

## EL CÓDICE: UN MUNDO DE SABIDURÍA EN MANOS DEL COPISTA

LUIS PRENSA VILLEGAS  
Conservatorio Superior de Música  
de Zaragoza

Como dice el resumen de la conferencia, que aparece en el programa de mano, «el código es una especie de muestrario de las costumbres de las gentes de la época. En él, por manos del copista, se transmite la experiencia, la sabiduría y la belleza».

Ya en el s. xi, Helisacar de Saint-Riquier, quien fuera preceptor de Luis el Piadoso, rey de Aquitania, en el prólogo de un antifonario que había recopilado, decía:

*Esta es, pues, la razón por la que os suplico humildemente, padre, que aceptéis con benevolencia este trabajo, realizado por vuestras ordenes y dedicado a vuestra eminencia. Quizá no guste, sin embargo, a nuestros cantores ni a los vuestros, aunque les sea absolutamente indispensable, y lo empleen con una grandísima devoción para alabar a Dios. Poned este trabajo a la disposición de aquellos que tienen la voluntad de copiarlo diligentemente. No lo mostréis a los orgullosos y a aquellos que están más bien prestos a criticarlo que a aprenderlo. Reclamad, pues, a los copistas a quien este trabajo les sea confiado que nada quiten, nada añadan y nada cambien. En efecto, como escribe san Jerónimo, no sirve para nada, si los copistas no tienen en cuenta estas correcciones. Y, en efecto, si en la obra de la que yo acabo de hablar, alguna cosa puede ser criticada más con cierta virulencia que con caridad, que se sepa que es resultado de un simple olvido, más que de la negligencia o de la incompetencia. Es preferible, en efecto, que lo que había sido utilizado por el largo y muy piadoso uso que de él han hecho numerosas personas para el culto divino, se vea confirmado más por nuestra omisión que perjudicado alterándolo con imprudencia. En efecto, creo que Su Santidad no podrá encontrar nada en mi obra (salvo si es de nuevo deformado por la negligencia o por la incapacidad) que no pueda ser convenientemente utilizado para alabar a Dios, bien que descansa sobre la tradición sagrada como se ha dicho, bien que se haya compuesto con la ayuda de los*

*escritos de los santos padres, bien que pueda reivindicar el largo uso que harán de él numerosas personas con una piadosa devoción. Es la razón por la que he considerado este trabajo oportuno, como he dicho a mis cantores así como a los vuestros; y es preciso que sea puesto en práctica con gran cuidado por los unos y por los otros, cantando con cuidado los versículos, convenientemente situados y ordenados conforme las reglas del arte del canto, y unidos a los responsorios en los sitios adecuados. Para ello, es preciso este trabajo se entienda bien, pues ha sido compuesto conforme a las reglas de la dignidad del arte del canto, y que, en la práctica de este arte, proporciona a los cantores un gran modelo y, por así decir, una especie de guía; de esta manera, respetados estos principios, en ningún modo podrán desviarse de la tradición de este arte* (Helisacar de St. Riquier. *Carta a Nebridius, arzobispo de Narbona, 819-822*).

Y once siglos después, Dom Jacques Hourlier, monje de Solesmes, escribía en el prólogo a su documentado libro acerca de *La notación musical de los cantos litúrgicos latinos* (Solesmes 1960):

*Si «cantar es propio del que ama», la alegría de este amor se inscribe en los folios que, a través de mil calamidades, han logrado sobrevivir; sea cual fuere su belleza o su pobreza. Todavía hoy nos ofrecen lo que experimentaban, en lo más profundo de su ser, aquellos hombres que pasaban horas cantando en las basílicas carolingias, en las grandes iglesias abaciales, en las espléndidas catedrales góticas. Gracias al manuscrito podemos vibrar con ellos y participar de su misma alegría.*

En efecto, si tuviéramos que remontarnos lo más lejos posible en el tiempo, para encontrar una oportuna justificación a esta conferencia, tendríamos que llegarnos a mediados del siglo XIX, y a la región francesa de Le Mans, donde un clérigo —movido por su exquisita sensibilidad y una no menor intuición— intenta recomponer un repertorio musical, brutalmente destrozado y paulatinamente contaminado a lo largo de los siglos: se trata de Dom Guéranger, que sería después primer abad del restaurado monasterio de St. Pierre de Solesmes. Fue precisamente aquí, en mis años de joven estudiante, donde nació mi interés por este mundo, que más tarde se convertiría en una escuela de conocimiento y de vida.

Los pioneros trabajos de sus sabios y pacientes monjes, iniciados —como decimos— hace más de 150 años, dieron abundantes frutos, recogidos en impresionantes colecciones paleográficas, estudios científicos y divulgativos y magníficas colecciones discográficas, que todavía hoy siguen ofreciendo a científicos, estudiosos y amantes de la música medieval y del canto gregoriano una fuente segura de conocimiento y de disfrute.

Son precisamente esos rigurosos trabajos, acerca de los códices, los que me permiten hoy a mí —como han permitido antes a muchos investigadores de

todo el mundo— hablar de los códices, llegados hasta nosotros por la paciente y laboriosa labor de los copistas.

### LA RIQUEZA DE CÓDICES EN ARAGÓN

En Aragón tenemos felizmente una gran riqueza en música antigua y códices litúrgico-musicales. Mencionamos aquí algunos de los más importantes

#### *Códices de la Catedral de Huesca*

El Archivo de la Catedral de Huesca es conocido principalmente por los trabajos de don Antonio Durán, más concretamente por su estudio *Los manuscritos de la Catedral de Huesca*. (Instituto de Estudios Oscenses [CSIC]. Huesca 1953). En el mismo detalla los 85 manuscritos del Archivo, divididos en cuatro grupos: Liturgia, el más importante, con 56 ms.; Derecho, con 19; Historia, con 7; y varios, con 3. De los 56 libros litúrgicos, 9 son códices litúrgico-musicales, todos con notación neumática aquitana: *Hymnarium* (s. xi); *Breviarium Monasticum* (s. xi) (imagen 1); *Lectionarium* (s. xi); *Prosarium-Troparium*



Imagen 1.

(s. XI-XII); *Breviarium Oscense*, con sus *Pars Prima, Altera y Tertia* (finales del s. XII); *Missale Oscense* (s. XIII); *Breviarium* (s. XII), y *Breviarium Oscense* (inicios del s. XIV).

#### Códices de la Parroquia de Munébrega

Se trata de una colección de siete códices litúrgicos, datables en los siglos XIII-XIV, de los que cinco llevan piezas musicales: *Breviarium. Liber Matutinarium* (imagen 2); *Breviarium de Sanctis* (dos volúmenes); *Missale-Sacramentarium* (imagen 3); y *Salterium-Hymnarium*.

#### Códice del Monasterio de MM. Benedictinas de Jaca

Aunque no del todo completo en este archivo se conserva un valioso *Antiphonarium de Sanctis* (s. XII), proveniente del monasterio femenino de Santa Cruz de la Serós.

#### Códices de la Catedral de Tarazona

Como un apéndice al amplio catálogo de libros de polifonía del archivo de la catedral de Tarazona, hallamos cuatro libros litúrgico-musicales, con notación cuadrada: Un *Antiphonarium cum Responsis* (imagen 4); un *Graduale* con el *proprium* de las misas *de Tempore*; y dos *Antiphonarium de Tempore*,



Imagen 2.



Imagen 3.



Imagen 4.

para el Oficio Divino, todos datables en los siglos xv-xvi. En el amplio elenco de 168 manuscritos que guarda este Archivo, destacamos como litúrgico-musicales el *Psalterium liturgicum cum Calendario* (s. xiv)]; *Pontificale Romanum* (s. xiv); *Rituale episcoporum* (s. xv); y el *Liber liturgicus de oratione cum cantu* (s. xv).

#### Códices de la Catedral de Barbastro

Se guardan tres códices *Graduale de Tempore* (ss. xv-xvi), y un *Processionale* del siglo xvi.

#### Códices del monasterio de El Pueyo de Barbastro

Guardan en el Archivo del antiguo monasterio benedictino de El Pueyo manojos de cuadernillos consecutivos de tres códices de estilos variados: códice mixto con colecciones de fórmulas y del Kyriale; y códices *Antiphonarium* del Oficio *de Tempore* (imagen 5).

#### Códice del Archivo histórico Provincial de Huesca

Inopinadamente aparece entre sus fondos un valioso y curioso *Procesionale* del siglo xiv.

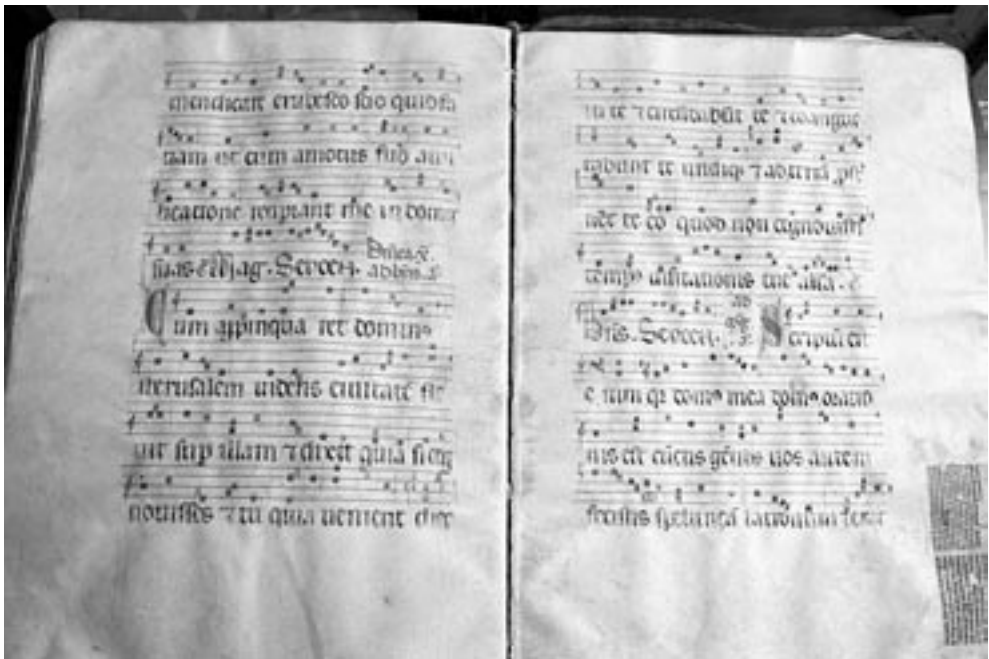


Imagen 5.

*Códices de la antigua catedral de Roda de Isábena (Huesca) [depositados en el archivo de la catedral de Lérida].*

Encontramos depositados en el archivo de la catedral de Lérida, si bien pertenecientes a la excatedral de San Ramón de Roda de Isábena (Huesca), un *Salterio e Himnos y oficios rimados de San Ramón*; un *Procesionale cisterciense*; un *Pontifical-Sacramentario*; y un *Prosario-Misal*; más una interesante *Consuetudina* referente a la actividad litúrgica.

Se trata, en efecto, de unos manuscritos de contenido litúrgico-musical, que ofrecen, parcial o totalmente, distintas partes del oficio divino cantado en las iglesias aragonesas del siglo x al xvi: lecturas, responsorios, antífonas, himnos y versículos.

En efecto, los archivos eclesiásticos de Aragón custodian códices de la más variada factura. Pero no deja de llamar la atención el reducido número de los mismos, si tenemos en cuenta la proliferación de centros eclesiásticos en el Aragón medieval: Iglesias, cabildos y monasterios. Y no sólo eso; los manuscritos en cuestión no han sido objeto de estudios sistemáticos internos, limitándose los estudiosos, en la mayoría de los casos, a su mera catalogación, tarea ciertamente de un altísimo interés, pero, en lo que a nosotros se refiere, insuficiente.

Destacamos, pues, desde el principio la importancia de los manuscritos, como aportación al catálogo internacional de códices litúrgico-musicales.

#### ¿DÓNDE RESIDE SU INTERÉS?

Es bien cierto que representan un eslabón más en la cadena de transmisión de un primer arquetipo (cuyo origen y datación se desconocen, pero que sabemos empieza a estructurarse hacia el s. III y se consolida hacia el s. VIII). Pero los códices aragoneses además reordenan y reelaboran los elementos recibidos de Europa. Son, por tanto, relevantes para el estudio de una práctica litúrgica común en Aragón. El estudio comparado con otros códices, aragoneses o no, contemporáneos, anteriores y posteriores, puede ilustrar de manera importante una época y definir los contornos en los que desenvolvía el culto cristiano en las iglesias aragonesas de esa época. De igual modo, su comparación con una serie de códices europeos nos desvela las influencias que reciben y, por tanto, su origen y filiación de las distintas tradiciones y familias europeas.

En definitiva, es ésta una importante aportación no sólo al mejor conocimiento del patrimonio aragonés, sino también al trabajo internacional de catalogación y estudio de códices litúrgico-musicales, conocido como CANTUS

PLANUS, según la metodología de la prof. Ruth Steiner<sup>1</sup>, de la Universidad Católica de América (Washington, D.C).

Ya lo hemos dicho, toda esta sabiduría musical, litúrgica, histórica, paleográfica... nos ha llegado por manos de los copistas, a quienes la imaginería occidental los ha representado de muy distintas maneras.

Un trabajo que recogen los investigadores actuales, que recorren los archivos civiles o eclesiásticos, públicos o privados, rastreando las huellas de los innumerables copistas de todos los tiempos. En la imagen 6 el equipo de investigadores de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, en uno de sus trabajos de campo en el Archivo de la catedral de Huesca.

Si antes nos remontábamos al Solesmes de hace 150 años, ahora deberíamos retroceder aún más, hasta el siglo x, para ver cómo, a través del monasterio de Cluny (imagen 7), llega a la Península en el siglo xi una nueva tradición de canto: la romana o gregoriana.



Imagen 6.

<sup>1</sup> Dicho sistema de trabajo fue expuesto en «An Index to the Bamberg Antiphoner Staatsbibliothek, Lit. 25», en *International Musicological Society, Study Group Cantus Planus, papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, editado por László Dobszay *et al.* (Budapest: Hungarian Academy of Sciences and Institute for Musicology, 1992), pp. 599-605.





Imagen 7.

Difícilmente entenderíamos el mundo de los códices y de sus copistas, si no conociéramos la gran fidelidad de los monjes de la época a las tradiciones recibidas.

De Cluny a San Juan de la Peña, y de aquí al resto de la Península. Podemos asegurar que los códices que estos traen en el siglo XI reproducen a la perfección otros que ellos han recibido anteriormente. Así la cadena de transmisión se ve ininterrumpida a lo largo de los siglos.

¿PARA QUÉ LOS CÓDICES?

Los ritos que los monjes viven diariamente quedan para la posterior memoria gracias al esfuerzo diario de hombres y mujeres que dedican su vida a la copia de lo que han recibido.

Era la copia el paso previo a la práctica musical, al canto del oficio divino o de la misa, a lo largo del día, que consumía un tercio de la jornada de monjes y monjas de la época.

Podríamos preguntarnos ya: *¿qué transmiten los códices bellamente copiados?* Hemos avanzado antes que se trata de un repertorio común en toda Europa, presentado de las maneras más distintas.

Abramos un códice y veamos qué nos depara (imagen 7).

Como este folio hay otros muchos de códices, desgraciadamente, mutilados, rotos, con manchas. No importa, nosotros les hacemos hablar y cantar. Pero antes queremos saber cómo son, a qué tradición pertenece: monástica o catedralicia.

Poco a poco nos va entregando cuanto contiene:

Un calendario para conocer el discurrir del tiempo (imagen 8).

O si está escrito a dos columnas o a una (línea tirada) (imágenes 9 y 10).

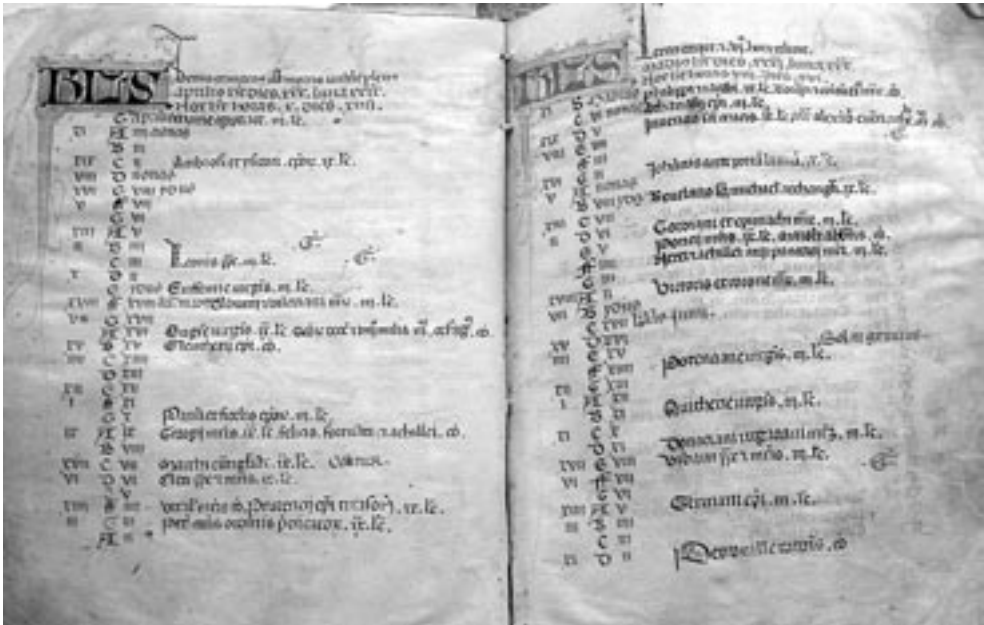


Imagen 8.





Imagen 10.

La caja de escritura, a dos columnas, consta, en este caso, de 32 líneas. La notación se sitúa entre dos líneas alternas del texto, del que aprovecha la línea trazada a punta seca como referencia horizontal para colocar los puntos. Esta línea se conoce como «regla», y, en última instancia, sería una especie de clave musical, puesto que esta regla ofrece siempre la nota clave de lectura. En muchas ocasiones es imperceptible al ojo humano, alejándose, por tanto, del objetivo para el que fue creada. Por eso a partir del siglo XIII es práctica común colorearla en rojo y facilitar así su lectura.

#### MORFOLOGÍAS EN EL CÓDICE

Además, en nuestro deseo de expresar su sabiduría, le preguntamos acerca de sus morfologías:

*Escritura:* la escritura de este códice, Munébrega 1, es una gótica textual, propia de los libros litúrgicos, pero los hay con otros tipos de letra, que dependerá de la época, la región o el pulso del copista.

Exceptuadas las letras iniciales, el copista utiliza dos módulos distintos. Uno mayor para los textos de las lecturas; y otro más pequeño —la mitad— para los textos musicados y las escasas rúbricas que aparecen enmarcadas.

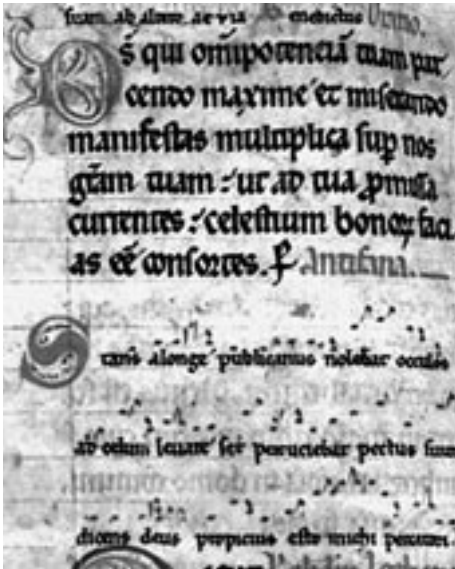


Imagen 11.



Imagen 12.

Nuestro *copista* yerra en ocasiones, sin haber sido corregido por mano posterior: *Antifona* (imagen 11).

Son notorias, además, algunas malas lecturas, que carecen de sentido desde el punto de vista textual. Por ejemplo, en un responsorio de Munébrega I, que debiera decir *laudabilis populus*, el copista escribe *laudabilis positus* (imagen 12), y así permanece pese al corrector y a las distintas lecturas posteriores que se hacen para el canto.

A veces un segundo copista, contemporáneo o posterior, reescribe la música o el texto.

*Y también le preguntamos por la DECORACIÓN*

Letras iniciales.

Los manuscritos se encuentran decorados a base de letras iniciales<sup>2</sup> de distinta factura y colorido. En efecto, la letra que «inicia» una frase, una sección, una obra, ha sido distinguida por el copista de manera evidente, a veces hasta muy notoria. Se diferencia, por tanto, del resto de letras por su tamaño, su color, su ornamentación, su disposición dentro o fuera de la caja de escritura,

<sup>2</sup> M. P. Falcón Pérez hace una exhaustiva clasificación de los distintos tipos de iniciales y elementos decorativos en: *Los manuscritos iluminados de la Catedral de Tarazona*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura, 1995, pp. 84-89.

con el objetivo de evidenciar la disposición del contenido del libro. Por todo ello, resultan ser de una gran utilidad en su manejo. Tienen además una finalidad estética, porque rompen la posible monotonía de las largas lecturas o de las piezas musicales.

Y, por supuesto, a veces los códices tienen también MINIATURAS. Las encontramos desde las más sobrias, en mejor o peor estado.

La primera representa una imagen enmarcada de Cristo, de pie, con túnica y un libro entre los pliegues del manto, en actitud de bendecir. Su estilo es de corte orientalizante. Representa *la I*, comienzo del responsorio *In principio* (imagen 13).

La segunda está prácticamente mutilada, y apenas se logra ver el ángulo superior derecho. La letra capital en la que aparece parece ser la *S* mayúscula, comienzo del responsorio *Si bona* (imagen 14).

La tercera más deteriorada, es también la figura de Cristo, muy parecida en sus rasgos a la anterior, aunque sólo de medio cuerpo. Aparece en el interior



Imagen 13.

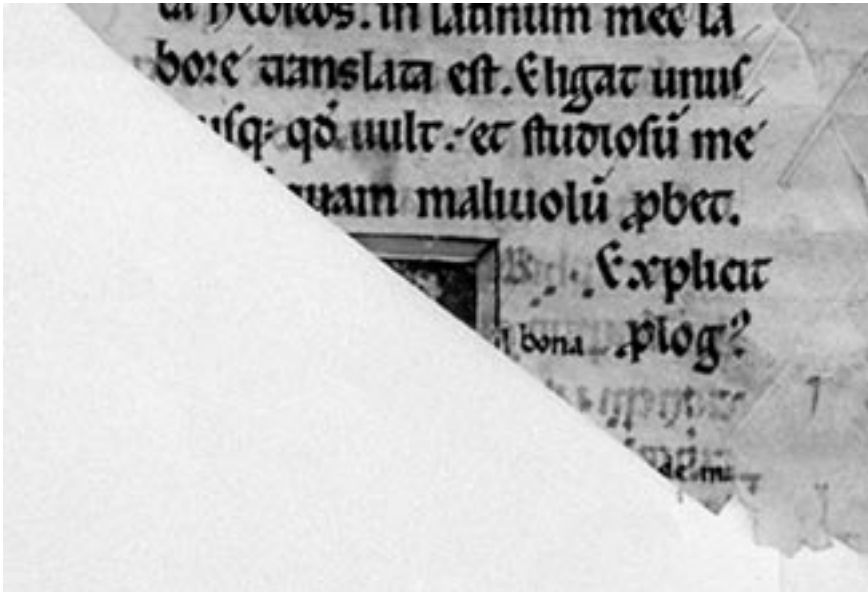


Imagen 14.



Imagen 15.

de la *A* mayúscula de la palabra *Adaperiat* (imagen 15). El folio en el que aparece la miniatura está rasgado, y posteriormente cosido, y el roto alcanza a la miniatura, cruzando el rostro de Cristo de un lado al otro.

Y no necesariamente de temática religiosa, sino hasta de la misma mitología (imagen 16).

Y cómo queremos oír cantar al códice, le preguntamos acerca de su MORFOLOGÍA MUSICAL:

Aquitana (imagen 17) es el nombre que recibe la escritura musical que aparece en la mayoría de los manuscritos hispanos; por lo demás, prácticamente la única utilizada (además, evidentemente de la notación cuadrada) en la península ibérica desde el último tercio del siglo XI, cuando se suprime el canto hispano-visigodo y se impone el rito romano y el canto gregoriano en España. Su evolución va ser distinta del resto de notaciones europeas: no pasará a escribirse sobre tetragrama, permaneciendo hasta después del Concilio de Trento sobre una sola línea, si bien su grafía habrá evolucionado hacia el tipo de notación cuadrada, común en toda Europa.

Su nombre procede de la zona geográfica en la que tuvo su origen y su mayor difusión: la Aquitania francesa. Los primeros documentos con este tipo de notación aparecen ya en el siglo X en el sudeste de Francia. La influencia de la Abadía de Cluny y de San Víctor de Marsella será definitiva para la implantación de esta forma de escritura en España.

Su ámbito de extensión lo definió ya Dom Suñol<sup>3</sup> en un detallado mapa, que va desde la abadía de Cluny, como límite norte, hasta el sur de la península.

Más tarde Rodríguez Suso<sup>4</sup>, siguiendo a Solange Corbin, lo matizó, afirmando que la latitud adecuada nos la daría, por el sur, la frontera cristiano-musulmana, que según la cronología sería cambiante<sup>5</sup>, y por el norte Santiago de Compostela (imagen 18).

La característica más notable de la notación aquitana se basa en una combinación de puntos que, a diferencia de las notaciones de que se ha hablado antes, pretende ser perfecta en cuanto a la altura de los sonidos. Busca, por ello, expresar lo mejor posible la diastematía, la altura de los sonidos.

Un punto más en nuestro recorrido es EL CÓDICE Y SUS FORMAS MUSICALES.

Para el conocimiento y estudio de un códice, hoy se utilizan las herramientas informáticas más novedosas, así como otros sistemas que ayuden a enten-

<sup>3</sup> G. Suñol, *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, París, 1935.

<sup>4</sup> C. Rodríguez Suso, *La monodía litúrgica en el País Vasco*, II. Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993, p. 477.

<sup>5</sup> Se ha de tener en cuenta además la complejidad del proceso de supresión del canto hispano y, a la vez, de introducción del canto gregoriano, que se inicia oficialmente en el Concilio de Burgos, en el año 1081, y que tuvo una desigual aceptación en nuestros territorios.





Imagen 16.





las épocas, quizá porque se presta a distintas interpretaciones, desde las más ortodoxas a las más «surrealistas». En realidad, se trata de una especie de arquitectura musical, que organiza cada uno de los sonidos de la escala diatónica de 8 maneras distintas, dando como resultado lo que se ha venido en llamar el *octoechos gregoriano*.

De la mayor o menor insistencia en estas cuerdas fuertes y en los grados propios se deriva una sonoridad propia muy clara y distintiva. Por eso, los teóricos de todos los tiempos<sup>8</sup> se han afanado por asignar un *ethos* propio a cada modo, un afecto o un efecto derivados del mismo, sin que sus opiniones sean siempre coincidentes, y hasta en ocasiones absolutamente contradictorias, como es el caso, en ocasiones, de dos autores hispanos Marcos Durán<sup>9</sup> (s. xv) y Fray Pablo Nassarre<sup>10</sup> (s. xviii).

No menos importante es la comparación del código que estudiamos con OTROS CÓDICES, EUROPEOS O HISPANOS.

Una vez vaciado su contenido, y disponiendo de toda la información de sus características y variantes, entramos ya en el estudio comparativo. Un estudio complejo, por cuanto ha de tener en cuenta, en un primer momento, las variables de los 12 códigos europeos: 6 de tradición monástica y 6 de tradición catedralicia. Condición ineludible es efectuar una gran base de datos, cotejando cada elemento aportado por el código estudiado con cada uno de los 12 códigos mencionados.

En realidad, no deja de ser sorprendente el hecho de encontrar en geografías tan dispersas como España, Alemania, Italia o Francia, un mismo repertorio, unas mismas estructuras y unas mismas formas con unos esquemas musicales muy parecidos, por no decir idénticos<sup>11</sup>. La difusión del arquetipo, en un primer lugar por tradición oral, derivó en la inculturación del mismo en regiones y culturas que supieron y quisieron hacer aportaciones al legado recibido. La aplicación del repertorio en las iglesias locales, donde había cantores y maestros de música, produjo de manera natural la modificación de algunos de sus componentes literarios y musicales. Ya se ha dicho que estas modificaciones pueden estar originadas por deseo expreso del músico —potenciar algunas

<sup>8</sup> Guido de Arezzo (s. xi), en su *Micrologus*, XIV, 5-6; Ioannis Cotton (s. xii), *Musica* XVI; y otros.

<sup>9</sup> *Comento sobre Lux Bella*, Salamanca, 1498.

<sup>10</sup> *Escuela Música*, Zaragoza, 1724, en su capítulo XVIII: *De los efectos que causan los ocho tonos*.

<sup>11</sup> Ante este hecho, los hombres del medievo atribuyeron a San Gregorio Magno la creación del repertorio «gregoriano», al dictado del Espíritu Santo. La iconografía así lo presenta insistentemente, aunque la realidad sea muy distinta.

cuerdas de la melodías—, o involuntarias<sup>12</sup>. En cualquiera de los casos, la realidad de los códices nos muestra que, desde el arquetipo, los copistas han añadido elementos, han suprimido otros, y no pocas veces han modificado lo existente.

Al final de un riguroso estudio de un códice litúrgico-musical aparece el hilo conductor que, desde el códice arquetipo y a través de lugares, países, costumbres y tradiciones diversas, se implanta en Aragón a finales del siglo XI, permitiendo observar la consolidación o no de un repertorio; y demostrando la fidelidad mayor o menor de los receptores a las tradiciones litúrgico-musicales recibidas; y contrastando, en definitiva, las pervivencias, más o menos modificadas a través de tiempos y lugares.

Quiere todo esto venir en apoyo de nuestro argumento: los años y los siglos pasan, evoluciona la escritura musical y textual, aparecen las líneas y las claves, y se producen cambios cualitativos en la presentación de una obra. Pero el soporte de todos estos cambios —la obra musical— permanece prácticamente inalterable, sufriendo unas modificaciones mínimas que en nada, o muy poco, alteran su esencia:

- Por ejemplo, los textos son coincidentes en la práctica totalidad, aunque con pequeñas variantes en el manuscrito del monasterio del Pueyo respecto a Munébrega 1, como *salvasti*, por *servasti*.
- Las melodías son prácticamente idénticas en ambos manuscritos y en otros, con ligerísimas variantes en forma de ornamentación.
- El modo musical de las piezas es el mismo en casi todos los códices, excepto en algún caso aislado.

Se podría concluir afirmando que no siempre los chantres o los copistas se ponen de acuerdo a la hora de elegir un mismo repertorio para un mismo momento litúrgico. Pueden, por tanto, cambiar de fecha y lugar una antífona o un responsorio; y así sucede en los tres manuscritos. Pero cuando transmiten esta obra, lo hacen siguiendo los patrones conocidos ya y adquiridos a lo largo de los siglos.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

*«Por eso he considerado este trabajo oportuno, tal como he dicho a mis chantres y a los vuestros; y es preciso que unos y otros lo pongan en práctica con el*

<sup>12</sup> J. Andrieu, Explication psychologique des fautes de copiste, en *Revue des Études latines* 28, 1950, pp. 279-292.

*mayor de los cuidados, cantando con cuidado los versos, convenientemente situados y ordenados según las reglas del arte del canto... Para ello es preciso que este trabajo se entienda correctamente. En la práctica, proporciona a los chantres un gran modelo y, por así decir, una especie de guía. De esta manera, respetando estos principios, en modo alguno y en nada podrá uno desviarse de la tradición de este arte» (Helisacar de Saint-Riquier, s. IX).*

Si empezábamos esta charla con palabras de Helisacar, también es suyo el colofón final de nuestro itinerario, resumen y epílogo, que cierra una puerta al pasado y abre otra al futuro.

*He considerado este trabajo oportuno*, por juzgar necesaria una aportación más a la investigación en el campo de la música medieval aragonesa, convencido de que sus resultados serían oportunamente utilizados, por otros estudiosos, para adentrarse en el conocimiento de otros códices de las mismas características.

*Es preciso que unos y otros lo pongan en práctica con el mayor de los cuidados*, pues pretende ser una puerta más de acceso al riquísimo mundo de textos y sonoridades; y trata de facilitar su entendimiento con el fin de rescatar momentos vividos en el pasado y hacer posible su cuidadosa práctica.

*Es preciso que este trabajo se entienda correctamente*, ya que de nada serviría elegir el mejor tema, y hasta ponerlo en práctica, si no se vislumbran en su justa medida los últimos objetivos. Y para entenderlo, se ha hecho hacer hablar al códice, pidiéndole que entregara cuanto en sí contiene.

*Proporciona a los chantres un gran modelo*, ya que cualquier trabajo sólo puede ser modelo si, previamente, se ha visto sometido al rigor de los datos, y los ha interpretado a la luz de la tradición. Pues al igual que cada uno de los manuscritos litúrgico-musicales del medievo era modelo de los que le sucedían, así los códices aragoneses son es legado, en nuestros días, de prácticas mucho más arcaicas.

Desde este punto de vista, lo que se pretende es abrir una puerta más a la investigación de un riquísimo legado aragonés de este tipo de códices. Los archivos eclesiásticos de Huesca, Roda de Isábena (actualmente en Lleida), Tarazona, Munébrega, Barbastro, El Pueyo, Zaragoza y Teruel guardan importantes colecciones que están todavía por estudiar, en la línea que presentamos. Nuestro más íntimo deseo sería que este trabajo sirviera, como dice Helisacar, *para que en nada pueda uno desviarse de la tradición de este arte*, respetando el pasado, analizando e interpretando rigurosamente sus datos. Sólo así puede uno tener la certeza de no desviarse.

La cultura de los pueblos se nos ha transmitido a través de los más variados vehículos: y el de los códices nos ofrece esa parcela insuficientemente conoci-

da en Aragón, y, yo diría, que en España. Pero sólo desde el rigor más exigente se puede tener la certeza de ser fieles a la verdad.

Al obrar así se ha tratado de evitar lo que San Bernardo criticaba con razón: «*En muchos sitios del antiguo antifonario hemos descubierto un texto tan relajado y disoluto que, corrompido por tantos errores o cuentos apócrifos, provocaba aburrimiento y disgusto en sus lectores; y los novicios, instruidos en la disciplina eclesiástica, tomaban aversión al texto y a las melodías del antifonario, desdeñaban su estudio, y celebraban las alabanzas divinas con indolencia y desidia*»<sup>13</sup>.

Nuestros manuscritos, ciertamente, no podrían provocar aversión ni desdén, porque sus textos y melodías reflejan a la perfección la tradición catedralicia de la iglesia occidental, y es, sin duda, un testimonio aragonés de la liturgia celebrada por los cristianos desde los primeros siglos. El hilo conductor que desemboca en nuestros códices de Aragón se ve palpar en los códices reflejados en el CAO, recorrer las distintas geografías europeas, consolidando sus estructuras y aportando, en ocasiones, su propio sentir local a la organización arcaica del oficio divino.

Sería cuestión distinta deducir de los códices la manera de interpretar sus expresivos textos y sus bellas melodías<sup>14</sup>. ¡Cuánto se ha escrito acerca de los distintos matices que imprimen a su canto unos u otros! Ya Juan Diácono, biógrafo de San Gregorio Magno, hablaba de estas diferencias en las diversas regiones de Europa: «*La dulzura de este canto que los germanos y galos, entre otros pueblos de Europa, han podido aprender y transmitir cuidadosamente, no habrán podido conservarla intacta, tanto por la ligereza de espíritu —porque han confundido algunos de los cantos realmente gregorianos—, como ciertamente por su barbarie natural. Los cuerpos alpinos, estrepitosos por la fuerza de sus voces trontronantes, no efectúan correctamente la dulzura de este canto, porque las salvajería bárbara de una garganta embebida, cuando se esfuerza por proferir un canto sutil en sus inflexiones y repercusiones; esta garganta proyecta con un estrépito natural sonidos duros como carretas ruidosas y desordenadas en una escalera, y entonces daña, irrita e inoportuna considerablemente a los espíritus a los que debiera emocionar*».

No cabe duda que cada pueblo imprime su propio carácter a cuanto hace, y en la liturgia no podría ser de otra manera. Las costumbres adquiridas, la tra-

<sup>13</sup> *Epistola S. Bernardi et tractatus*. Ed. de F. J. Guentner. *Corpus scriptorum de musica*, Roma, 1974, p. 25.

<sup>14</sup> Las notaciones aquitanas no utilizan, como la escuela de San Galo, las *letras significativas*, ni las *notas tironianas*, como la escuela de Laon. Estas indicaciones de tipo expresivo explicitan los matices de las melodías gregorianas.

dición reinterpretada, la calidad de las voces y hasta el mismo clima<sup>15</sup> hacen que las melodías y toda la práctica ritual litúrgica tenga un carácter marcadamente diferente en cada lugar. Y en este punto, ¿cómo no remontarnos al siglo VI e imaginar los sonidos del monasterio de Asán, o el de las Santas Masas en la ciudad de Zaragoza? O ¿cómo no escuchar las mismas melodías, en el siglo VII, en los monasterios de Obarra y de Alaón? Y en todos los que vendrán después: San Martín de Cercito, San Pedro de Siresa, San Juan de Ruesta, San Pelayo de Gavín...

Podría decirse, desde este punto de vista, que los manuscritos compendian toda esa rica historia; una historia que ha guardado en sí el secreto de sonoridades dormidas durante siglos, unos sonidos que reproducen formalmente las músicas existentes en otros lugares de Europa, pero que en su práctica viva tendrían el sello del palpito «aragonés».

Y como, en el fondo, lo que palpita entre sus folios es música, y todo lo demás está ordenado a la misma, con la audición de una de las piezas que ofrece un códice de Munébrega —el himno *Ecce iam noctis*— quiero poner punto final a mis palabras.

---

<sup>15</sup> Piénsese, por ejemplo, en el extremo rigor climático de la Grande Chartreuse, varios meses rodeada de nieve, y la calidez de Ker Moussa, monasterio solesmense en Senegal.