS DE LOS CANTORES

Ustedes saben muy bien que en la misa hay unos textos fijos para todas las celebraciones -es lo que se llama el *ordinario de la misa*- y otros textos que en cada misa varían según se celebre una fiesta del Señor, de Nuestra Señora, de algún santo determinado o se trate de una misa de día simple, ferial -estos textos componen el *propio de la misa*.

IX. Graduales

Los libros que estiman en muchos nuestros monjes chantres son los *Graduales*. Les llamamos así por el *responsorio gradual*, que tal vez sea la composición musical más importante de las que componen el *propio de la misa*; pero estos códices también contienen *introitos*, ofertorios, comuniones, etcétera. Tenemos graduales pequeños y también grandes, de esos que se colocan en alto, en los facistoles, para que todos los vean y todos puedan cantar.

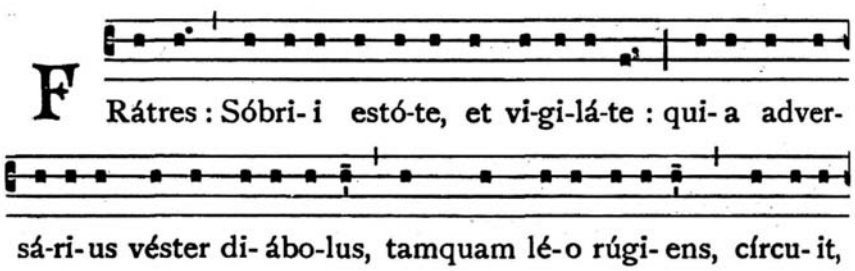


Lectionarium. [S. XII - XIII]. "*Lectio Actuum Aposlolorum*". Archivo de Protocolos Notariales. Daroca. (Utilizado como cubierta de un protocolo del s. XVI).

X. Leccionarios y evangeliarios

Los días de gran fiesta los diáconos cantores que tienen buena voz nos emocionan cuando cantan con unas hermosas melodías la epístola y de manera especial el evangelio.

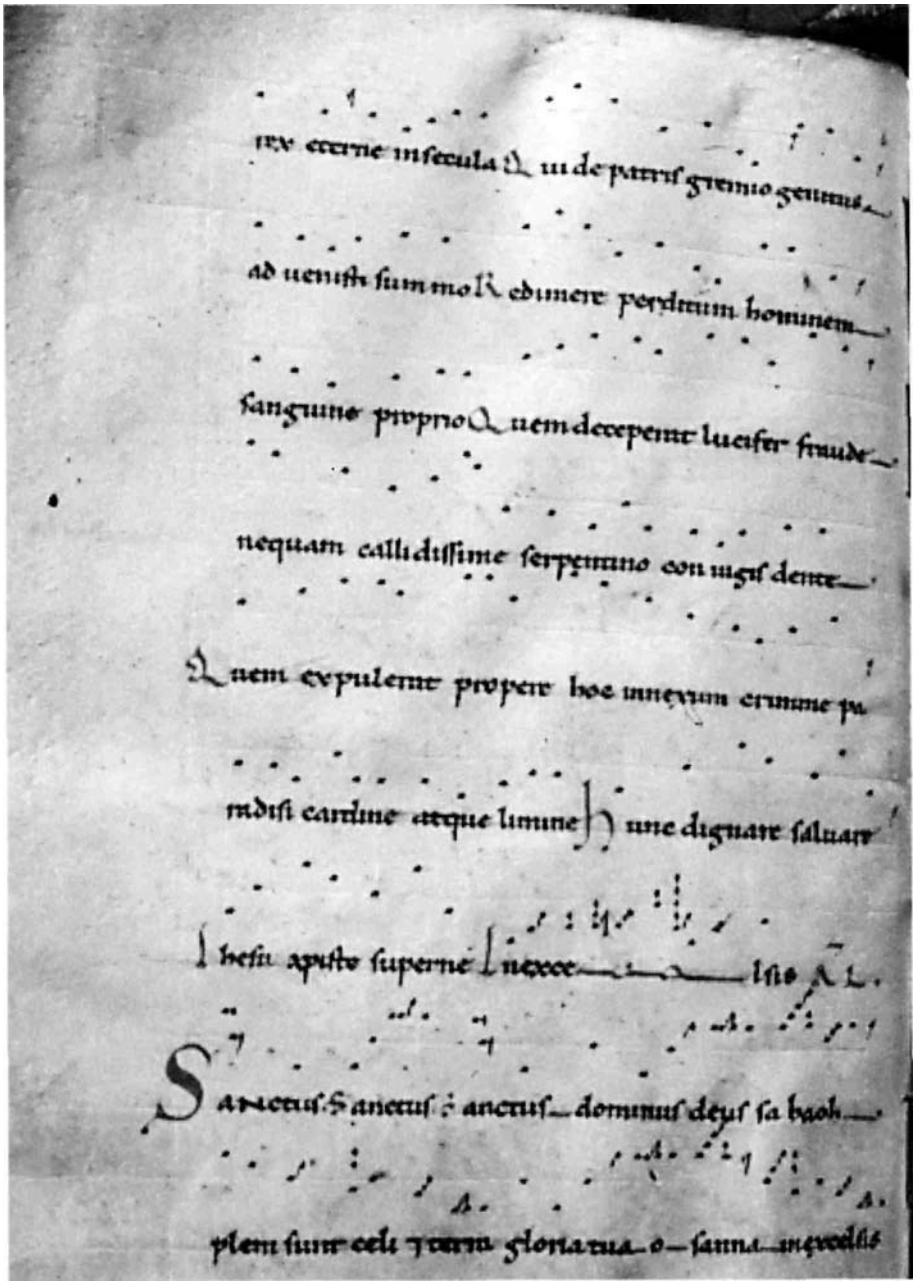
Los monjes de mejor voz son destinados estos días a cantar los textos que otros días comunes son leídos o recitados. Mirad qué bien suena este pasaje:



XI. Kyrial

Los monjes sabemos de memoria muchos *Kyries*, *Sanctus*, *Agnus*, *Glorias*, *Credos*, que forman parte de lo que conocemos como el ordinario de la misa; y que cantamos todos los días; además, vamos aprendiendo otros que nos enseñan los muchos monjes de fuera que pasan por nuestro monasterio.

Los tenemos recogidos en unos libros que los llamamos Kyriales. En los que vamos recogiendo también los que nos enseñan los monjes que vienen de fuera.



Prosarium - Troparium (parte del *Kyriale*) [S. XI - XII]. Catedral de Huesca.
Colección de *Sanctus*.

OTROS LIBROS EN TORNO A LA MISA

XII. Procesionales

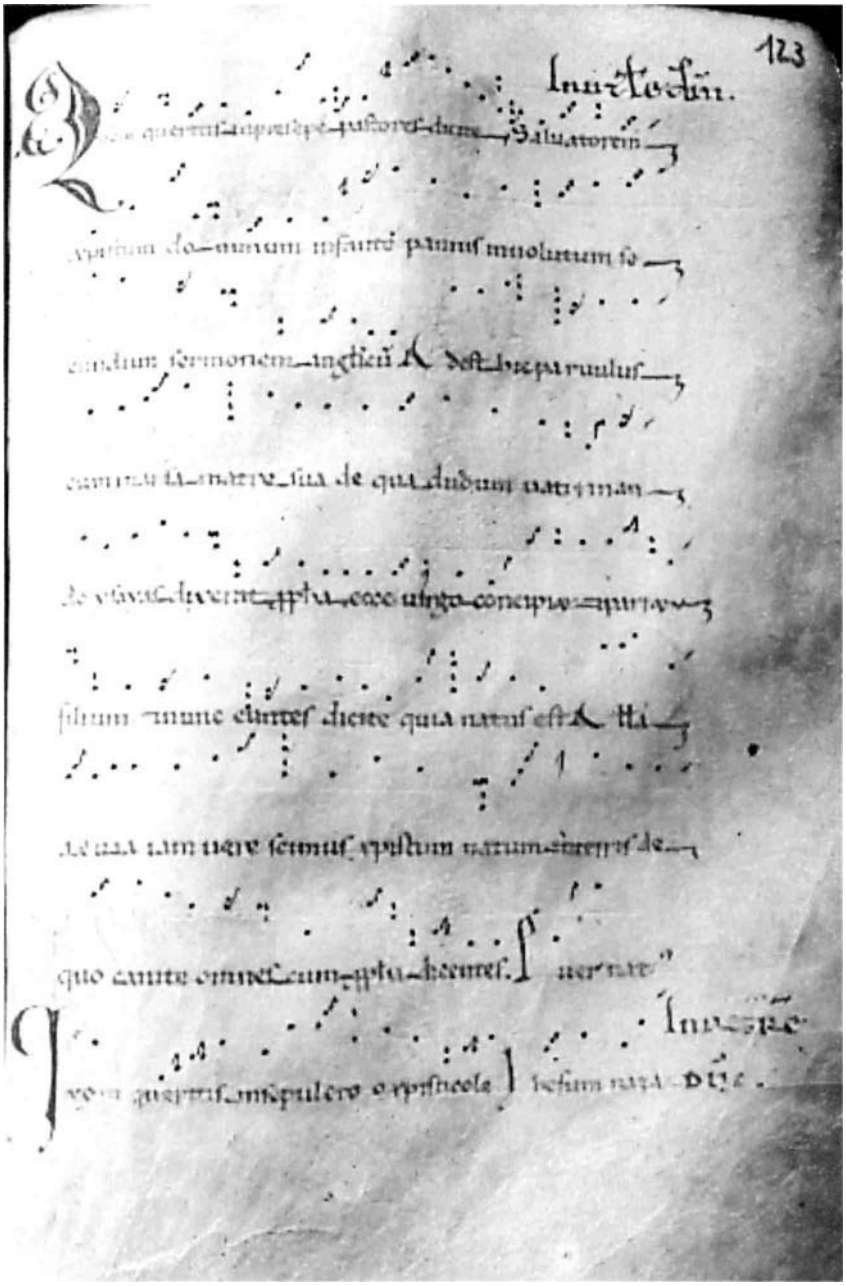
Bueno; en el monasterio tenemos otros muchos libros. Por ejemplo, los procesionales. Miren, nosotros acudimos al coro siete veces al día. Varias veces lo hacemos desde el monasterio, y mientras atravesamos el claustro vamos cantando antífonas procesionales.

Pero este mismo libro que les estoy mostrando nos sirve a veces de procesional. En las grandes fiestas del monasterio nos reunimos con la multitud de fieles en alguna de las ermitas que circundan el monasterio. Un cantor o la comunidad entera, iniciada la procesión hacia el monasterio, entona el *Kyrie* inicial de la celebración; los chantres lo recogen y tropan la melodía, esto es, cantan la melodía del Kyrie con aclamaciones al Señor, y la multitud concluye con la súplica *eleison*. Por eso conocemos algunos de los Kyries por el tropo que lo acompaña: Kyrie *fons bonitatis* o Kyrie *Rex splendens*. Y así con el canto de los monjes, el tropo de los chantres, y la súplica final de todos los fieles se llega al monasterio. Éste aparece esplendente con el follaje de ramas variopintas que contrastan por su tonalidad, colocadas en las arquivoltas de su portada exterior. El interior también está adornado con ramajes también de diversa tonalidad, enmarcando con sus hojas de mil colores el *Pantocrator* del ábside central; también rodean el altar y enmarcan los arcos de las naves. ¡Oh! ¡Qué preciosidad! No dejen de venir al monasterio alguno de esos días tan hermosos.

XIII. Prosario-tropario

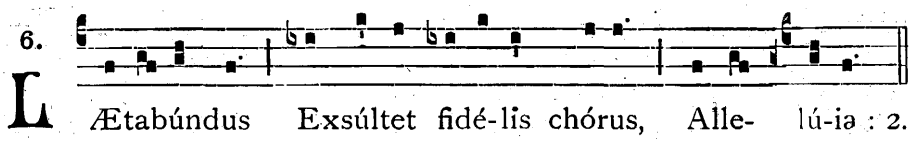
Pero el padre abad y también el prior aprecian de manera especial otro tipo de libro que les quiero mostrar. Es un libro en el que nuestros copistas han escrito hermosas poesías con sus melodías, dedicadas por lo general a Nuestra señora, también al Señor y a algunos santos. Son las *prosas* y las *secuencias* que padres músicos de nuestro monasterio o de otros monasterios han compuesto como alabanzas. Algunas de estas composiciones nos las han enseñado monjes que iban de paso. Por lo general nos las sabemos de memoria.

Les decía que nuestro padre abad y también el prior de la comunidad tenían en mucha estima estos *prosarios*. Muchas veces me piden



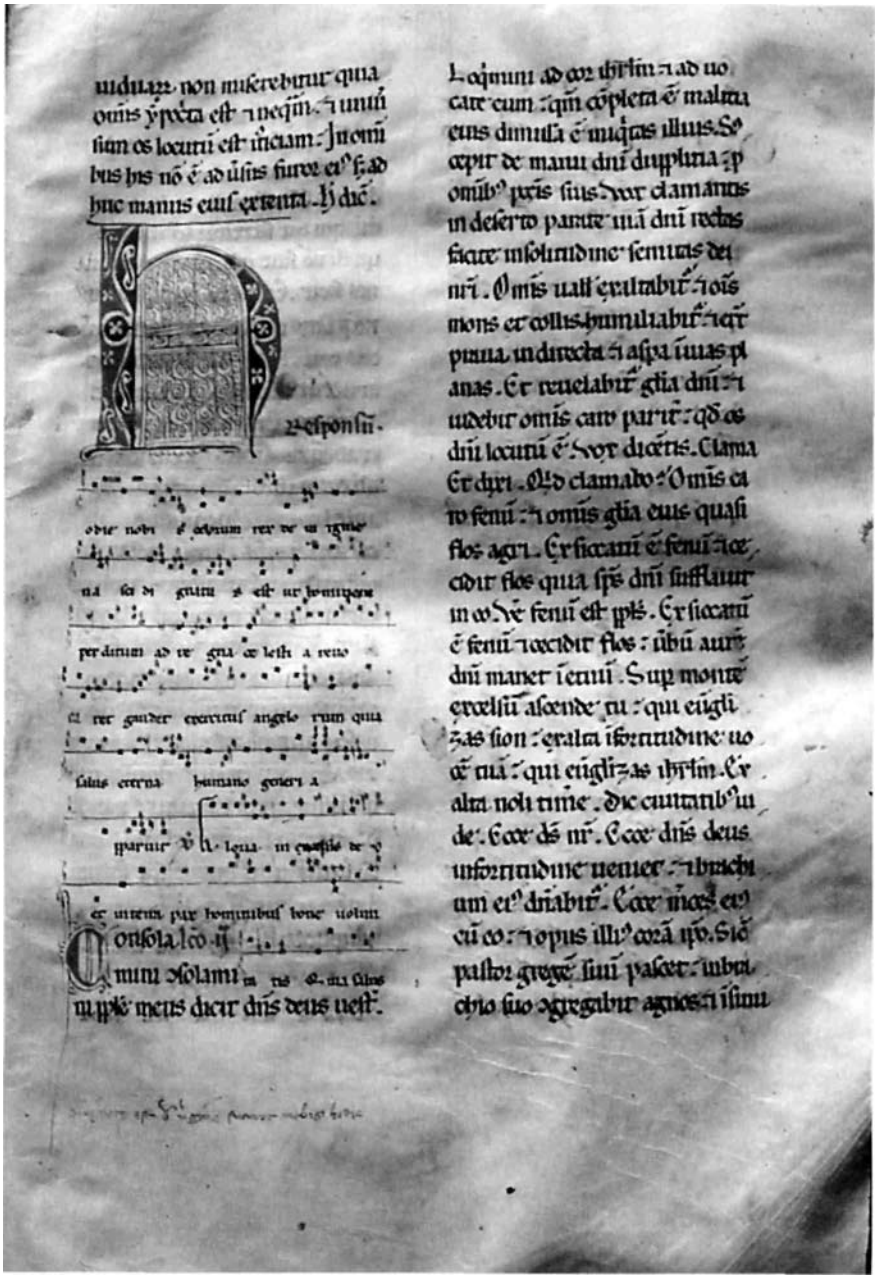
Prosarium - Troparium [Idem]. *Tropo* del Introito de la misa de la Navidad.

que lo lleve a la sala capitular. Allí nos reunimos todos los monjes del monasterio. Y el padre abad, que habla muy bien, nos comenta con emoción alguno de estos bellos textos. Son versos muy hermosos, de profundo contenido. Al final de la reunión todos cantamos estas *prosas*. Miren ésta qué hermosa es:



Aún nos quedan unos pocos minutos y les quiero hablar de algo muy querido por los monjes del monasterio y las gentes que acuden al mismo. Les enseño de nuevo el *tropario-prosario* porque en el mismo tenemos los tropos del comienzo de las misas de la Navidad y de la Resurrección.

Son días extraordinarios para el monasterio. La noche de la Navidad, los monjes peregrinamos del monasterio a la iglesia, atravesando el claustro, cuando de pronto se presentan unos ángeles –son unos monjes jóvenes revestidos de ricas dalmáticas–, que detienen a la comitiva, a quien toman por los pastores que van al portal de Belén, y les preguntan que adónde van. Es un hermoso diálogo con una hermosa melodía: "*Quem quaeritis in presepe, pastores, dicite*" ("A quién buscáis en el pesebre, pastores, decidnos"). El diálogo es festivo y al final los monjes, los celebrantes revestidos con las mejores vestimentas y toda la gente, gran parte de la misma con su propia vestimenta de pastores y de aldeanos, llevando ricas ofrendas que al final de la ceremonia se las comerán en la plaza entre danzas y cánticos alrededor de un gran fuego, se dirigen alegres hacia la iglesia del monasterio cantando "*Puer natus est nobis!*" ("¡Un Niño nos ha nacido!").

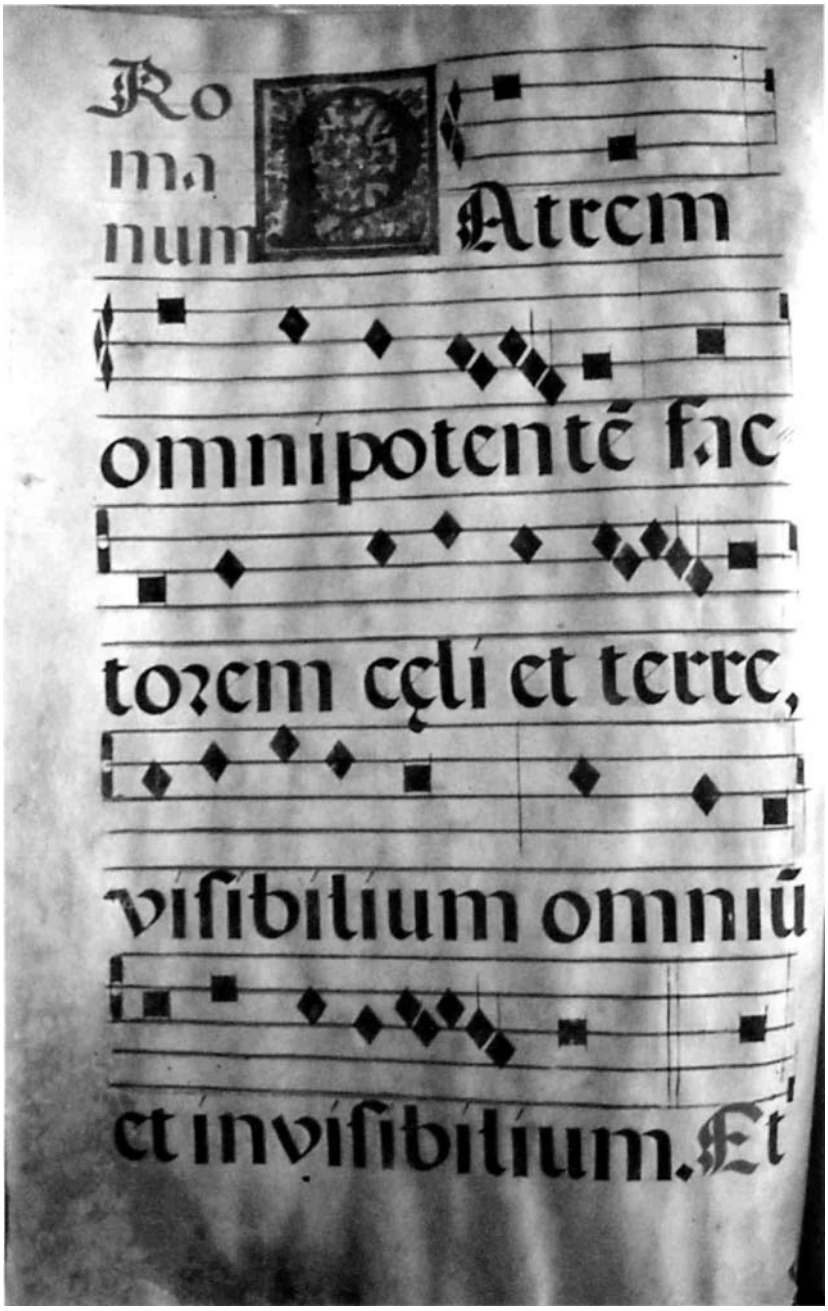


Breviarium oscense [Finales s. XII]. Catedral de Huesca.
Responsorio *Hodie nobis caelorum Rex*.

Algo parecido sucede en la gran Vigilia de la Resurrección. Es de noche. Todos los monjes con cantos tristes, nos dirigimos hacia el lugar donde el Viernes Santo, formando comitiva fúnebre con multitud de aldeanos, llevamos la imagen del Señor yacente y lo depositamos como en su sepulcro. De pronto unos ángeles –otros jóvenes monjes, revestidos de esplendentes dalmáticas, con grandes palmas en las manos– interrumpen la comitiva y nos preguntan en voz alta: "*Quem quaeritis in sepulcro?!*" ("Pero, ¿qué buscáis en el sepulcro?"). Y todos los monjes, guiados por los chantres y con la gente que de otros años se saben las melodías, les preguntamos, cantando, qué ha sucedido. Y al final los ángeles cantan en voz alta: ¡¡Ha resucitado!! ¡¡No está aquí!! Entonces todos nos volvemos rápidos hacia el monasterio, todos con grandes palmas que los monjes-ángeles nos han dado, y otros encienden grandes teas que iluminan la oscura noche y van pasando la luz a los cirios y teas de otras gentes, y nos dirigimos con gran claridad y con cantos alegres hacia el monasterio cantando la resurrección, y al llegar a la iglesia de monasterio la encontramos hecho un ascua de luz, restallante de claridad y hermosamente adornada, como les dije, con grandes ramas de muchos colores y tonalidades, y la gente entra cantando el *eleyson* de las preces que los chantres cantan para comenzar la celebración.

Otra vez les invito a todos a que vengan esos días al monasterio, porque son días de gran fiesta y contento para todos y de gran recuerdo para quienes participan.

ANEJO

A la presentación genérica de los libros litúrgico-musicales tanto de la liturgia hispánica como de la gregoriana, hecha en la anterior comunicación, añadimos la relación que de los libros de dichas liturgias hace Jordi Pinel, en su obra *Liturgia hispánica*, Biblioteca Litúrgica 9. Centre de Pastoral Litúrgica: Barcelona, 1998; e Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Alianza Música: Madrid, 1983. La lectura de estas obras, y el apoyo de su selecta y abundante bibliografía, suplen las obligadas deficiencias del estilo narrativo de la conferencia.

Kyriale [S. XVI]. Catedral de Huesca.

I. LIBROS LITÚRGICOS DE LA LITURGIA HISPÁNICA

1. *Liber commicus*. Contiene las lecturas de la misa: Profecía, Cartas y Evangelios.

2. *Manuale* o *Liber missarum*. Contiene los textos variables que forman la plegaria eucarística.

3. *Psalterium*. Contiene íntegro el libro bíblico de los salmos.

4. *Liber canticorum*. Reúne los *cánticos* del Antiguo Testamento.

5. *Liber hymnorum*. Comprende los himnos de las fiestas y de los oficios catedralicio y monástico.

6. *Liber orationum psalmographus*. Confine las oraciones procedentes de la meditación de los salmos.

7. *Liber orationum festivus*. Contiene las oraciones y bendiciones para el oficio catedral festivo, según el orden estricto del calendario.

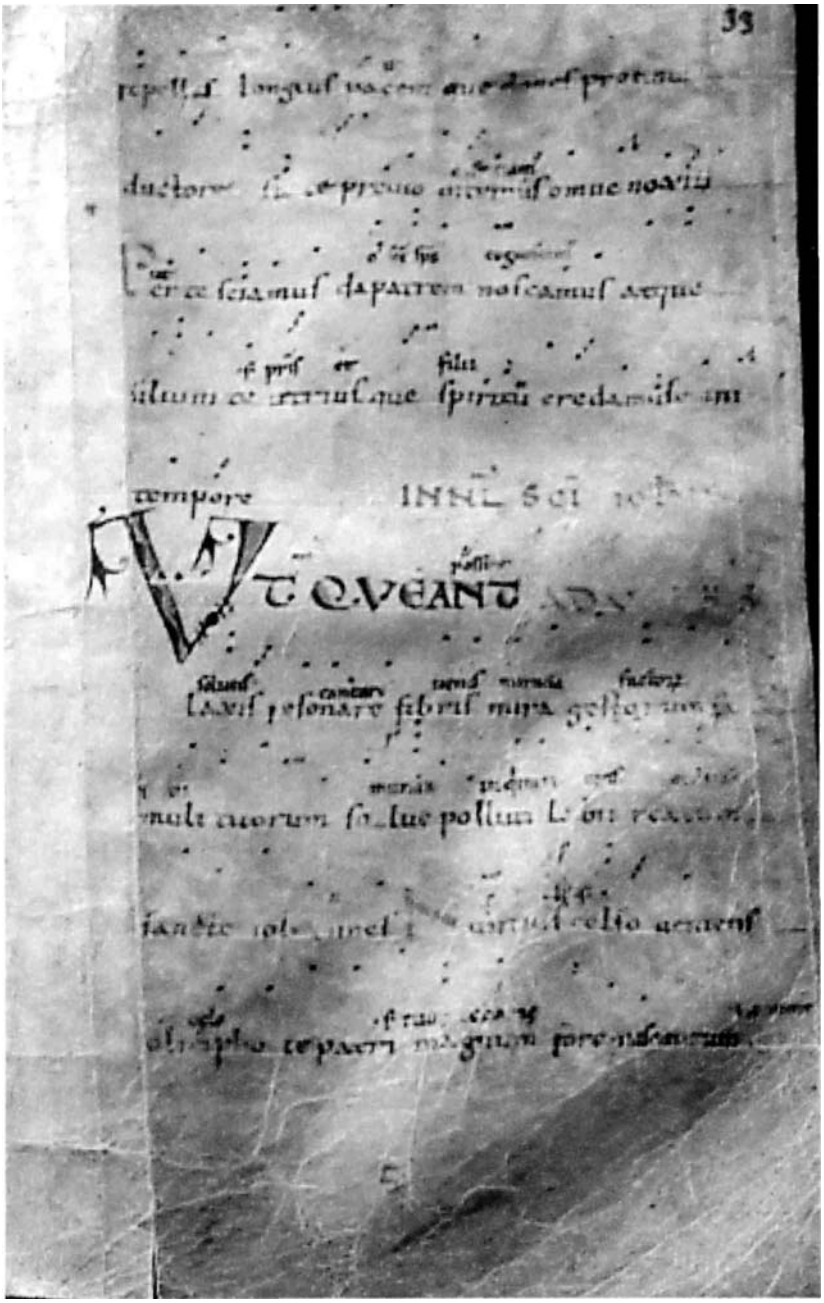
8. *Antiphonarium*. Reúne todos los cantos de la misa y del oficio catedral festivo.

9. *Liber misticus*. Refunde la multiplicidad de libros y de formularios litúrgicos en uno. Es el libro en que se mezclan *–liber mixtus–,* debidamente ordenados, los elementos de los libros simples que se complementaban entre sí.

10. *Liber ordinum*. Destinado a la administración de los sacramentos y sacramentales por parte de los presbíteros: *ordinum minor*; y las funciones reservadas al obispo: ordinum maior.

11. *Liber horarum*. Contiene íntegramente el oficio monástico en forma plenaria.

12. *Passionarum.* Una mezcla bastante desigual de actas auténticas de martirios, y de leyendas y narraciones artificiales adaptadas para cualquier mártir.



Hymnarium [S. XI]. Catedral de Huesca. Himno *Veni Creator Spiritus*.

II. LIBROS LITÚRGICOS DE LA LITURGIA GREGORIANA O FRANCO-ROMANA.

a) Libros de la misa.

1. *Sacramentario* o *libro del altar*. Contiene las oraciones que ha de recitar el celebrante.

2. *Libros para las lecciones: Lectionarius*, *Epistolarium* y *Evangeliarium*. Recogen los pasajes de la Biblia que habían de ser leídos en la misa.

3. *Graduale*. Contiene todas las piezas cantables de la misa.

4. *Libros del ordinario de la misa*, por lo general con *tropos* incluidos.

5. *Libros plenarios. El Misal*. Contiene todas las fórmulas propias de la misa: oraciones y lecciones.

b) Libros del oficio.

6. *Antiphonariuum*. Con los cantos propios del oficio divino.

7. *Himnarium*. Colecciones de himnos.

8. *Breviarium plenarium*. Contiene todas las fórmulas y todos los ritos del oficio.

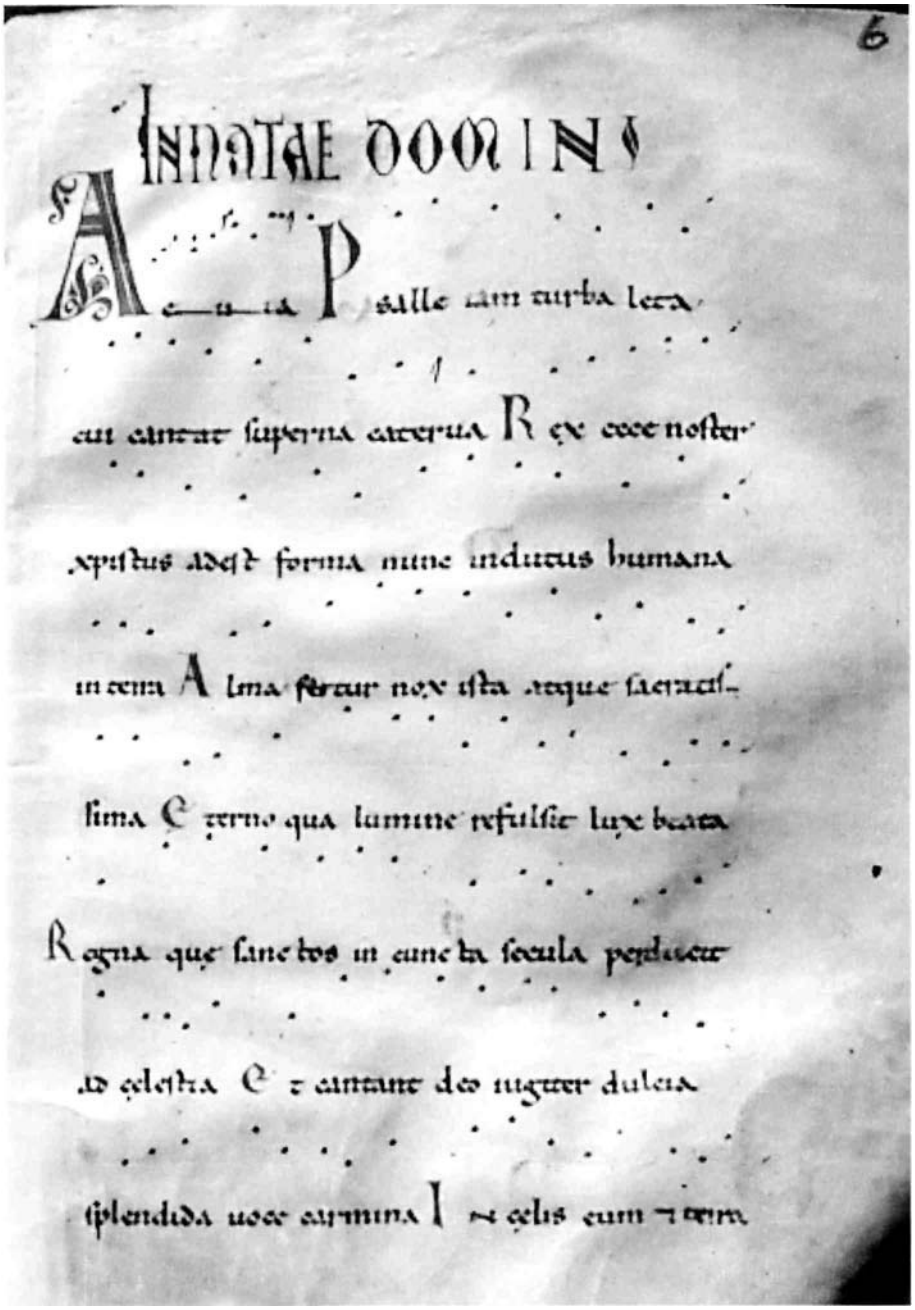
9. *Matutinarium*. Contiene todas las piezas del oficio nocturno o *maitines,* con la notación musical correpondiente.

10. *Responsoriale*. Es el anterior *matutinarium* sin las piezas que no se cantan.

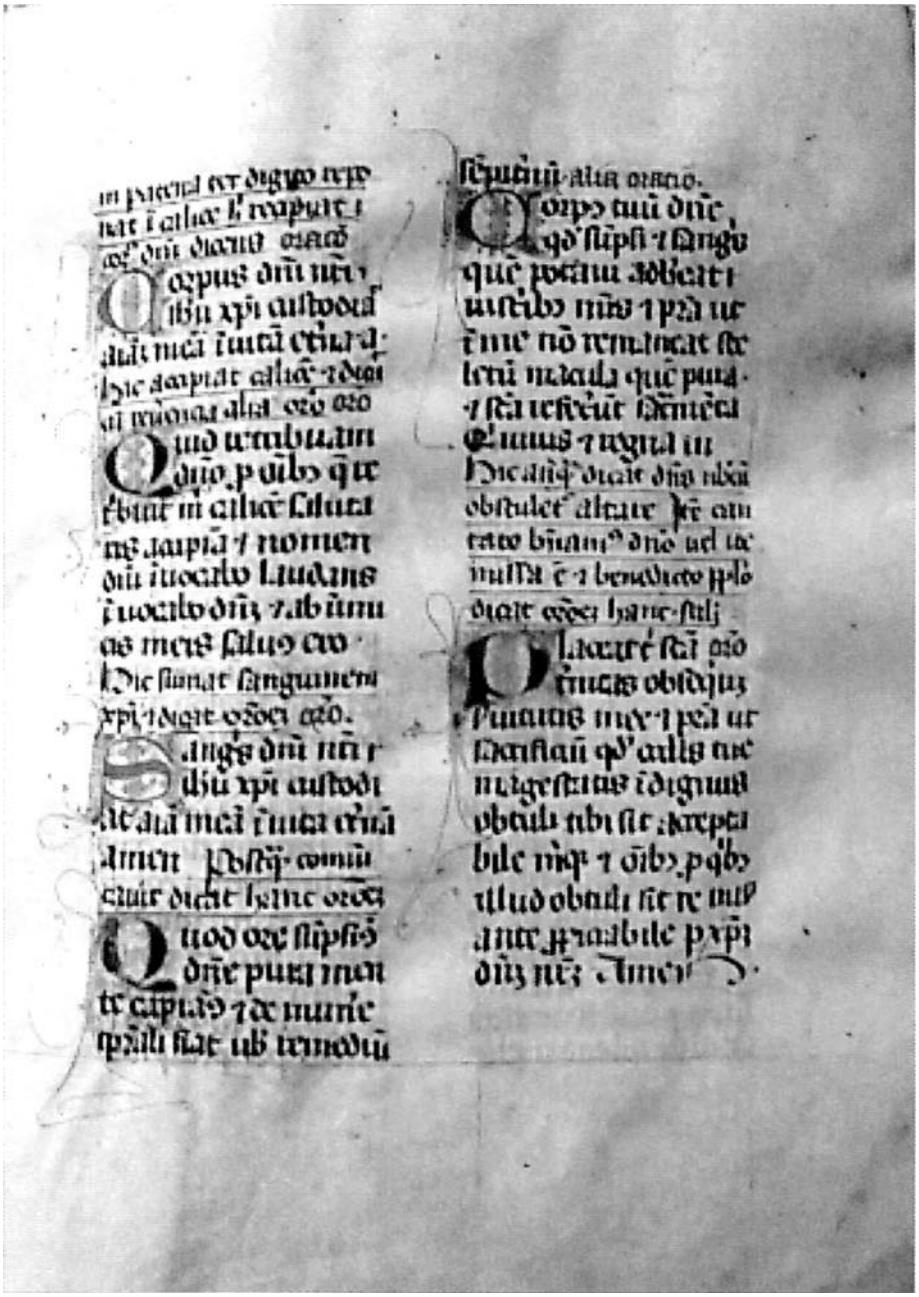
11. *Diurnale*. Contiene los oficios de las horas del día desde *laudes* hasta *completas.*

12. *Psalterium feriale*. Incluye los salmos según el orden de los oficios feriales de la semana.

13. Otros libros: *Pontificales y rituales*, según fuesen utilizados en la administración sacramental por obispos o por sacerdotes. *Procesionales*, para las procesiones, principalmente antes de las misas. *Prosarios-Troparios*, a veces incluidos en los graduales y antifonarios.



Prosarium - Troparium [Idem]. *Prosa* del tiempo de Navidad.



Breviarium [S. XIII - XIV]. Parroquia de Munébrega (Zaragoza).

CÓDICES ARAGONESES Y SU PRÁCTICA MUSICAL

LUIS PRENSA VILLEGAS

INTRODUCCIÓN

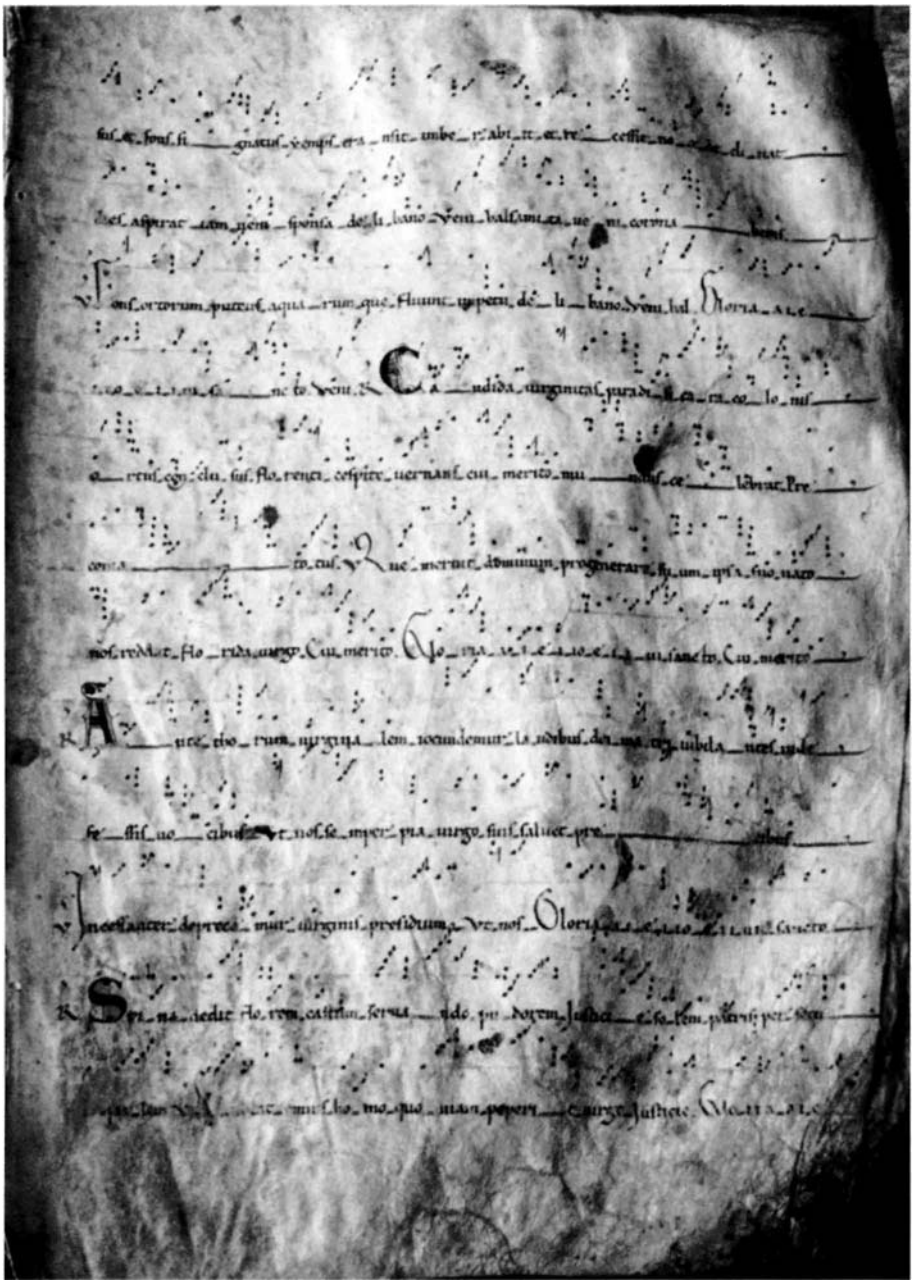
El pergamino ¿es acaso la divina fuente,
de la que un sorbo la sed eternamente aplaca ?
No alcanzarás el refresco,
si no es de tu propia alma de donde emana.[1]

Estas palabras del Fausto de Goethe expresan lo que quisiera ser esta última conferencia acerca de los códices y su práctica musical: la vida que hay en ellos, la experiencia que transmiten; en una palabra, la belleza que *emana de su propia alma*.

En efecto, hemos visto en otras conferencias cómo se fabricaba un códice, cómo se iluminaba y escribía, cuántos eran los códices utilizados en la vida diaria de monjes y clérigos, y cuál era la actividad libraria de la Cesaraugusta visigoda. A mí, por tanto, me resta hablar de los códices como soporte para la práctica litúrgica diaria en las iglesias de Aragón, o, lo que es igual, del uso de los códices en la liturgia y de sus características más "humanas", entendiendo por tal aquellas que tocan la fibra más íntima de la persona: sus creencias, sus vivencias y sus inquietudes bellamente expresadas en un pergamino.

En el folleto de presentación de estas III Jornadas, aludíamos a la miniatura medieval que presenta a un monje haciendo ofrenda de un códice a su abad. El monje que le hace entrega del libro tiene dos cabezas: una representa al joven novicio recién llegado al monasterio, cuando inicia su trabajo de copista; la otra, al venerable anciano que, tras largos años de trabajo, ha conseguido finalizar su tarea. Quiere el iluminador dar a entender, de manera plástica, la laboriosidad que suponía la elaboración y la copia de los códices en la época medieval. Desde

[1] GOETHE, J.W.: *Fausto*, Ediciones B.S.A., Madrid, 1999, pp. 36-37.



1. Antifonario. Santa Cruz de la Serós, s. XII. Biblioteca de Benedictinas de Jaca.

este punto de vista, el códice es el resultado de toda una vida. En él, por manos del copista, se transmite la experiencia, la sabiduría y la belleza musicales. Pero no sólo eso; el códice es también un acervo litúrgico que recoge la secular tradición de la Iglesia occidental, y un catálogo artístico de primera magnitud por sus iluminaciones, miniaturas, letras iniciales, colofones y otros ornamentos pictóricos. A través de los códices, historiadores, filólogos, teólogos, liturgistas y musicólogos pueden rastrear las señas de identidad de las gentes de otras épocas y culturas.

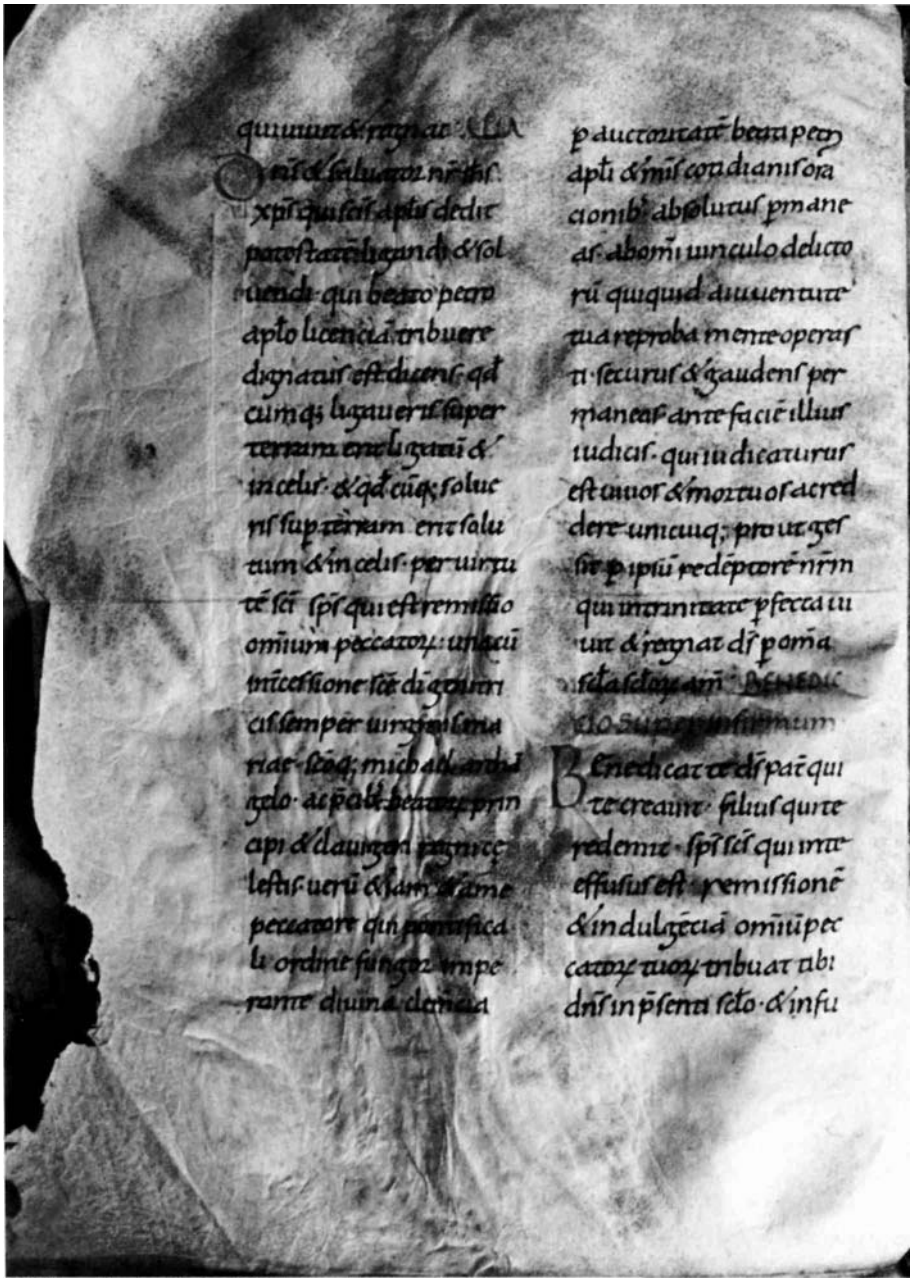
En definitiva, el mundo de los códices –los copistas, los *scriptoria*– son el imprescindible vehículo a través del cual nos llega una parte importante de nuestra cultura y civilización.

Nuestra conferencia, por tanto, va a intentar de responder a tres preguntas, en cuyas respuestas trataremos de encontrar una solución válida a nuestras dudas: ¿de qué códices hablamos?, ¿para qué sirven?, ¿qué contienen?

I. ¿DE QUÉ CÓDICES HABLAMOS?

Al hablar de códices aragoneses hay que distinguir entre antes del 22 de marzo de 1071 y después de esta fecha. En efecto, ese día se produjo un importante acontecimiento en la vida litúrgica del monasterio de San Juan de la Peña. Los monjes, reunidos al mediodía en la iglesia abacial, cantaron por vez primera el himno *Rector potens verax Deus*, según la versión romana, y no según el antiguo rito hispánico. A partir de ese día, los antiguos antifonarios en notación visigótica dejaban de existir en la liturgia. Poco a poco, se fue extendiendo la misma práctica a otros monasterios del norte peninsular. Tres años más tarde, el 20 de marzo de 1074, el papa alemán Gregorio VII felicitaba a Sancho Ramírez, rey de Aragón, por haber conseguido que las iglesias de Aragón adoptaran finalmente el oficio y el rito romanos.

Unos años después tenía lugar el concilio de Husillos, cerca de Burgos, en el que el cardenal Richard, por entonces abad de San Víctor de Marsella, promulgaba la abolición definitiva de la liturgia hispana en el reino de Alfonso VI. Los antiguos códices fueron retirados de las iglesias o, en el peor de los casos, fueron destruidos.



2. Pontifical. Roda de Isábena, s. X-XI. Archivo de la Catedral de Lérida.

De esta época de la liturgia viejo-hispana sólo queda en Aragón un fragmento, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza[2]. El resto de códices desaparecieron, como se ha dicho, devorados por el tiempo y por las circunstancias señaladas.

A partir de la implantación del rito romano y del repertorio gregoriano en las iglesias de Aragón, van a aparecer nuevas necesidades en los monasterios e iglesias locales. La vida litúrgica diaria necesitará de nuevos códices que contengan las nuevas fórmulas con las que acompañar y embellecer el culto. Al principio se importarán códices de más allá de los Pirineos; después se empezará a copiar los ya existentes. En los *scriptoria* aragoneses verán la luz bellos e iluminados códices con los elementos necesarios para el Oficio Divino y para la Misa.

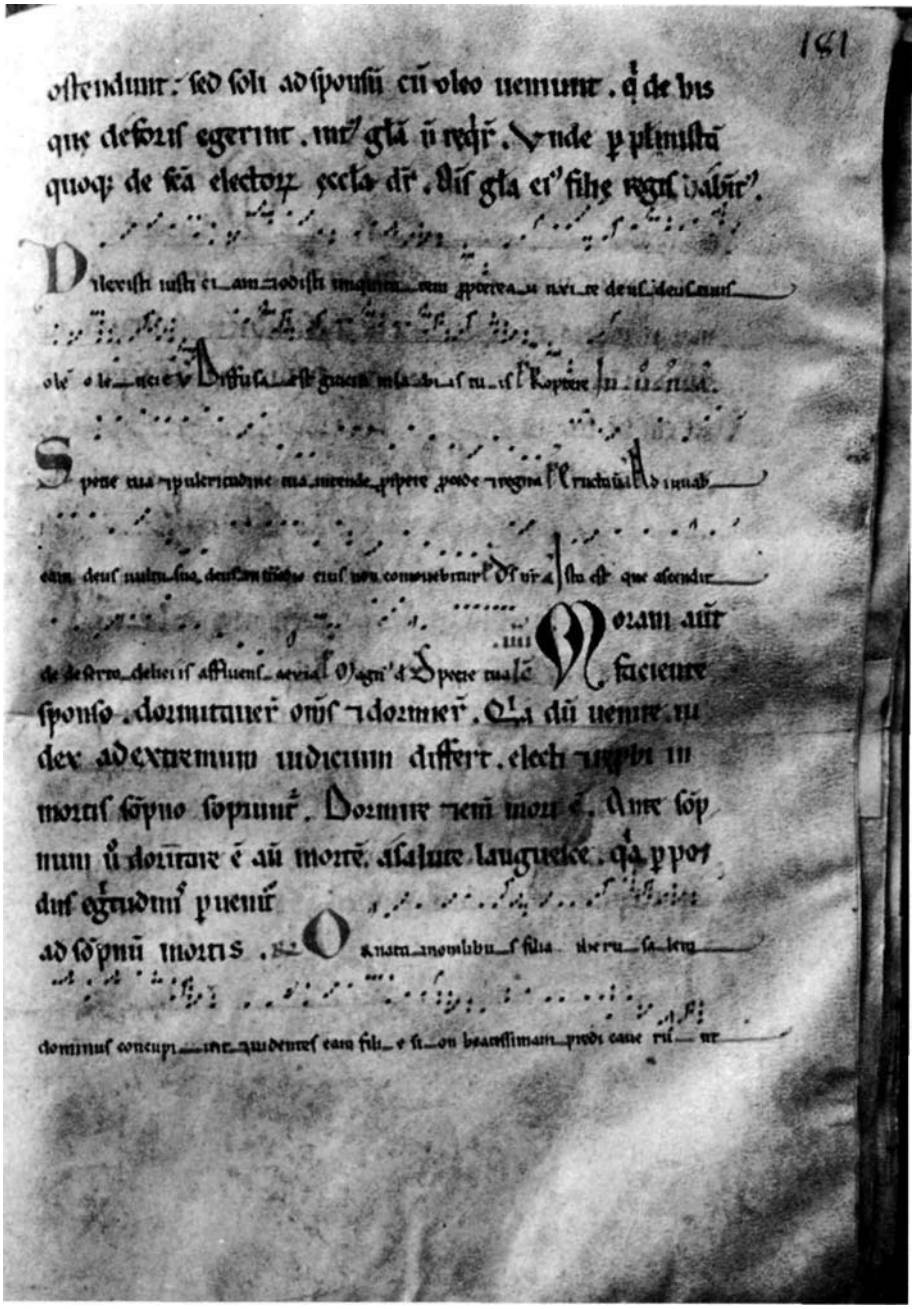
Zaragoza, Huesca, Tarazona, Barbastro, Roda de Isábena, Munébrega, y otros centros de producción serán los testigos de un espectacular crecimiento codicológico, cuyo rastro todavía es posible seguir en los archivos existentes en Aragón. El trabajo de los copistas aragoneses consistirá fundamentalmente en reproducir con la mayor fidelidad la tradición musical llegada de más allá de los Pirineos. Las aportaciones nuevas a este rico tesoro serán locales, fundamentadas sobre todo en las fiestas propias de cada iglesia o región, o en las necesidades del momento. El estudio de estos códices indican con claridad que se mantienen fieles al legado recibido. Puede verse una muestra en las imágenes que acompañan a esta conferencia, con códices de época distinta, con notaciones distintas, pero que reproducen las mismas melodías con pequeñas variantes.

Aunque nuestra conferencia tiene siempre un carácter práctico, no me resisto a citar, aunque sea de pasada y sin pretender ser exhaustivo, los principales códices que se conservan en Aragón[3].

---

[2] *Antiphonale Hispaniae Vetus*. Edición facsímil. Sección de Música Antigua. Institución "Fernando el Católico" (Excma. Diputación de Zaragoza), 1986. Esta edición ofrece interesantes estudios sobre el tema a cargo de los eminentes especialistas A. Canellas, I. Fernández de la Cuesta, Dom M. Randel, y Dom L. Brou.

[3] VID. JANINI, J.: *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España*, 2 vols., Burgos 1980.



3. Prosas. Roda de Isábena, s. XII. Archivo de la Catedral de Lérida.

Zaragoza:

-*Leccionario* de la Misa (finales del siglo XII), Biblioteca Capitular de la Seo, ms. 11-52.

-*Misal* de Zaragoza (finales del siglo XIV), Biblioteca Capitular de la Seo, ms. 25-29.

-*Antifonario Cartujano* de la Misa (1407): Biblioteca Universitaria, ms. 186.

-Fragmento de *Antifonario Mozárabe* (s. X): Biblioteca de la Facultad de Derecho, sin signatura.

Teruel:

-Fragmento de *breviario* (s. XII): Biblioteca episcopal.

-*Misal* (s. XIV): Biblioteca episcopal.

Huesca:

-*Himnario* (s. XI): Archivo Capitular de Huesca, ms. 1.

-*Breviario* (s. XII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 2.

-*Leccionario* (s. XII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 3.

-*Prosaño y tropaño* (s. XII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 4.

-*Sacramentario* (s. XII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 5.

-*Epistolario* (s. XIII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 6.

-*Breviario* de Huesca (s. XIII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 7, 8 y 9..

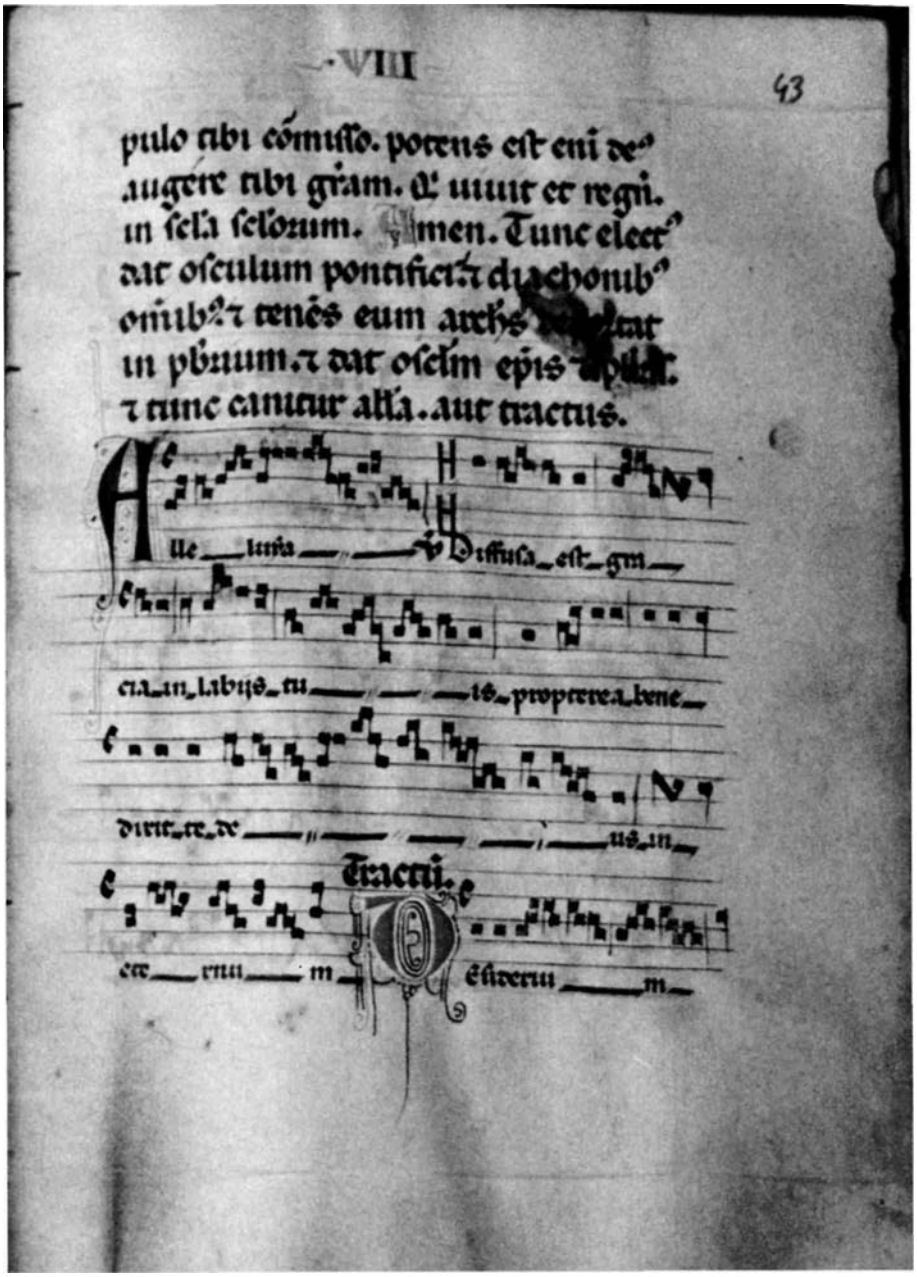
-*Pontifical* de Huesca (s. XIII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 10.

-*Sacramentario de* Huesca (s. XIII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 11.

-*Breviario* (s. XIII): Archivo Capitular de Huesca, ms. 12.

Roda de Isábena:

-Fragmento de *leccionario* del oficio (s. XI): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 7.

-*Prosas* (s. XII): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 8.

4. Pontifical. Huesca, c. 1200. Archivo de la Catedral de Huesca.

-*Capitulario Colectario* de Roda (s. XIII-XIV): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 9.

-*Leccionario* de la Misa (s. XII-XIII): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 10.

-*Salterio*, himnos y oficio rimado de s. Raimundo (1191): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 11.

-*Breviario* de Lérida (s. XIV). Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 12.

-*Leccionario* del oficio (s. XII): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 14.

-*Pontifical y Sacramentario* de Roda (s. X-XI): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 16.

-*Leccionario* del oficio (s. XI): Archivo de la catedral de Lérida, ms. Roda 18.

Tarazona:

-*Leccionario* del oficio (s. XII-XII): Biblioteca Capitular de Tarazona, ms. 3.

-*Evangeliario* (s. XIII-XIV): Biblioteca Capitular de Tarazona, ms. 33.

-*Epistolario* (s. XIV): Biblioteca Capitular de Tarazona, ms. 55.

Munébrega:

-*Breviario* (s.XII-XIII): Archivo parroquial, ms. 1.

-*Breviarium* de tempore (s. XIII-XIV): Archivo parroquial, ms. 2.

-*Breviarium* de sanctis (s. XIII-XIV): Archivo parroquial, ms. 3.

-*Misal-Sacramentario* (s. XIII): Archivo parroquial, ms. 4.

-*Salterio-Himnario* (s. XIII-XIV): Archivo parroquial, ms. 5.

-*Rubricarium* (s. XIII-XIV): Archivo parroquial, ras. 6.

Barbastro:

-Fragmentos del *Oficio* (s. XII).

-*Breviario* (s. XIV).

5. Breviario. Huesca, s. XII. Archivo de la Catedral de Huesca.

Monasterio del Pueyo

-*Antiphonarium* officii (s. XIV).

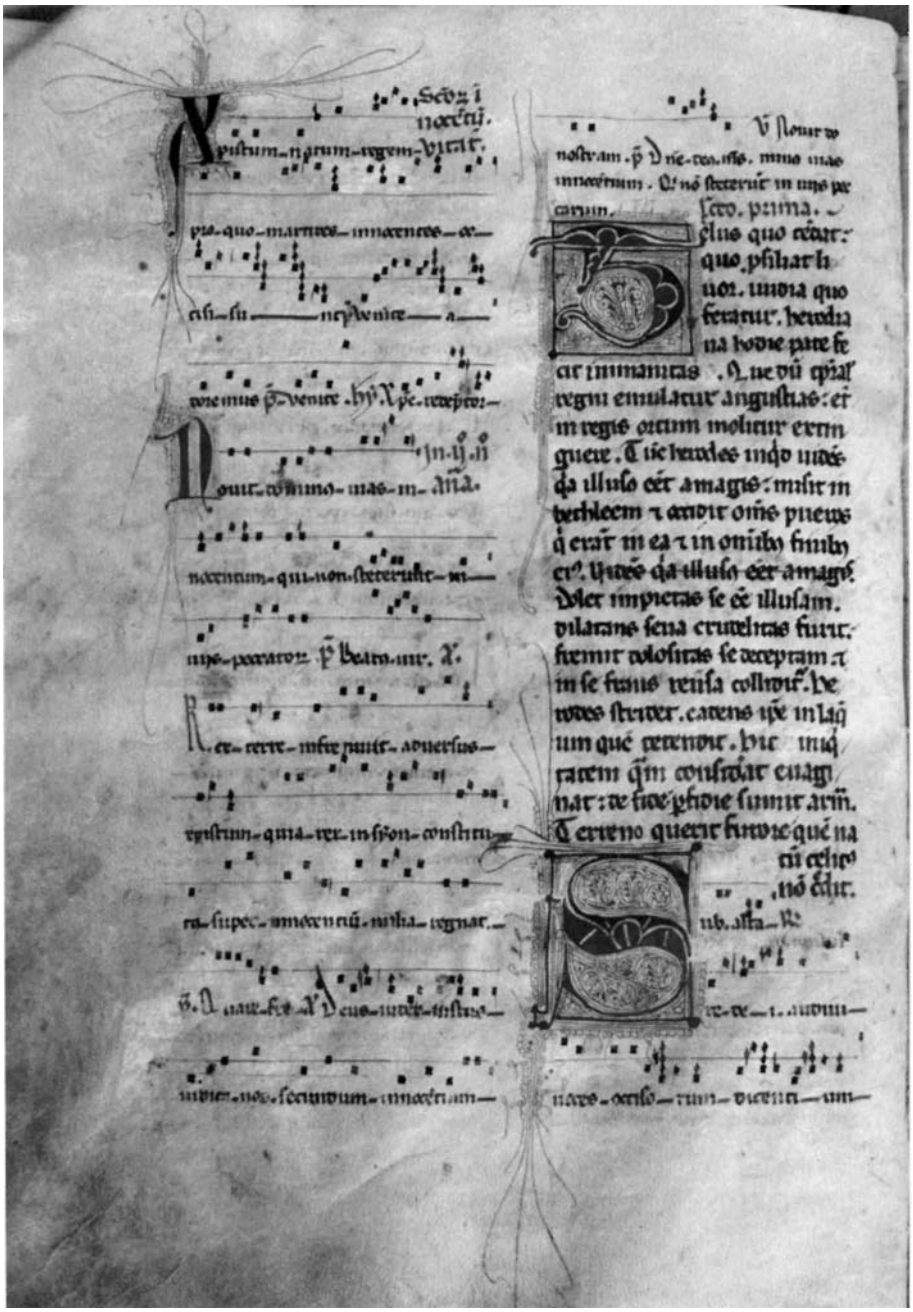
Exceptuados los códices de Roda de Isábena, que se conservan en el Archivo de la Catedral de Lérida, los demás se encuentran en Aragón. No obstante, hay otra serie de libros litúrgicos de procedencia aragonesa que aparecen diseminados por diferentes puntos de la Península y del extranjero. Mencionemos los más importantes centros de nuestro país: la Real Biblioteca del San Lorenzo de El Escorial; el Archivo Histórico Nacional, Madrid; la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid; la Biblioteca de Cataluña, Barcelona; y la Biblioteca Nacional de Madrid. El día que se reúnan todos los datos y se puedan comparar las distintas tradiciones, fórmulas y versiones se podrá hacer, por fin, una historia de la vida litúrgico-musical de Aragón.

Como no podía ser menos, en este largo elenco de códices encontramos los mismos esquemas y fórmulas de la liturgia romana, según aparecen en los códices del resto de Europa, y que han sido estudiados en profundidad por Dom Hesbert en sus dos magnas obras[4]: *Corpus Antiphonalium Officii* y *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Desde el principio se impone la diferenciación de dos grandes bloques:

a. Libros para la misa

- Cantatorium de Monza (segundo tercio del siglo IX), conservado en el tesoro de la Catedral.
- Antifonario de Rheinau (hacia 800), codex Rh. 30 de la Biblioteca Central de Zurich.
- Antifonario de Mont-Blandin (s. VIII-IX), codex 10127-10144 de la Biblioteca Real de Bruselas.
- Antifonario de Compiègne (segunda mitad del siglo IX), codex lat. 17436 de la Biblioteca Nacional de París.

[4] Dom R.J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Roma, Herder, 1935; reeditado en 1985 en Herder Fribourg en Brisgau; y *Corpus Antiphonalium Officii* (6 volúmenes), Roma, Herder, 1963-1979.



6. Breviario. Munébrega, s. XIII-XIV. Archivo parroquial.

- Antifonario de Corbie (hacia 853), codex lat. 12050 de la misma Biblioteca.
- Antifonario de Senlis (finales del siglo IX), codex 111 de la Biblioteca Sainte-Geneviève de París.

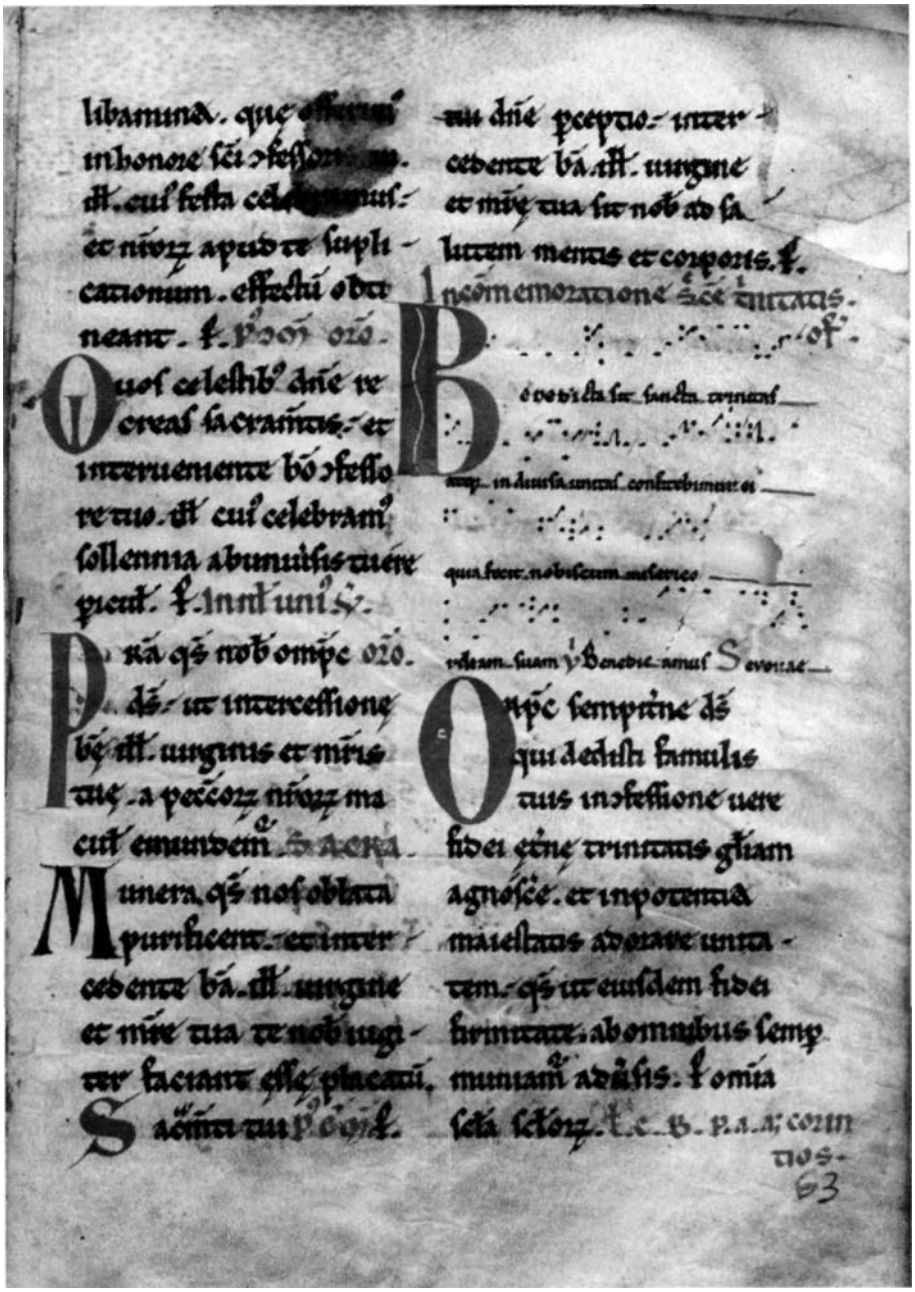
Estos códices, los más antiguos conocidos, transmiten la tradición litúrgico-musical referente a la misa. Tienen una gran uniformidad en su estructura: un introito, un gradual, un alleluia, un ofertorio y una comunión. A veces falta el alleluia (ferias de Cuaresma, vigilias), que es sustituida por un tracto (septuagésima y cuaresma). Otras veces aparecen incluso dos graduales o cuatro, pero es excepcional. Tras los estudios de Dom Hesbert, el *Sextuplex* se ha convertido en obligada referencia: si una pieza aparece en él, se la considera auténtica o del primitivo fondo gregoriano.

En los códices aragoneses ya citados se observa, como no podía ser menos, una correspondencia casi total con los del *Sextuplex*. Evidentemente, nuestros copistas se limitaban, como en la mayoría de los casos, a reproducir, a "copiar" el códice-tipo. Hay, no obstante, interesantes y sugerentes variantes y diferencias entre unos y otros, debidas la mayoría de las veces a la procedencia del códice copiado, otras veces al descuido o al error del copista, y en ocasiones al cansancio acumulado tras una dura jornada de trabajo.

b. Libros para el Oficio

No aparece aquí la misma uniformidad de los códices de la misa; la diversificación del Oficio Divino[5] es mayor, porque desde el principio se siguen dos tradiciones distintas. En Maitines, por poner un ejemplo, en la tradición catedralicia hay tres nocturnos con tres antífonas y tres responsorios, mientras que en la tradición monástica hay también tres nocturnos, pero los dos primeros con seis antífonas y cuatro responsorios, y el último con una antífona y cuatro responsorios.

[5] *Vid.* SALMON, P., *L'office divin au Moyen Âge*, Edit. Du Cerf, París, 1967.



7. Misal-Sacramentario. Munébrega, s. XIII-XIV. Archivo parroquial.

Tradición catedralicia:

-Antifonario de Compiègne (segunda mitad del siglo IX), París, Bib. Nat. Lat. 17436.

-Antifonario de Durham (siglo XI), Capítulo B. III. 11.

-Antifonario de Bamberg (finales del siglo XII), Bamberg, lit. 23.

-Antifonario de Ivrea (siglo XI), Ivrea, Capítulo 106.

-Antifonario de Monza (comienzos del siglo XI), Capítulo c. 12.75.

-Antifonario de Verona (siglos XI), Capítulo XCVIII.

Tradición monástica:

-Antifonario de Hartker (s. X-XI), San Galo, 390-391.

-Antifonario de Rheinau (s. XIII), Zurich, Zentralbibliotehek, Rh. 28.

-Antifonario de Saint-Denis (s. XII), París, Bib. Nat. Lat. 17296.

-Antifonario de Saint-Maur-les-Fossés (s. XII), París, Bib. Nat. Lat. 12584.

-Antifonario de Silos (s. XI), Londres, British Museum, add. 30850.

-Antifonario de San Lupo de Benevento (finales del siglo XII), Benevento, Capítulo, V. 21.

Cuanto se ha dicho de los libros de la misa vale para los del Oficio. En efecto, los copistas aragoneses, al igual que sus contemporáneos de Europa, se darán a la copia de bellos códices para cantar, hermosas piezas que fijar sobre el pergamino. De este modo, los copistas traducían a un lenguaje corpóreo la inmaterialidad de un repertorio centenario, cuya pervivencia tenían ellos en sus manos. Del amor a la tradición recibida y de la fidelidad en la transmisión da cuenta la anécdota que narra el papa Gregorio en una carta[6] a Juan de Siracusa, en octubre de 598: "Alguien, llegado de Sicilia, me ha dicho que algunos de sus amigos, griegos o latinos, no lo sé, murmuraban contra mis ordenanzas, como por celo hacia la santa Iglesia Romana, diciendo: Al tiempo que quiere reducir a la iglesia de Constantinopla, sigue sus costumbres en

[6] *Epist.*, 1, IX, XII (*Patr. Lat.*, LXXVII, 956).

8. Salterio-Himnario. Munébrega, s. XIII-XIV. Archivo parroquial.

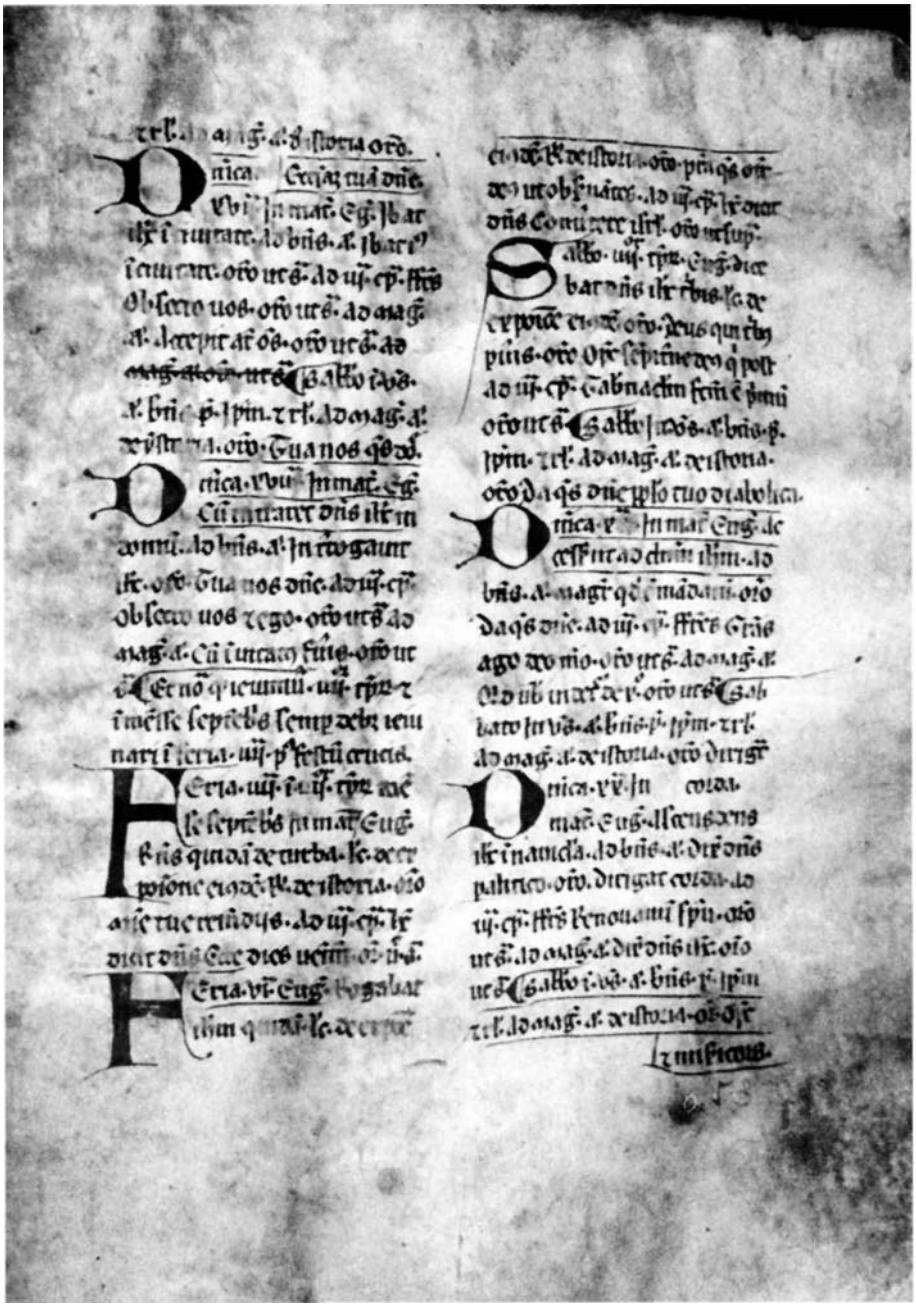
todo. Yo pregunto: ¿qué costumbres seguimos nosotros? El respondió: es que hacéis cantar el *alleluia* en las misas fuera del tiempo pascual, oficiar a los subdiáconos sin vestiduras especiales, decir el *Kyrie eleison*, y habéis puesto la Oración dominical inmediatamente después del canon. Yo le respondí: en nada de esto seguimos a otras iglesias. Porque si el *alleluia* se dice en este lugar es porque en tiempos del papa Dámaso, de feliz memoria, nos fue así transmitido de Jerusalén por el bienaventurado Jerónimo; e incluso hemos cortado un poco esta costumbre, tal como había sido transmitida por los griegos... En cuanto al *Kyrie eleison*, no lo hemos dicho ni lo decimos de la misma manera que los griegos: porque entre éstos todo el mundo lo dice, y entre nosotros lo dicen los clérigos y el pueblo responde. Lo mismo sucede con el *Christe eleison*, que jamás es cantado por los griegos. En las misas diarias dejamos lo que se suele decir (los otros días), y decimos el *Kyrie eleison* y el *Christe eleison* de manera que en estas invocaciones se mantenga la voz por más tiempo... ¿En qué, pues, hemos seguido las costumbres de los griegos, nosotros que hemos restaurado las antiguas o establecido nuevas y útiles?".

II. ¿PARA QUÉ SIRVEN ESTOS CÓDICES?

¿De qué manera se ejecutaba el canto contenido en los manuscritos? ¿Quiénes eran sus principales intérpretes? ¿Cuál debía ser la actitud de los cantores?

En los primeros siglos –los más importantes desde el punto de vista de la creación musical– los cantores no necesitaban los libros para realizar su tarea con dignidad. Era la época de la tradición oral: el aprendizaje se hacía memorizando textos y melodías. Se dice que eran necesarios 10 años para lograr retener todo el repertorio. En un ambiente tal los códices con notación musical sobraban. Este hecho no resulta extraño a quienes conocemos la práctica musical de coros monásticos o laicos, pues doce y trece siglos después todavía perdura esta forma de aprendizaje.

Pero a finales del siglo IX, comienzos del X, este mundo de ricas sonoridades hace el tránsito de la memoria oral al bello pergamino, y los sonidos adquieran por fin forma física y volumen. De las enormes



9. *Rubricarium*. Munébrega, s. XIII-XIV. Archivo parroquial.

ventajas que esta invención tendrá sobre el desarrollo de la música, de su expresión estética y de su facilidad para el aprendizaje da cuenta Guido de Arezzo (995-1050), en carta dirigida a un amigo: "El papa Juan[7], que se encuentra a la cabeza de la Iglesia romana, ha oído hablar de la reputación de nuestra escuela de canto. Se ha enterado de cómo, mediante los antifonarios, los jóvenes pueden aprender cantos que jamás habían escuchado anteriormente. Se quedó muy sorprendido y envió a tres mensajeros para que me llevaran ante él (...). El papa se puso muy contento al verme (...) y me hizo muchas preguntas. Ojeó las páginas del antifonario como si de un gran prodigio se tratara (...) No se movió de su silla hasta que hubo aprendido a cantar un versículo que jamás había escuchado. ¿Qué más decir? Yo me tuve que ir rápidamente de Roma, porque las fiebres veraniegas, en estos sitios húmedos y pantanosos, me sientan fatal. Sin embargo, quedamos en que volvería en invierno para explicar nuestro trabajo al papa y a su clero".

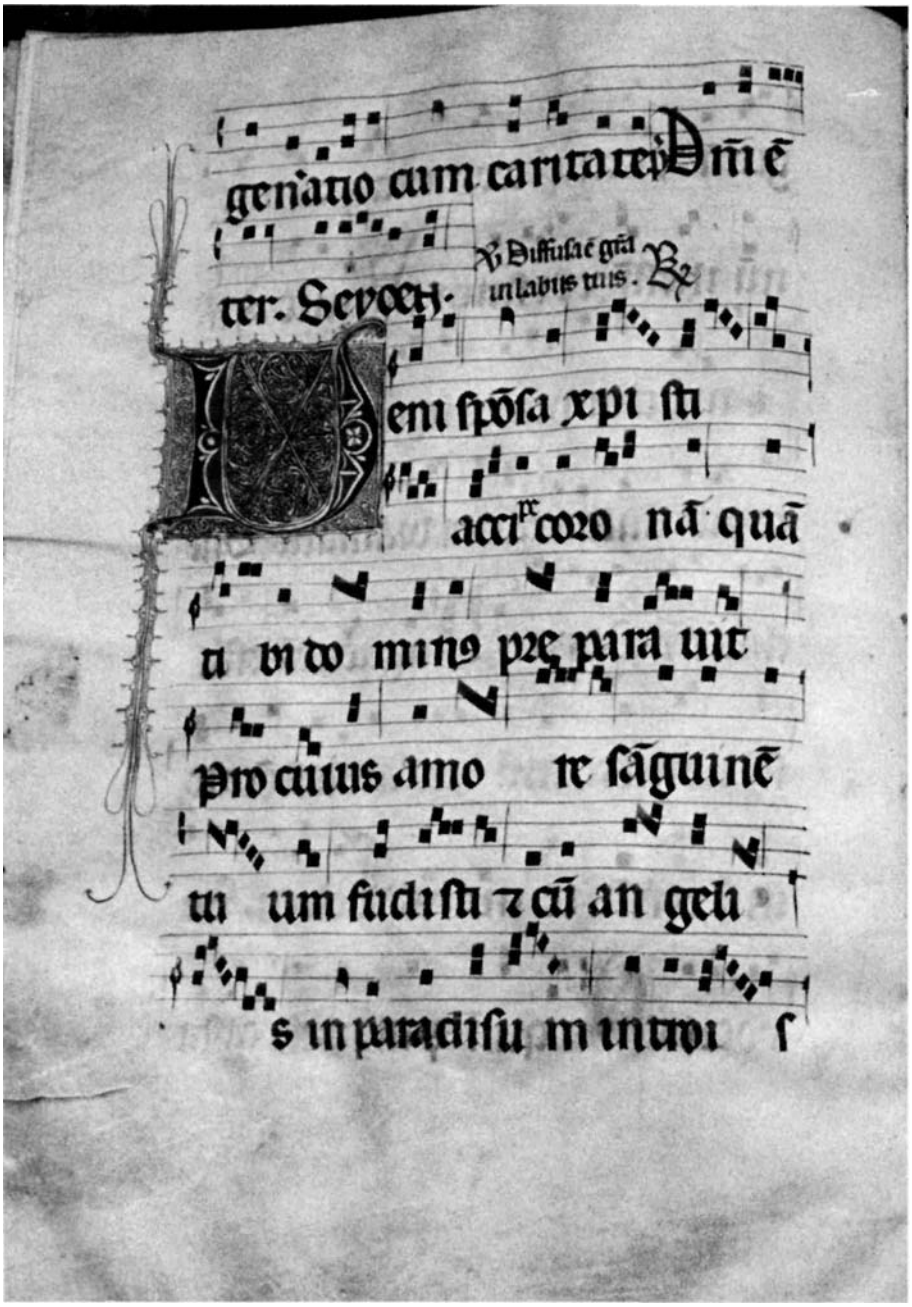
La aparición de la escritura musical será de crucial importancia no sólo para la perpetuación de melodías centenarias, transidas de honda belleza, sino para el florecimiento y desarrollo de otro mundo estético: el de los códices miniados, ricamente iluminados[8]. La belleza sonora irá acompañada en adelante de ricos ornamentos visuales, que completarán su incorpóreo mensaje musical.

Una vez fijadas las melodías en el pergamino, los códices servirán como ayuda de los cantores, para ennoblecer y darle más brillo a la liturgia. Ya san Isidoro de Sevilla alertaba acerca de cuáles debían ser sus cualidades: "Cuán importante es que el cantor se distinga e incluso destaque por su talento, con el fin de acrecentar el placer de quienes le escuchan (...) Su voz no debe ser áspera, ronca o disonante, sino cantarína, dulce, limpia, aguda, sonora y de melodía apropiada a la santa religión. Que no declame como en el teatro, sino que haga prueba de una sencillez cristiana en su canto (...) e imprima a los oyentes una gran compunción"[9]. Como sugiere san Isidoro, hay una gran diferencia

[7] Se refiere a Juan XIX, que fue papa de 1024 a 1033.

[8] Una muestra significativa, entre otras muchas, puede encontrarse en FALCÓN PÉREZ, M. Pilar, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la Catedral de Tarazona. Análisis y catalogación*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.

[9] San Isidoro de Sevilla, *De ecclesiasticis officiis*, II, cap. IX.



10. Breviario. Monasterio del Pueyo, s. XV. Biblioteca del Monasterio.

entre el declamar de los actores de teatro y los cantores de la liturgia: los primeros actúan, los segundos viven.

De la importancia que la Iglesia ha otorgado siempre a la música y a sus principales intérpretes, los cantores, nos hablan documentos de los siglos VI y VII. En los días de fiesta, cuando oficiaba el papa, se reservaba determinado número de privilegios a los miembros de la *schola*. En la bendición de las fuentes, en la vigilia pascual, el segundo cantor tiene el honor de presentar al pontífice el vaso de oro, en su mano izquierda, y sujeto con la casulla, donde se conserva el crisma. El cuarto cantor es el encargado de llevar y colocar el *oratorium* sobre el que se arrodilla el papa para rezar.

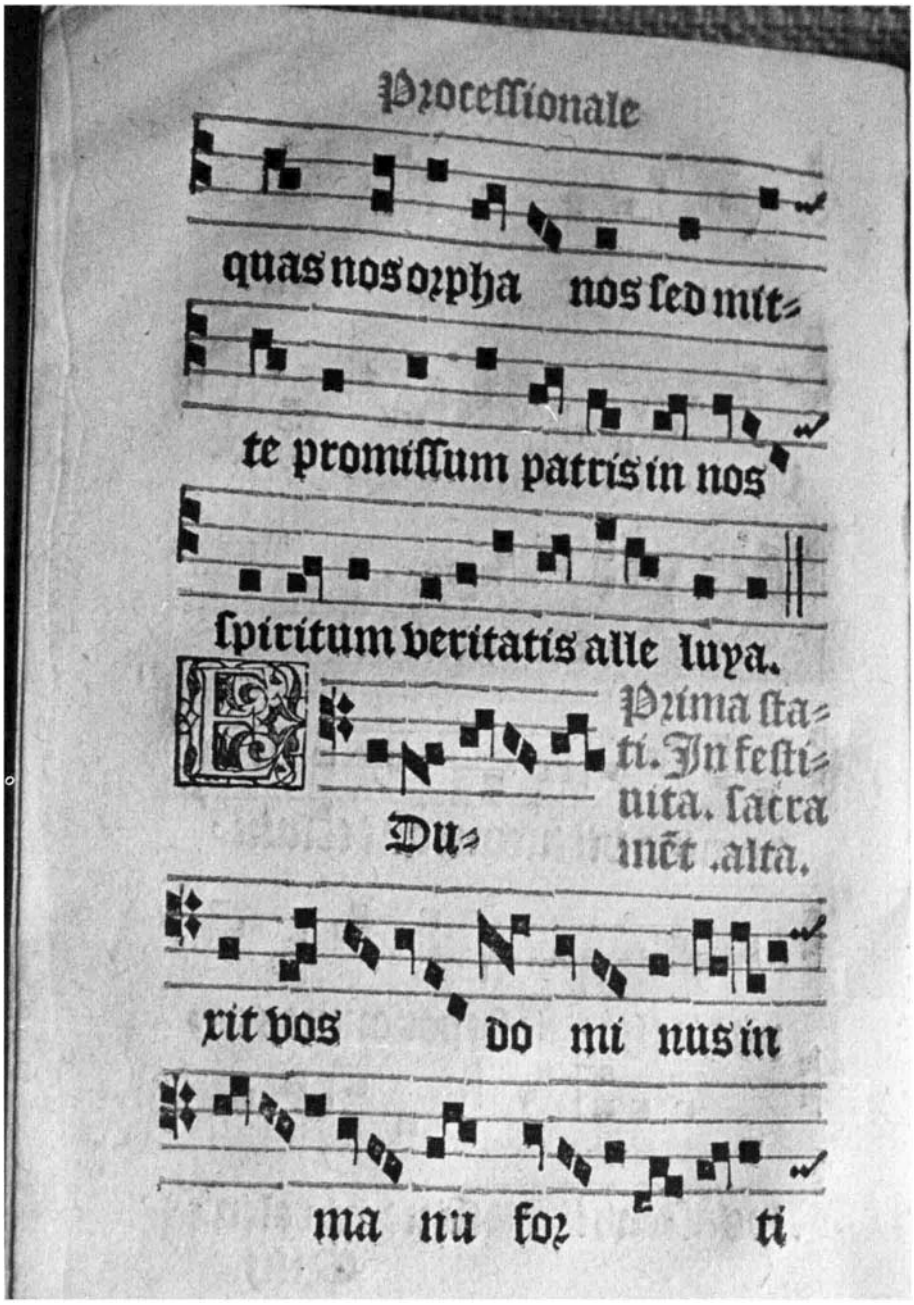
En el ofertorio, cuando la oblación está preparada, el archidiácono envía al subdiácono siguiente a buscar el agua para mezclarla con el vino. Cuando es un obispo el que oficia, encarga a uno de sus *juniores* que la lleve al subdiácono; pero cuando es el papa, es él mismo el que ofrece la *canna* de agua, envuelta en un paño.

En la comunión doce cantores reciben el pan consagrado en el mismo trono del pontífice, con las más altas dignidades. Ya la salida de la celebración, que se hace solemnemente, los miembros de la *schola* van inmediatamente después de los sacerdotes.

También en algunos epitafios romanos[10] de los siglos IV y V se nos indica la extrema importancia de la música. Un tal León, que luego llegaría a ser obispo, dice: "Al cantar como el profeta, he querido salmodiar entre el pueblo, y así he merecido llegar al sacerdocio". Otro, el diácono Redemptus "emitía un canto dulce como el néctar y la miel, celebrando la profecía con una modulación llena de paz". Del archidiácono Deusdedit se dice que era el "primero en el orden de los levitas, cantor del poema de David". Y de Sabinus, "que modulaba los salmos en ricas melodías y cantaba con sonidos variados las santas palabras".

Los códices, por tanto, además de transmitir las tradiciones musicales, son un precioso testimonio del modo de ejecución de las mismas.

---

[10] Citado en GASTOUÉ, A., *Les origines du Chant Romain. L'Antiphonaire Grégorien*. Picard et Fils, París, 1907, p. 99.

11. Breviario. Monasterio del Pueyo, s. XV. Biblioteca del Monasterio.

En las rúbricas que aparecen aquí y allá se nos informa de los usos recibidos y de cuál es la manera de interpretar. En las primeras descripciones[11] de la misa papal, que se remontan al siglo VII, el introito se presenta ya como un canto de la schola. Dicen que cuando el papa, en el *secretarium*, está preparado para hacer su entrada, hace una señal al *quartus scholae* para que empiecen a cantar. Éste transmite enseguida la orden al director de la *schola*, que estará colocada a derecha e izquierda de la entrada al coro en dos filas dobles, los niños en el interior y los hombres en el exterior. Inmediatamente entona la antífona el chantre. La salmodia se prosigue hasta que el cortejo del clero ha sobrepasado las filas de los cantores, ha llegado a los pies del altar, y el papa ha saludado a sus asistentes con el beso de la paz. Entonces el papa hace señal de que se puede entonar el *Gloria Patri*. Al *sicut erat* los diáconos se levantan de dos en dos para besar el altar. El papa, por su lado, permanece de rodillas *usque ad repetitionem versus* (la antífona).

Indicaciones posteriores nos informan, por ejemplo, que la limitación a un solo versículo en el introito parece haberse producido en el siglo VIII. Esta reducción del texto se debe sin duda al desarrollo de las formas musicales, que ya aparecen escritas con música hacia el siglo X. Sabemos, por otro lado, que la reforma carolingia trató de que el *Gloria Patri* fuera cantado por todo el pueblo.

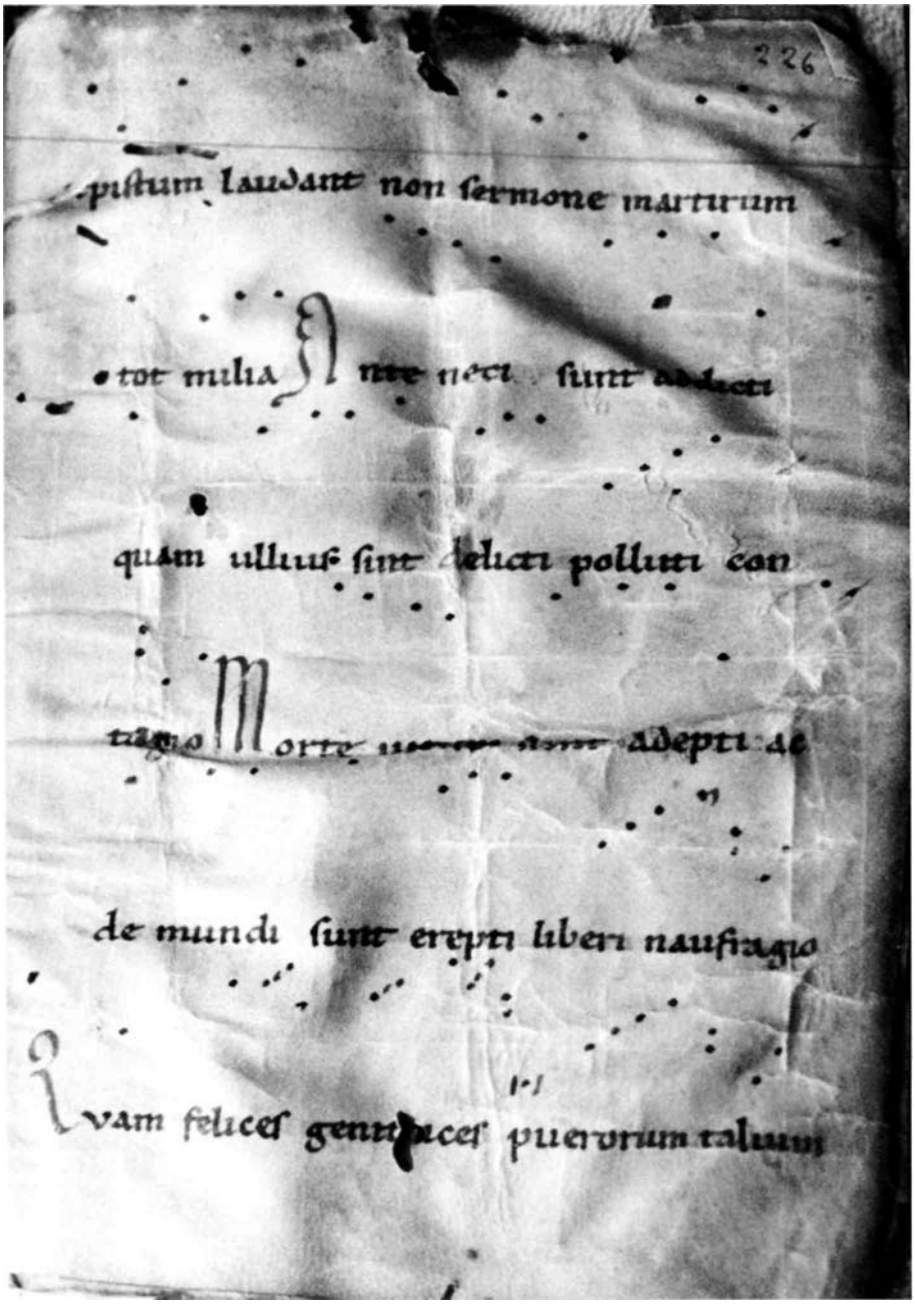
Cuando la *Schola* debe ir a cantar a una basílica estacional, los niños, con la cabeza rasurada y revestidos de amplias casullas, caminan en dos filas, abriendo el paso los parafonistas subdiáconos, igualmente vestidos. Y en la iglesia, los cantores conservan el mismo orden, en el coro, entre el altar y el pueblo.

También del papel de los niños en la liturgia oscense, nos habla A. Durán[12], según el cual el *Missale oscense* y *el pontificale-Benedictionale* (hacia 1200), atestiguan la participación de niños cantores en el culto catedralicio, alternando con las voces graves del coro. Según estas fuentes, el Jueves Santo, para proceder a la consagración de los santos

---

[11] *Vid.* JUNGMANN, J.A., *Missarum Solemniam*, 3 vol., Aubier, París, 1952; e *Histoire de la prière chrétienne*, Fayard, 1972.

[12] "La Capilla de Música de la Catedral de Huesca", *Anuario Musical*, vol. XIX, Barcelona, 1966, pp. 29-55.



12. Prosas-Misal. Roda de Isábena, s. XII. Archivo de la Catedral de Lérida.

óleos, se formaba una procesión que llevaba las ánforas al altar mayor, donde esperaba el pontífice y sus inmediatos ministros. Dicen las rúbricas: *"tunc subsequantur pueri in laudem eiusdem misterii concinentes hos versus ad hoc congruentes: 'O Redemptor summe carmen temet concinentium', et chorus 'O Redemptor'*.

La parte correspondiente a los niños era cantada por los pequeños donados a la canónica y destinados por sus padres a la vida regular de la Catedral. Y con el fin de asegurar el concurso de niños cantores, el cabildo general de 1259 estableció que "siempre que no hubiere niños en la iglesia, se tomen dos niños dóciles y de voz agradable por el prior y cabildo para el servicio del coro, cada uno de ellos con la consideración de racioneros".

Son estos algunos de los ejemplos que responden, siquiera parcialmente, a la pregunta formulada más arriba: los códices sirven para fijar las melodías y los ritos, para cantar y embellecer la liturgia, para transmitir costumbres rituales y tradiciones locales; en una palabra, para facilitar y hacer más armoniosa la vida de las gentes del Medievo.

Digamos, para cerrar este apartado, que la imagen del chantre con un libro en la mano ante el ambón se remonta muy lejos, pues ya en el año 487, en *De persecutione Wandalica*[13], se cuenta que un chantre que cantaba el alleluia recibió una flecha en la garganta y el libro se le cayó de las manos. Asimismo, el Ordo Romanus I decía que después de la lectura de la epístola por el subdiácono, el chantre sube al ambón con su *cantatorium* en sus manos y canta el responsorio. Y el mismo Amalario[14] afirma que el cantor, en el ambón, sin necesidad de leer su texto, tiene en la mano el *cantatorium* con las tapas de marfil. El libro, pues, además de su utilidad práctica, es una distinción honorífica.

Pero todavía nos queda responder a la tercera pregunta, hacia cuya respuesta se encaminan todos los esfuerzos, todas ilusiones, toda la energía de quienes concibieron, crearon y fijaron el repertorio litúrgico-musical de la iglesia occidental: su contenido.

[13] Víctor de Vite, PL, t. 58, c. 197 B.
[14] *Liber officialis*, III xvj, PL, t. 105, c. 1123 B.

III. ¿QUÉ CONTIENEN?

Responder a esta pregunta es, al fin y al cabo, lo único que importaba a quienes practicaban diariamente el canto litúrgico en catedrales, monasterios o iglesias. El contenido, ese riquísimo e intrincado mundo interior que reflejan los códices, es mucho más complejo que la mera enumeración de datos, fechas y lugares. Las oportunas palabras que Goethe pone en boca de Fausto indican la dificultad que hay en tratar de desentrañar lo más íntimo del alma humana: "¡Ay de mí! Con laborioso ardor he estudiado la filosofía, la jurisprudencia, la medicina y también la teología, e, ¡insensato de mí!, al presente soy tan ignorante como si nada hubiera aprendido. Bien es verdad que me titulo maestro, doctor, y que hace unos diez años enseño a mis discípulos muy distintas materias. ¡Convencido estoy de que nada podemos saber...! Esto consume mi corazón"[13]. En efecto, el deseo de la sabiduría consume el corazón de los copistas, que se afanan en escribir e iluminar los códices; y el de los cantores, que quieren imprimir a su voz las emociones que refleja el pergamino. Por eso, a lo largo de la historia, unos y otros han tratado de hacer hablar al códice, a cada uno de sus folios, a cada una de sus piezas.

Quizá en las palabras de San Agustín se pueda encontrar una primera respuesta: "¿Qué es jubilar? No poder expresar la propia alegría mediante palabras y, sin embargo, testimoniar con la voz lo que se experimenta dentro de uno mismo. Esto es lo que se llama jubilar. Obsérvese a quienes jubilan con unas cantilenas cualquiera y se dejan llevar a una alegría profana; a estos, mientras interpretan los cantos con palabras, se les ve exultar con una alegría que la lengua es incapaz de traducir, y jubilar para que la voz exprese los movimientos del alma, que no puede expresar con palabras lo que siente el corazón. Si estos jubilan, arrastrados por una alegría terrenal, ¿no debemos nosotros manifestar mediante el *jubilus* esta alegría celestial, que no podemos expresar con palabras?"[16]. Los códices, la música contenida en ellos, los ritos en ellos descritos, todo para expresar lo que las palabras no pueden hacer. En una palabra, en los códices gregorianos hay, emociones,

[15] Goethe, J.W., *op. cit.*, p. 29.
[16] *Enarratio in Ps. 94*.

sentimientos, amor, esperanza, desolación, miedo, angustia, alegría, tristeza y, sobre todo, vida; una vida que bulle y late por doquier.

En cualquiera de las piezas –antífonas, graduales, responsorios, tractos– encontramos un sentimiento hecho música, o, en otras palabras, un mundo místico hecho música. Por eso en los códices gregorianos podemos encontrar oscuros e impetuosos ríos musicales, a través de cuyas aguas se puede vislumbrar siquiera un asomo de la estética del dolor, de la desazón, de la desolación (Responsorio gradual: *Sederunt*[17]). Sufrimiento y dolor, sí, pero bellamente expresado en música. Podemos cruzar también por jardines salvajes y enmarañados, en cuya espesura resuena el reproche (Antífona de comunión: *Tanto tempore*[18]) y el misterio (*Antífona de Introito: terribilis est*[19]). Podemos bordear confusos precipicios, al final de los cuales se asoma la refulgente luz del éxtasis (Salmo *Miserere*). Podemos alcanzar las cumbres más encrespadas, y en ellas ser transfigurados (Alleluia, *Pascha nostrum*[20]). Podemos hallar reposo en los magníficos palacios del rey, donde escucharemos la voz de su amada (Antífona: *Nigra sum, sed formosa*)[21]. Y, finalmente, en las iglesias abaciales podemos asistir al esplendor del teatro litúrgico que, a fuerza de vivirse, se confunde con la misma vida (*Los discípulos de Emaús*).

Si la música es experiencia mística, como acabamos de decir, el canto gregoriano es también color, o, mejor, el arte de los colores, la paleta del entramado colorido y colorista que inunda nuestras pupilas y llena nuestra sensibilidad de sonidos asociados a un color determinado. ¿Cómo no asimilar esta bellísima descripción de Miguel Delibes[22] al mundo sonoro que reflejan nuestros códices? "A la vital eclosión de la primavera,[23] sucede la eclosión mortecina del otoño[24]. Pero ¡qué

[17] *Graduale Triplex* (en adelante GT), p. 633; Salmo 118, 23, 86. 108, 26.
[18] GT.pp. 560-561. Jn. 14,9.
[19] GT. p. 397.
[20] GT. pp. 197-198.
[21] *Antiphonale Monasticum* (en adelante AM.). p. 707; *Cantar de los Cantares*, 1,5.
[22] Delibes, Miguel; *Europa: parada y fonda*. Plaza & Janés, Barcelona, 1981, p. 23.
[23] Himno *Ad coenam Agni providi*, AM. p. 459.
[24] Himno *Audi, benigne Conditor*, AM. p. 337.
[25] Responsorio *Subvenite*, GT. p. 878.

manera más hermosa de morir![25] La mancha verde se transforma, casi súbitamente, en una mancha polícroma, encendida como una llamarada[26]. Desde el rojo vivísimo del árbol de perro,[27] al negro aterciopelado del gum tree[28] hay una gama de amarillos luminosos en las hayas[29], de verdes sombríos en los abetos[30], de rojigualdos lustrosos en los robles, muy difícil de captar y describir. Pero el conjunto es algo encandilador y fascinante, un chafarrinón vegetal que se va apagando –muriendo– poco a poco".

La música litúrgica que nos transmiten los códices tiene asimismo un gran componente de silencio; no en vano suele decirse que todo sonido nace del silencio más absoluto. ¿Cómo no acordarse en este punto de un místico y poeta español, San Juan de la Cruz, en su maravilloso y transfigurado *Cántico*? "Y llama a esta música 'callada' porque, como habernos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así dice que su Amado es esta 'música callada', porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual; y no sólo eso sino que también es la soledad sonora"31.

La música es igualmente poesía, o quizá es la poesía la que se ha hecho música en el corazón de hombres y mujeres del Medievo y de todos los tiempos. Es posible que nuestro Quevedo acabara de escuchar un oficio de tinieblas o el canto del *Subvenite*, en un monasterio de su ciudad, cuando escribió:

Músico llanto, en lágrimas sonoras,
Llora monte doblado en cueva fría,
Y destilando líquida armonía,
Hace las peñas cítaras canoras"[32].

---

[26] Cántico *Cantemus*, GT. p. 186.

[27] Antífona de comunión *Factus est repente*, GT. p. 256.

[28] Antífona de comunión *Lux aeterna*, GT. p. 676.

[29] Allelluia *Video caelos apertos*, GT. p. 634.

[30] Antífona de comunión *Nemo te condemnavit, mulier?*, GT. p. 124.

[31] San Juan de la Cruz, *Cántico*. Ed. de Simeón de la Sagrada Familia, Burgos, El Monte Carmelo, 1972, p. 272.

[32] Francisco de Quevedo, *Antología poética*. Ed. J.M. Balcells, Ed. Orbis, Barcelona, 1983, p. 78.

A lo largo de los años uno se encuentra con personas que aman la música, que se interesan por el canto gregoriano e incluso lo cantan en los grupos más diversos. Antes o después surge la pregunta: ¿por qué se nos presenta la música, o el canto gregoriano, desde su vertiente más árida, la de su simple materialidad? ¿Por qué no se desgranan sus cualidades estéticas, expresivas, y hasta místicas, precisamente las que muestran la cara más humana y atractiva de los repertorios? En una palabra, música y belleza unidas, como decía Santo Tomas de Aquino[33]: "la belleza incluye tres condiciones: integridad o perfección (*integritas sive perfectio*), ya que aquello que está dañado es por eso mismo feo; proporción adecuada o armonía (*debita proportio sive consonantia*); y por último, brillantez o claridad (*claritas*), ya que se llama bellas a las cosas cuyo color es brillante"34.

Para acabar esta conferencia, que debiera ser más práctica que teórica, vamos a cantar, y unirnos así, a las legiones de hombres y mujeres de todos los tiempos que han sabido hacer de la música litúrgica una forma de vida. He elegido el responsorio gradual de la fiesta del protomártir san Esteban, *Sederunt principes*[35]. Esta forma musical aparece como tal en los siglos V-VI, fruto del trabajo de elaboración de la *schola*. Se trata, en realidad, de una adaptación del antiguo salmo responsorial, que se ve reducido en cuanto al texto, y enriquecido en sus melodías. La traducción del texto dice:

Los nobles se sientan a murmurar contra mí,
y los insolentes me persiguen.
Ayúdame, Señor, Dios mío;
sálvame por tu misericordia.

Se narra aquí la historia de Esteban, condenado a muerte y lapidado, según recoge el libro de los Hechos de los Apóstoles. Si el texto

[33] *Summa theologica*, 1.39. art. 8.

[34] La asociación de belleza y *claritas* procede del platónico Pseudo-Dionisos (s. V) y será incorporada también a la estética por San Buenaventura, san Alberto Magno y Ulrico de Estrasburgo.

[35] GT. p. 633; Sal. 118, 23, 86. 108, 26. Esta pieza puede escucharse en *Vous serez mes témoins*. Choeur des moniales de l'abbaye Saint-Michel de Kergonan (Francia). Dir. J. Jeanneteau. *Art et musique*.

expresa con sobriedad un trágico acontecimiento, cual es la condena a muerte de Esteban, la música va a subrayar hasta el delirio el grito de auxilio que éste dirige a Dios: "*Adiuva me, Domine*". El progresivo ascenso de la melodía, desde el *fa* grave al *fa* agudo, expresa de manera admirable la dolorosa confianza de quien sabe que, tras su inmediata muerte, será acogido por aquel en quien cree, y la febril fascinación de quien todo lo juega a la sola carta de una demanda. Esa obstinada insistencia, esa pavorosa conciencia de la cercanía de la muerte surge desde lo más profundo de la obra musical –en el registro más grave del modo V– para, como sobrecogedor sollozo, ir ganando en intensidad y alzarse hacia el agudo más desolado donde volcar toda su angustia y esperanza: dos sentimientos contradictorios, que suenan aquí íntimamente ligados en la expresión musical. Es, podríamos aseverar, lo más cercano al éxtasis, que no hace mucho expresaba así A. Zaldívar: "Misticismo que exalta el exceso de la embriaguez, jugando con lo extraño de un comportamiento aparentemente reprochable que es, en realidad, entrega total a lo divino, su correspondiente sonoridad debe expresar con plenitud la paradójica condición placentero doliente, de agitada inmovilidad en un quieto giro permanente propio del éxtasis"36.

Quienes tenemos el inmenso privilegio de poder unirnos en el canto al creador, o creadora, de esta obra maestra, podemos experimentar la progresiva transformación que se va produciendo conforme avanza el canto. Esa experiencia, cercana al éxtasis, es –creemos– la manifestación más estremecida de la belleza en el mundo sonoro.

CONCLUSIÓN

Con el canto de esta pieza acabamos nuestra conferencia. En la práctica hemos visto, quizás intuido, cuánta es la belleza desplegada en nuestros códices ¡Cuán inmensa la sabiduría musical de los hombres y mujeres del medievo que supieron transmitirla mediante el artificio sonoro! Si nuestras Jornadas anuales se proponen favorecer y desarro-

[36] ZALDÍVAR, A., "En torno al misticismo sonoro. Música Sufí", en *Música en la Aljafería. Homenaje a Avempace*. Aragón LCD Prames, Zaragoza, 1999, p. 63.

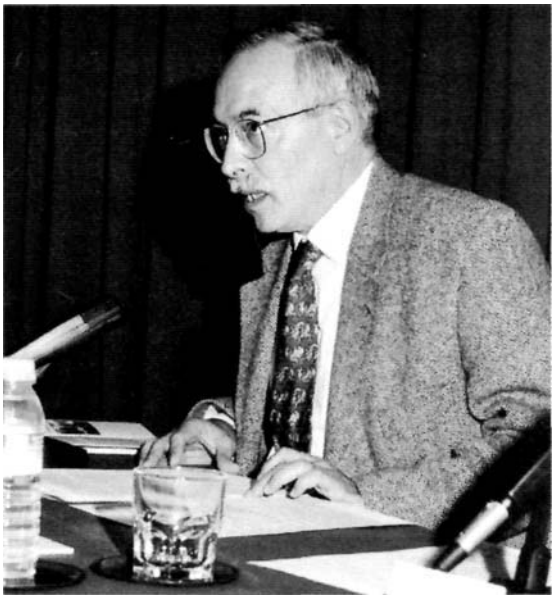
llar no tanto la habilidad técnica, cuanto la inteligencia y la comprensión del canto gregoriano y del mundo que le rodea, la música litúrgica medieval es el fabuloso mundo donde hallar todas y cada una de las cualidades que definen lo bello. Y si la belleza es la cualidad que más amable hace la vida, en la belleza del canto gregoriano puede encontrarse el reclamo que hace al hombre más íntegro. Así lo resumía un teórico del siglo XV: "El sonido musical transporta, como si estuviera animado, las emociones y los pensamientos del alma del cantor o el intérprete a las almas de los oyentes (...) por el movimiento del aire mueve al cuerpo: por el aire purificado excita el espíritu aéreo que es el vínculo de cuerpo y alma; por significado trabaja en la mente. Finalmente, por el propio movimiento del aire sutil penetra con fuerza: por su temperamento fluye suavemente; por la conformidad de su cualidad nos inunda con un maravilloso placer; por su naturaleza, tanto espiritual como material, a la vez atrapa y reclama como propio al hombre en su integridad"[37].

[37] Marsilio FICINO, en *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Londres, Warburg Institute, 1958, citado en Rowell, L., *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, Gedisa, 1996, p. 77.

IMÁGENES DE LAS
III JORNADAS DE
CANTO GREGORIANO

Profª. MARÍA DE LOS DESAMPARADOS CABANES PECOURT

Presentación de la Revista Aragonesa de Musicología *Nassarre* XIV, 1



Prof. GUILLERMO FATÁS

Profª. PILAR FALCÓN

Prof. PEDRO CALAHORRA

Prof. LUIS PRENSA

El coro de los *Amigos del Canto Gregoriano* en Casbas.

El coro de los *Amigos del Canto Gregoriano* en Casbas.

El coro de los *Amigos del Canto Gregoriano* en Casbas.

ÍNDICE

Presentación 5

III Jornadas de Canto Gregoriano. Programa y convocatoria 7

CONFERENCIAS 13

El mundo de los códices, Mª de los Desamparados CABANES PECOURT . 15

Muestra discográfica y bibliográfica 43

El códice y el libro en la Cesaraugusta visigoda, Guillermo FATÁS 47

Canto gregoriano en el Monasterio de Casbas 49

El manuscrito ilustrado, Pilar FALCÓN 51

Los códices musicales del monasterio, Pedro CALAHORRA 101

Códices aragoneses y su práctica musical, Luis PRENSA 143

Imágenes de las III Jornadas de Canto Gregoriano 175

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA