

# Un antifonario desconocido en el Archivo Capitular de Barbastro, testimonio de una liturgia de frontera \*

JUAN PABLO RUBIO SADIA  
SANTIAGO RUIZ TORRES

**Resumen:** El Archivo de la Catedral de Barbastro (Huesca) conserva un antifonario del Oficio, de principios del siglo XV, prácticamente desconocido por la comunidad científica. En este artículo se analiza el manuscrito, que contiene el Propio del Tiempo desde el primer domingo de Adviento hasta el Viernes santo, desde la perspectiva codicológica, musical y litúrgica, con el objeto de individualizar la tradición codificada en la iglesia barbastrense durante la Edad Media. Se pretende detectar, por una parte, los diversos influjos litúrgicos que han confluído en esta sede fronteriza; y por otra, poner de relieve la excepcional riqueza de la notación cuadrada de esta fuente con numerosos rasgos deudores de las primitivas escrituras neumáticas.

**Palabras clave:** Barbastro, antifonario, Oficio divino, responsorial, notación cuadrada.

**Abstract:** The Archive of the Cathedral of Barbastro (Huesca) holds an Office antiphony from the beginning of the 15th century, almost unknown to the scientific community. This article analyzes the manuscript, which contains the Proper chants from the first Sunday of Advent until Good Friday, from the codicological, musicological and liturgical perspective, in order to identify the tradition codified in the Church of Barbastro during the Middle Ages. We aim to detect, on the one hand, the various liturgical influences that have converged in this border diocese; and on the other hand, to highlight the exceptional richness of the square notation of this source with numerous features rooted in the old neumatic notations.

**Key words:** Barbastro, antiphony, Divine Office, list of responsories, square notation.

---

\* Este estudio forma parte de las actividades desarrolladas por el grupo de investigación "El canto llano en la época de la polifonía" (HAR2010-17398), de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por la profesora Carmen Julia Gutiérrez.

## INTRODUCCIÓN

El fondo de manuscritos litúrgicos custodiado en el Archivo Capitular de Barbastro (Huesca) no se encuentra catalogado en la actualidad de forma completa y sistemática<sup>1</sup>. Tal vez la información más detallada que poseemos sea la proporcionada por Antonio Ezquerro en 1994, fruto de una labor de “rastreo” dentro del Grupo de Trabajo RIMS-España<sup>2</sup>. En el informe de su paso por Barbastro, afirmaba que en el Museo Diocesano “se conservan 39 cantorales gregorianos de facistol”, de los cuales algunos proceden del antiguo monasterio de San Victorián<sup>3</sup>. En cuanto al Archivo Capitular (sección de Música), daba noticia de “cuatro fragmentos medievales en pergamino, tres de ellos musicales” (caja núm. 66)<sup>4</sup>, y un quinto expuesto en una vitrina, que data en el siglo XII-XIII. La *Memoria* de Ezquerro menciona, asimismo, “dos Leccionarios que se usaban para el oficio de coro, de difícil datación, quizá del siglo XV”, mostrados por entonces en la sala interior del Archivo Capitular<sup>5</sup>. La impresión final obtenida por el autor fue que “la historia de la música en la ciudad de Barbastro era una de las grandes desconocidas en el conjunto de la música aragonesa y española”<sup>6</sup>, afirmación que sin duda afecta al conocimiento de los usos propios del canto llano.

Cuando en enero de 2013 visitamos el Archivo barbastrense, con el fin de explorar las fuentes litúrgicas de esta iglesia, tuvimos noticia a través del musicólogo Pedro Calahorra de la existencia de un antifonario *de Tempore* del siglo XV. La investigación posterior nos ha ido mostrando que se trataba ciertamente de un códice desconocido. Por su datación, no

---

<sup>1</sup> Desconocemos el motivo por el que Janini no incluyó los códices de la sede barbastrense en JANINI, José: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España, II. Aragón, Cataluña y Valencia*, Burgos, Publicaciones de la Facultad de Teología del Norte de España, 1980. Idéntica laguna hallamos en catálogos posteriores de fuentes musicales, que sí tienen en cuenta los códices de la catedral de Huesca, tales como FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980; GARRIGOSA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003; ZAPKE, Susana (ed.): *Hispania vetus: manuscritos litúrgico-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, Fundación BBVA, 2007.

<sup>2</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Memoria de las actividades de RIMS-España / 1994”, en *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 271-301.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 286. Los expuestos en la sala IV del antiguo Museo Diocesano están detallados en IGLESIAS COSTA, Manuel: “Inventario del Museo Diocesano de Barbastro”, en *Aragonia Sacra*, 1 (1986), p. 206.

<sup>4</sup> EZQUERRO ESTEBAN, “Memoria de las actividades”, p. 291.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 286.

podía hallarse en el inventario de 1325, transcrito por Sainz de Baranda, donde se da cuenta de algunos códices de la iglesia mayor de Barbastro<sup>7</sup>. Tampoco en publicaciones modernas hemos encontrado alusión alguna al mismo: ni en la exposición *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, donde se incluyeron hasta cuatro muestras procedentes de la Catedral de Barbastro<sup>8</sup>, ni en estudios monográficos más recientes, realizados dentro del campo de la musicología, como los de María Bejarano, David Andrés o Luis Prensa<sup>9</sup>. Un inventario de la catedral fechado en 1620 alude a la existencia de “siete libros de canto llano medianos viejos”<sup>10</sup>, entre los cuales es posible que se encontrara nuestra fuente.

Ante semejante panorama, hemos de resaltar ya aquí el interés que encierra este manuscrito desde diversas vertientes. Primero, en lo que concierne a la tipología, su valor deriva de la escasez de antifonarios de gran formato en nuestras bibliotecas y archivos, sobre todo para los siglos XIV y primera mitad del XV. Sabemos que en multitud de ocasiones, con la adopción de la liturgia tridentina, los antifonarios de tradición diocesana fueron reemplazados o modificados de manera sustancial con vistas a ajustar su contenido al Nuevo Rezado. En el mejor de los casos, muchos de los pergaminos descartados serían reaprovechados en la encuaderna-

<sup>7</sup> SAINZ DE BARANDA, Pedro: *España Sagrada. Tomo XLVIII. Tratado LXXXVI. La Santa Iglesia de Barbastro en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1862, pp. 225-228.

<sup>8</sup> Se trata en concreto de los núms. 10, 12, 13 y 17; *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp. 178-185. Demasiado genérica resulta igualmente la alusión de González Valle, en relación al Archivo Capitular de Barbastro, cuando escribe que “se conservan algunos códices gregorianos de los siglos XV-XVI y algún fragmento más antiguo”; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Los Archivos de Música de las Catedrales de Aragón”, en *La Música en los Archivos*, p. 19.

<sup>9</sup> Los graduales han sido objeto de estudio por parte de BEJARANO GORDEJUELA, María: “La herencia de los mozárabes: códices en la Catedral de Barbastro (Huesca)”, en *IX-X Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006, pp. 157-183; ibídem: “Códices gregorianos en la catedral de Barbastro”, en *Nassarre*, 22 (2006), pp. 29-43. David Andrés se ha centrado en el procesional del siglo XV E-BAR 95 en ANDRÉS FERNÁNDEZ, David: “Un procesional en la Catedral de Barbastro”, en *Nassarre*, 25 (2009), pp. 179-195. Tampoco encontramos ninguna mención de nuestro antifonario en PRENSA VILLEGAS, Luis: “Códices aragoneses y su práctica musical”, en *III Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1999, pp. 143-173; ibídem: *Desde antes del amanecer hasta la puesta del sol. El patrimonio litúrgico-musical en el Medioevo aragonés y el universo de sus códices*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2008, pp. 50-51.

<sup>10</sup> Barbastro, Archivo Capitular, V-23: *Capítulos de los canónigos a partir del año 1563*, Inventario de 3 de enero de 1620, f. 126r. Este dato nos ha sido facilitado por Paloma Tapia Sanmartín.

ción de libros y legajos<sup>11</sup>. Sirva de ejemplo la catedral de Segovia, donde hemos podido dar detallada cuenta de este fenómeno<sup>12</sup>. Nos hallamos, pues, ante el testimonio de una iglesia local que posibilita el estudio y la comparación de una sección fundamental de su Oficio divino previo a la unificación tridentina.

No menor interés encierra el análisis musicológico. En el estudio posterior daremos cuenta de dos fenómenos que nos han llamado vivamente la atención. El primero de ellos es la elevada consignación de figuras que denotan un significado rítmico y/o articulatorio especial; tales son el punto con doble plica, la lengüeta o derivados de éstas. El segundo afecta al comportamiento modal y se refleja en el minucioso cuidado puesto en la señalización del bemol. Para una escritura musical bastante limitada desde el punto de vista gráfico, como la notación cuadrada gregoriana, la constatación de ambos fenómenos es cuanto menos sugerente. Detrás de todo ello, como se pondrá de relieve, creemos detectar un deseo de preservar parte de las sutilezas paleográficas asociadas a la notación aquitana.

La óptica litúrgica aporta también datos de notable interés. En efecto, la propia ubicación de la sede de Barbastro, unida a sus vicisitudes históricas entre 1100 y 1571, acrecienta de modo ostensible el valor de este códice. Ciertamente, nos hallamos ante una catedral erigida con carácter transitorio a partir de Roda de Isábena (Ribagorza), que va a vivir durante varias centurias sometida a la jurisdicción del obispado de Huesca. Su condición de enclave intermedio la hace propicia para la convergencia de múltiples influjos litúrgicos. Conviene, además, llamar la atención sobre el contenido de nuestro antifonario. Es bien sabido que el Oficio divino presenta una diversidad local muy superior a la Misa<sup>13</sup>. Más en concreto, las listas de responsorios *de Tempore* constituyen un instrumento clave

---

<sup>11</sup> Ello supuso una pérdida incalculable de códices que, como refiere Lemaitre, afectó de forma especial a los libros de culto: "De tous les manuscrits, les livres liturgiques sont ceux qui ont connu la plus triste fin: ils ont été anéantis par l'imprimé et par l'unification tridentine"; LEMAITRE, Jean-Loup: "Les livres liturgiques dans les paroisses des pays de langue d'oc", en *L'Église au village. Lieux, formes et enjeux des pratiques religieuses*, (Cahiers de Fanjeaux, 40), Toulouse, Privat, 2006, p. 143.

<sup>12</sup> Véanse los fragmentos núms. 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 42, 43, 44 y 47 de RUIZ TORRES, Santiago: "El rito romano en la Segovia medieval: catalogación y análisis de unos fragmentos litúrgicos (siglos XII-XVI)", en *Hispania Sacra*, 62 (2010), pp. 422-436.

<sup>13</sup> En este sentido, Steiner ha escrito que cualquier estudio acerca del Oficio medieval es un estudio de las tradiciones locales y regionales; STEINER, Ruth: "Local and Regional Traditions of the Invitatory Chant", en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27 (1985), p. 131.

para identificar usos litúrgicos específicos y detectar intercambios entre iglesias<sup>14</sup>.

Así pues, en las páginas que siguen nos proponemos estudiar este antifonario de Barbastro desde las vertientes indicadas, a saber, la codicológica, la paleográfico-musical y la litúrgica. Partiendo de la descripción del manuscrito, vamos a analizar los principales rasgos notacionales. Acto seguido, cotejaremos los textos del responsorial nocturno con un amplio repertorio de fuentes, todo ello sin perder de vista los factores históricos que interactúan en el proceso de codificación de la liturgia local. Por último, transcribimos en apéndices los incipits del responsorial de maitines y algunas melodías de relevancia musical y litúrgica.

## DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

### Los rasgos codicológicos y paleográficos

El antifonario objeto de estudio presenta unas medidas aproximadas de 54×36 cm. En comparación con otras colecciones corales españolas, cabría calificar sus dimensiones como moderadas. Lo habitual, de hecho, es que los grandes volúmenes de facistol oscilen en torno a 70×50 cm, llegando en ocasiones a sobrepasar el metro de altura<sup>15</sup>. No obstante, este dato en apariencia poco significativo cobra un inusitado interés si lo contemplamos desde una perspectiva diacrónica. Para comienzos del siglo XV, momento en que remontamos su escritura, las referidas medidas resultan bastante elevadas. La “edad de oro” de los libros de facistol no acontece hasta la segunda mitad de dicha centuria. Es entonces, cuando al abrigo de una coyuntura económica cada vez más favorable, los grandes centros eclesiásticos disponen la copia de volúmenes de canto en un tamaño sensiblemente mayor<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Hesbert ha constatado la existencia de una “continuité remarquable de la tradition dans chaque église ou monastère. Si, d’une église à une autre église, à plus forte raison d’un monastère à un autre, des divergentes apparaissaient –très précieuses d’ailleurs pour caractériser chaque tradition– par contre, dans une même église, la fidélité était remarquable. Quand plusieurs des manuscrits collationnés provenaient d’une même église, l’ensemble des collations faites sur chacun se recouvraient exactement”; HESBERT, René-Jean: *Corpus Antiphonale Officii*, vol. V, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior. Fontes, XI), Roma, Herder, 1975, p. viii.

<sup>15</sup> Tal sucede, por ejemplo, en la librería coral del monasterio de San Lorenzo de El Escorial; RUBIO, Samuel: *Las melodías gregorianas de los «Libros corales» del Monasterio del Escorial*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1982, p. 21.

<sup>16</sup> RUIZ TORRES, Santiago: *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, vol.

El antifonario presenta un esquema de pautado conformado por dos líneas de justificación que encuadran la caja (ca. 36×25 cm) y ocho renglones delimitados por líneas rectrices dobles, entre las cuales se dispone el texto a línea tirada. Adiciones posteriores hacen que se incremente a nueve o diez el número de renglones. El manuscrito inserta dos pequeños añadidos entre los ff. 52-54 y 199-201 (en adelante añadidos A y B): el primero datado hacia finales del siglo XVI, y el segundo algo posterior. En ambos casos, el texto se distribuye en seis renglones escritos también a línea tirada.

Salvo escasas excepciones, el códice se organiza materialmente en cuaterniones. Por regla general, la modificación de este patrón librario es consecuencia de la mutilación de algún bifolio, dando lugar a pestañas. Esta división en cuaterniones es fácilmente perceptible a través de reclamos, ubicados siempre en el margen inferior, posición central, del verso del último folio de cada fascículo. La regularidad con que se ordenan los cuadernos es un dato a resaltar, dado que lo habitual es que el patrón se vea a menudo alterado como consecuencia de remodelaciones posteriores. La distribución de pieles en el antifonario cumple de manera desigual la regla de Gregory; esto es, las mismas caras del soporte –pelo o carne– coinciden en posición afrontada<sup>17</sup>. Entre los ff. 39-40 y 46-47 detectamos incluso la desaparición de al menos un pergamino intermedio, de lo que se deriva que haya piezas musicales incompletas.

Una parte sustancial de los pergaminos conserva marcas de foliación en romanos negros, siempre situadas en el margen superior, área central, del folio recto (véase sobre todo a partir del f. 96r). Para facilitar la localización de los cantos hemos procedido a numerar sus hojas en grupos de cinco. Esta es la numeración que tomamos como referencia en el presente trabajo.

El pergamino empleado no destaca por su calidad. De hecho, lo común en estas colecciones librarias es que las pieles sean gruesas en aras a procurar su mayor perdurabilidad. A diferencia de lo que sucede con los códices de lujo –como pueden ser los *Libros de horas*–, su elaboración responde a un criterio ante todo funcional y no tanto ornamental o suntuoso. La baja calidad de los pergaminos queda patente también en forma de orificios, así como en la abundante masa pilosa apreciable en muchas

---

1, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 58-59; cf. <http://eprints.ucm.es/22332/1/T34688.pdf> (última consulta: 12/4/2015).

<sup>17</sup> GREGORY, Gaspar René: “Les cahiers des manuscrits grecs”, en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 29/3 (1885), pp. 261-268.

pieles. Los añadidos A y B emplean, por su parte, un pergamino de mayor espesor en comparación con el cuerpo más antiguo del manuscrito. La localización de algunas rúbricas mutiladas (ff. 24r y 170v) demuestra, a su vez, que el antifonario fue guillotinado en sus márgenes.

La variedad de letra empleada es la gótica textual libraria con una marcada tendencia hacia la angulosidad. Dicha caligrafía es también utilizada en los añadidos A y B, si bien con unos contornos algo más redondeados. Los caracteres se inscriben a dos módulos, siendo el menor utilizado exclusivamente en las rúbricas. El texto musicalizado carece de línea de guía con que delimitar la prolongación de sílabas y palabras durante el canto, un rasgo bastante habitual en la producción litúrgico-musical contemporánea.

En líneas generales, la escritura no resulta especialmente cuidada. Indicativo, al respecto, es la falta de regularidad y uniformidad en sus trazos, llegando al punto incluso de exteriorizar ligeras variaciones en el tamaño de los caracteres. Hay que considerar, no obstante, que la gótica libraria era, para los escritores de la época, una de las variedades caligráficas más difíciles de reproducir, como pone de relieve Juan de Yciar a mediados del siglo XVI<sup>18</sup>.

No faltan en el antifonario variantes ortográficas asociadas al latín de la época. Dentro de este grupo estaría la monoptongación de “Æ” (“letemur” y “celi” en lugar de “lætetur” y “cæli”). En ningún caso hemos localizado “E” con cedilla o la misma “Æ”, como sucede en otros volúmenes corales coetáneos<sup>19</sup>. Muy asidua también es la fijación de “alleluya” por “alleluia”, un fenómeno provocado por la indistinción entre la función consonántica y vocálica de la “I”. De igual modo, es constante la palatización del grupo latino “TY” (“sapiencia” en vez de “sapientia”). En líneas generales, el texto se copia con bastante corrección. Más aún, es detectable la actividad de un revisor que ha enmendado a posteriori algunas faltas. Sirva de muestra la adición tardía de “dominus” y “que” en las antífonas *Levavit dominus signum* (f. 19v) y *O sapientia* (f. 20r) respectivamente.

<sup>18</sup> “Es de saber que vna de las más dificultosas letras que yo hallo es esta letra gruessa [gótica libraria], por ser toda ordenada por grandíssima arte: y también porque para ser vno grande escriuano della, es menester que gaste mucho tiempo y que trabaje mucho: y ansí la letra en que yo más tiempo me detuue en aprender fue ésta”; YCIAR, Juan de: *Recopilación subtilíssima intitulada orthographía práctica por la qual se enseña a escreuir perfectamente ansí por práctica como por geometría todas las suertes de letras que más en nuestra España y fuera della se usan*, Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1548 (Ed. facs.: Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973), cap. trata de la letra gruessa de los libros.

<sup>19</sup> Tómense como referencia los cantorales más antiguos de la catedral de Segovia, fechados entre los siglos XV y XVI; RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 571-572.



No son muy abundantes tampoco las abreviaturas, en particular para los textos destinados al canto. Al tener éste que coordinarse con las notas musicales, las palabras cuentan con espacio más que suficiente para su inscripción. Ahora bien, también es cierto que la proporción de abreviaturas en el antifonario resulta algo más elevada a la percibida en colecciones corales más tardías. Creemos aquí que, aparte de la datación, influye de manera determinante el tamaño de las fuentes. La regla se podría formular de la siguiente manera: cuanto más antiguo y pequeño es el volumen, mayores probabilidades existen de que incorpore abreviaturas. En su mayor parte éstas se basan en la suspensión, no entrañando su resolución dificultad alguna dado que remiten a formulaciones convencionales; tómense como ejemplos la abreviación de las terminaciones en “-m”, “-us”, “-que”, “-orum” o “-arum”. Las abreviaturas por contracción se localizan sin excepción en las rúbricas. Entre las mismas podemos citar “vs” (=vísperas), “lbus” (=laudes), “bns” (=benedictus) o “fria” (=feria).

Una vez oficializado el Nuevo Rezado, el antifonario incorporó algunas rúbricas, muchas de ellas en los márgenes. Por lo general, éstas reordenan la ejecución de los cantos conforme al nuevo esquema litúrgico. Un examen atento de las mismas revela que las piezas que en mayor medida necesitaron reacomodar su ubicación fueron las antífonas de laudes y vísperas. Las antífonas y responsorios de maitines sólo registran modificaciones en grandes solemnidades litúrgicas, como la Natividad del Señor (ff. 39r-45v) o el Jueves y Viernes santo (ff. 188r-198r). De igual modo, junto a varias *differentiæ* salmódicas se ha añadido en fecha tardía una cifra, casi siempre en arábigos pero también alguna en romanos. La misma seguramente remita a la página o folio del salterio en donde figura el salmo a recitar.

La decoración tampoco constituye un elemento remarcable en el antifonario barbastrense. La paleta ornamental, de hecho, se reduce a letras capitales de factura más bien tosca. En ocasiones se acompañan además de letras de aviso. A la hora de distinguir su rango, seguimos la organización por módulos propuesta por Hughes<sup>20</sup>, de forma que denominamos como mayúscula toda aquella letra que ocupa un renglón de escritura, e inicial a las de tamaño igual o superior a dos líneas de texto. Las mayúsculas se plasman en colores rojo, azul y negro, éstas últimas en la modalidad conocida como letras quebradas. Su aplicación atiende a un claro criterio jerárquico: las rojas y azules abren las piezas de mayor relieve,

---

<sup>20</sup> HUGHES, Andrew: *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology*, Toronto [etc.], University of Toronto Press, 1982, pp. 103-106.



como antífonas mayores, himnos y responsorios de maitines; en tanto que las quebradas negras se reservan para las antífonas menores –salvo la que inaugura la hora litúrgica o el nocturno, siempre en rojo o azul–, los versículos de responsorios y los versículos simples. Como es costumbre en la producción litúrgica contemporánea, las mayúsculas rojas y azules van alternándose entre sí con el fin de facilitar la localización de los diversos ítems musicales dentro del manuscrito. Las letras mayúsculas presentan un acusado desarrollo vertical, remitiéndonos su relación base-altura a un gótico triangular. Las letras capitales añadidas con posterioridad realzan, en cambio, el plano horizontal al objeto de lograr unas proporciones más armónicas. Algunas mayúsculas rojas –pocas en cómputos globales– incluyen trazos de filigrana azul. Por su parte, las letras quebradas se decoran con los habituales rasgueos de pluma entrecruzados. Como tónica general, las mayúsculas rojas y negras incorporan pocos o ningún motivo ornamental.

Todas las iniciales plasmadas pertenecen a la categoría de iniciales bipartitas o de taracea; esto es, aquellas que dividen longitudinalmente las partes plenas del esqueleto en dos mitades por medio de una línea ondulada o quebrada. Las dos partes resultantes se pintan en colores rojo y azul, siempre en proporciones equilibradas. Según el número de renglones que ocupan, tendríamos iniciales de módulo dos (cf. responsorio *Ecce nunc tempus* en el f. 118v) y de módulo tres (cf. responsorio *Aspiciens a longe* en el f. 1v). De manera excepcional se puede localizar también alguna mayúscula bipartita, como la que abre el responsorio *Clama in fortitudine* (f. 23r). Algunas iniciales bipartitas figuran dentro de un enmarque cuadrangular delineado con filigrana (cf. responsorio *Canite tuba in Sion* en el f. 27v). La plasmación de iniciales se restringe exclusivamente al primer responsorio de oficios dominicales y grandes solemnidades litúrgicas.

Las letras capitales de los añadidos A y B son de rango uno, por lo que habría que calificarlas como mayúsculas. En sí, no entrañan novedad, por lo que volvemos a divisar las mismas modalidades de ejecución: letras bipartitas, sencillas y quebradas. La gama cromática es similar también, con la única excepción de que algunas de las letras quebradas rellenan sus huecos interiores con tinta amarilla.

### **La notación musical**

Por lo que respecta a la música, el antifonario de Barbastro punta los cantos en notación cuadrada. Como sistema de escritura, es bien sabido que surgió en el siglo XII, coincidiendo con la actividad de la denominada

Escuela de Notre-Dame. Si bien, y a lo que aquí nos interesa, no gozó de una amplia difusión en la Península Ibérica hasta mediados del siglo XV<sup>21</sup>. Hasta entonces los códices hispanos de canto llano hicieron uso preferente de la notación aquitana, soporte introducido a fines del siglo XI con motivo de la romanización litúrgica de los reinos cristianos peninsulares. Este dato, sin duda alguna, realza el valor de nuestro códice, en cuanto que puede ser considerado un representante temprano de la difusión de la notación cuadrada por nuestro país.

El *ductus* o eje de escritura es el que, de común, puede encontrarse en los cantorales españoles: ascensos y descensos en diagonal. No coincide, pues, con el que divisamos en las actuales ediciones de canto gregoriano, a su vez deudoras de manuscritos franceses de los siglos XIII y XIV, en donde los ascensos son verticales para los neumas bisónicos (*pes* o *podatus*). Un rasgo que prueba la temprana datación de nuestro antifonario es que, en ocasiones puntuales, el copista vacila a la hora de copiar este *pes* y, en vez de oblicuo, lo apunta en vertical. Conviene aclarar, no obstante, que tales situaciones son minoritarias. Nada que ver, por ejemplo, con lo que ocurre en otros cantorales pre-tridentinos de Aragón, como el antifonario conservado en Tarazona (Catedral, Archivo de música, ms. 18), con una incidencia muy acusada de los *pes* verticales. Los sonidos infra-semitonales Si y Mi en movimientos ascendentes por grados conjuntos se representan a menudo mediante un *punctum* oblicuo. Esta peculiaridad paleográfica es, desde luego, destacable pues no resulta nada habitual en los manuscritos litúrgicos hispanos. El referente más cercano, de hecho, lo hallamos en la denominada “notación portuguesa”: una variedad de notación aquitana difundida por tierras lusas entre los siglos XIII al XV, caracterizada por representar la nota inferior al semitono mediante un *lo-sange*<sup>22</sup>. Dadas sus singulares características, cabría asociar este *punctum*

<sup>21</sup> CORBIN, Solange: *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, París, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 1952, p. 265.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 251-258. Con posteridad se ha demostrado que este rasgo gráfico no es exclusivo de los manuscritos portugueses, pudiendo hallar su rastro también en códices castellanos y franceses; COLLETE, Marie-Noël: “La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France”, en LEONARDI, C.-MENESTO, E. (eds.): *La Tradizione dei tropi liturgici. Atti dei convegni sui tropi liturgici, Parigi (15-19 ottobre 1983), Perugia (2-5 settembre 1987)*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1990, pp. 297-311; NELSON, Kathleen: “Semitone Indication in a Twelfth-Century Source of Aquitanian Notation in Zamora”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 14-15 (2004-2005), pp. 7-24; *ibidem*: “Observations on an Early Twelfth-Century Antiphoner Fragment at Toledo”, en *Inter-American Music Review*, 17/1-2 (2007), pp. 17-24. Sobre la representación del semitono en manuscritos portugueses véase también d'ALVARENGA, João Pedro: “Breves notas sobre a representação do meio-ton nos manuscritos litúrgicos medievais portugueses, ou o

oblicuo con el *quilisma* de las antiguas escrituras semióticas. Otro dato que avala la antigüedad de nuestro códice es la localización de algunas muestras de *tristropa* (cf. ff. 26r, 28v y 29r), un neuma muy infrecuente en la notación cuadrada. Lo habitual, de hecho, es que con el tiempo vea reducido su número de sonidos a uno o dos<sup>23</sup>.

El perfil de las notas es rectangular con un tamaño que va desde los 4×5 mm para los puntos mayores, a 4×3 mm para los puntos más diminutos. Semejantes medidas distan bastante aún de alcanzar los 10 mm de grosor que, de media, alcanzan en los libros corales de mayor formato<sup>24</sup>; pero sí, en cambio, guardan bastante parentesco con los 3 ó 4 mm de la notación aquitana en sus realizaciones más tardías<sup>25</sup>.

Las figuras musicales se inscriben de forma mayoritaria en tetragrama. Tan solo los añadidos A y B, más algunas piezas copiadas en fecha tardía, utilizan el pentagrama. Este dato corrobora de nuevo la antigüedad de nuestro códice. En efecto, lo habitual en la Península es que los cantorales opten por el pautado de cinco líneas, una elección sustentada en su mayor capacidad de encerrar notas, lo cual, sea dicho, evitaba la escritura de líneas adicionales y mitigaba los molestos cambios de clave<sup>26</sup>. Si bien lo primero se obvia, los cambios de clave resultan muy abundantes en el antifonario barbastrense, siempre precedidos por una indicación de *custos* o guión. El pautado de nuestro manuscrito mide unos 25 mm de alto y en su inscripción no se ha empleado *rastrum*. En las adiciones posteriores, ya en pentagrama como mencionábamos, la altura aumenta hasta los 37 mm (añadido A). De las dos adiciones, sólo el añadido B hace uso de *rastrum*.

Otro rasgo que exterioriza el antifonario, muy común en la producción cantollanística del momento, es la separación de palabras por medio de barras, designadas en la tratadística coetánea como vírgulas. Se distinguen tres clases de barras: una más pequeña, que ocupa al menos dos

---

mito da «notação portuguesa», en FERREIRA, M. P. (ed.): *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal / Canto sacro medieval: do Japão a Portugal*, Lisboa, Colibri - Cesem, 2008, pp. 203-219.

<sup>23</sup> Estudios previos sobre la notación de los libros corales han venido a confirmar la abreviación de este neuma: RUBIO, *Las melodías gregorianas*, p. 29; LARA LARA, Francisco Javier: *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 103.

<sup>24</sup> RUIZ TORRES, "El rito romano en la Segovia medieval", p. 437 (núms. 50 y 51).

<sup>25</sup> RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: *La monodía litúrgica en el País Vasco*, vol. 2, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993, p. 525.

<sup>26</sup> RUIZ TORRES, *La monodía litúrgica*, vol. 1, p. 202.

espacios del tetragrama, otra mayor, que cruza el pautado en su totalidad, y la doble barra. Las dos primeras separan las palabras del texto, sin que entre ellas exista una clara diferenciación. Por su parte, la doble barra se advierte en la conclusión de cantos o secciones intermedias importantes, como los versículos de responsorio. En ningún caso, detectamos vírgulas que separan elementos neumáticos dentro de un melisma, una peculiaridad observada, por ejemplo, en otras colecciones corales aragonesas como los cantorales del monasterio cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)<sup>27</sup>. La ausencia de barras desempeñando esta labor articuladora deja entrever de algún modo un empobrecimiento en la praxis rítmica. Este dato resulta cuando menos chocante pues se contradice con la relativa abundancia de figuraciones musicales con significación rítmica especial divisadas en el manuscrito, aspecto que analizaremos más adelante.

### **Estado de conservación y contenido**

En líneas globales el estado de conservación del antifonario es aceptable. Las huellas de deterioro se manifiestan sobre todo en forma de hojas rasgadas, remiendos y parcheados. Tales operaciones, consustanciales a esta clase de libros, responden principalmente a un uso prolongado en los servicios religiosos. Si bien, hay que sopesar otros factores importantes, como son sus grandes dimensiones y elevado peso, aspectos estos que entorpecen sobremanera su manipulación. Sorprende, no obstante, que las esquinas inferiores no evidencien un excesivo desgaste, en su caso derivado del simple acto de pasar las hojas. Ello sugiere que, tras ser guillotinado, el ejemplar tuvo poco uso. De igual modo, las tintas no han experimentado alteraciones sustanciales, lo que permite todavía una óptima lectura de texto y música. Tal vez el principal enemigo que haya tenido el códice en fecha reciente sea el propio olvido: la acción de agentes biológicos, el polvo y la humedad, amén de generar suciedad, han provocado la degradación de sus pergaminos.

De todos los elementos materiales que conforman el antifonario, la encuadernación es desde luego el que refleja un mayor deterioro. El revestimiento en piel de las tapas ha desaparecido por la zona del lomo y en la tapa posterior, con excepción de una de sus esquinas. La pérdida del cuero protector ha dejado al descubierto la nervadura y el forro encolado que recubre el lomo, así como buena parte de una tabla de madera. La

---

<sup>27</sup> PRENSA, Luis: "Los libros corales del *scriptorium* del Real Monasterio Cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)", en *Nassarre*, 14/2 (1998), p. 387.

cubierta de la tapa anterior, también bastante desgastada y prácticamente desprendida del cuerpo del manuscrito, exterioriza una elegante decoración gofrada. Su superficie se delinea a partir de un juego de rectángulos concéntricos con un octógono en posición central de acusado desarrollo vertical. Los motivos de *candelieri*, bustos, follajes, diseños vegetales y geométricos estampados permiten datar la encuadernación en torno a finales del siglo XVI. Como elemento llamativo, las cubiertas no incorporan guarniciones metálicas ni clavería. Sí advertimos, en cambio, restos de lo que en el pasado debieron ser unas manecillas.

En cuanto a contenido, nuestro antifonario recoge los cantos del *Proprium de Tempore* que van desde el primer domingo de Adviento hasta el Viernes santo inclusive. Vendría pues a cubrir más o menos la mitad de todo el repertorio asociado al Temporal. La prescripción de nueve antifonas y nueve responsorios para los maitines y cinco antifonas para las vísperas prueba, además, que responde a un esquema litúrgico secular o catedralicio. Su conservación en el Archivo capitular de Barbastro conjetura que fuera ésta la iglesia donde estuvo en uso. En líneas generales las piezas se apuntan de manera completa, apareciendo sólo en incipit en repeticiones subsiguientes. Antifonas feriales y parte de los himnos y versículos simples transcriben sólo su inicio, situación a todas luces lógica en tanto que eran melodías conocidas por la mayor parte de los cantollanistas. En el oficio de la Natividad del Señor se consignan además los incipits del introito *Dominus dixit* y la comunión *In splendoribus* (ff. 43r y 44r), propios de la misa de medianoche. Es de prever que su anotación sirviera de referencia a los coristas a la hora de conectar la misa con los laudes.

La consecuente readaptación del antifonario a los dictados tridentinos ha provocado que parte de sus cantos hayan sido raspados, sobre todo en las horas diurnas. El raspado puede afectar sólo al texto (cf. antifona *Erunt signa in sole et luna* en el f. 13r) o a texto y música (cf. *Iusta est salus* en el f. 15r); incluso, puede limitarse a una sección concreta del canto, fenómeno muy perceptible en las diferencias salmódicas. La reacomodación a Trento también ha conllevado la copia de numerosas antifonas. Cuando hay espacio suficiente, la pieza se introduce dentro de la caja de escritura; caso contrario, es emplazada en el margen inferior.

FUENTES LITÚRGICAS Y MUSICALES UTILIZADAS<sup>28</sup>**Fuentes de las iglesias de Aragón**

- Bar Antif. de Barbastro, s. XV *in*. Barbastro, AC, ms. sin sign.
- Hu<sub>1</sub> Brev. de Huesca, s. XIII *in*. Huesca, AC, mss. 7 y 8.  
Ibídem, s. XIV, 1<sup>er</sup> cuarto. Huesca, AC, ms. 13.
- Hu<sub>2</sub> Brev. de Huesca y Jaca, 1505. Madrid, BN, R-3754.  
Ibídem, 1530. Jaca, BC, 2745.
- Peña Brev. de San Juan de la Peña, s. XIV-XV. El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. f.IV.26.
- Ro/Lér Brev. de Lérida, s. XIV. Lérida, AC, ms. Roda 12 (RC-0026 Ibídem, s. XV. París, BnF, lat. 1309<sup>A2</sup>.  
Salterio de Roda de Isábena, 1191. Lérida, AC, ms. Roda 11 (RC-0029).
- Tar Brev. de Tarazona, s. XIV. Tarazona, BC, ms. 31.  
Ibídem, 1497. Madrid, BN, inc. 414.  
Antif. de Tarazona, s. XV. Tarazona, Catedral, Archivo de Música, ms.18.
- Zar Brev. de Zaragoza, s. XIII *ex*. El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. P.III.14.  
Ibídem, 1479. Barcelona, Biblioteca de Cataluña, inc. 90-8<sup>o</sup>.  
Ibídem, 1496. Madrid, BN, inc. 424.

**Fuentes de la Narbonense y los condados catalanes**

- Barc Brev. de Barcelona, s. XIV, 2<sup>a</sup> mitad. Vic, BE, ms. 83.
- Béz Brev. de Béziers, s. XIV-XV. París, BnF, lat. 1059.  
Frag. de antif. de Béziers, s. X. Tarragona, Archivo Histórico Archidiesano, ms. 19/1<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Siglas y abreviaturas empleadas: AC = Archivo Capitular, Catedralicio, de la Catedral; Antif. = Antifonario; BC = Biblioteca Capitular; BE = Biblioteca Episcopal; BM = Biblioteca Municipal; BN = Biblioteca Nacional; BnF = Biblioteca Nacional de Francia; Brev. = Breviario; Frag. = Fragmento (de manuscrito); inc. = incunable; ms./mss. = manuscrito/s; RAH = Real Academia de la Historia.

<sup>29</sup> GROS, Miquel dels Sants (ed.): "Fragments d'un antifonari de l'ofici diví de Besiers (Tarragona, Arx. Hist. Arxid., Frag. 19/1)", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 17 (2009), pp. 47-81.

- Bons Libro místico de San Román de les Bons (Andorra), s. XII, 1ª mitad. Montserrat, Biblioteca de la Abadía, ms. 72<sup>30</sup>.
- Carc Brev. de Carcasona, s. XIV. París, BnF, lat. 1035.
- Elna Brev. de Elna, s. XIV. París, BnF, n. a. lat. 840.  
Ibídem, 1500. París, Sainte-Geneviève, CE. XV. 364<sup>31</sup>.
- Gel Brev. de Gellone, s. XIV; Montpellier, BM, ms. 19.
- Ger<sub>1</sub> Antif. de San Félix de Gerona, s. XII *in*. Gerona, Museo Diocesano, ms. 45<sup>32</sup>.
- Ger<sub>2</sub> Brev. de Gerona, 1457. París, BnF, lat. 1309.
- Narb Brev. de Narbona, 1342-1347. Narbona, Tesoro de la Catedral, ms. 4.  
Ibídem, s. XIV. Narbona, Tesoro de la Catedral, ms. 6<sup>33</sup>.  
Ibídem, 1491. Narbona, BM, inc. 9.
- Rip Brev. de Ripoll, s. XII. París, BnF, lat. 742<sup>34</sup>.
- SCug Consueta de San Cugat del Vallés, *ca.* 1221-1223. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, ms. San Cugat 46<sup>35</sup>.
- Urg Brev. de la Seo de Urgel, 1487. Seo de Urgel, BC, inc. 147.  
Consueta de la Seo de Urgel, s. XII *med.* Vic, BE, ms. 131<sup>36</sup>.
- Vic Brev. de Vic, s. XIV, 1ª mitad. Vic, BE, ms. 80.

<sup>30</sup> ALTÉS, Francesc-Xavier (ed.): “El llibre místic de Sant Romà de les Bons (Andorra)”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 13 (2005), pp. 47-277.

<sup>31</sup> La consulta puede realizarse en <https://archive.org/details/OEXV364RES> (última consulta: 12/4/2015).

<sup>32</sup> MARQUÈS, Josep M. y GROS, Miquel S. (eds.): “L’antifonari de Sant Feliu de Girona –Girona, Museu Diocesà, ms. 45–”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 6 (1995), pp. 177-326.

<sup>33</sup> Adoptamos aquí la numeración dada a estos breviarios por MARTIMORT, Aimé-Georges: “Répertoires des livres liturgiques du Languedoc, antérieurs au Concile de Trente”, en *Liturgie et musique (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)*, (Cahiers de Fanjeaux, 17), Toulouse, Privat, 1982, p. 68. De Courcelles menciona solamente la existencia de uno de ellos, que atribuye al obispo Pedro de Urgell (1342-1347), y que describe en COURCELLES, Dominique de: “La bibliothèque du chapitre de la cathédrale Saint-Just de Narbonne”, en *Livres et bibliothèques (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*, (Cahiers de Fanjeaux, 31), Toulouse, Privat, 1996, pp. 185-207.

<sup>34</sup> LEMARIÉ, Joseph: *Le bréviaire de Ripoll: Paris, B.N. lat. 742. Étude sur sa composition et ses textes inédits*, (Scripta et Documenta, 14), Montserrat, Publicacions de l’Abadia, 1965, pp. 41-106.

<sup>35</sup> COMPTE, Efrém E. (ed.): *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*, (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 82), Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2009.

<sup>36</sup> GROS, Miquel dels Sants (ed.), “La consueta antiga de la Seu d’Urgell (Vic, Mus. Episc., Ms. 131)”, en *Urgellia*, 1 (1978), pp. 183-266.



**Fuentes de órdenes monásticas y canónicas centralizadas**<sup>37</sup>

- Cist Antif. cisterciense, s. XII. BnF, n. a. lat. 1411<sup>38</sup>.  
Brev. cisterciense, s. XV. Madrid, Lázaro Galdiano, ms. 645.
- Clun Antif. cluniacense de Saint-Maur-les-Fossés, s. XI-XII. París, BnF, lat. 12584<sup>39</sup>.
- Prem Brev. premonstratense, s. XV. Madrid, BN, ms. 18143.
- Sant Brev. de la Orden de Santiago, s. XV. Madrid, Archivo Histórico Nacional, cód. L.911.  
Ibídem, s. XV, finales. Madrid, BN, ms. 240.
- SRuf Brev. de San Rufo, s. XIV. Carpentras, BM, ms. 719.
- SVi Brev. de San Víctor de Marsella, 1498. Marsella, Colección R. Jourdan-Barry<sup>40</sup>.

**Fuentes francesas**

- Agen Brev. de Agen, 1525. Archivos Departamentales de Lot-et-Garonne, Rés. 59.
- Aix Brev. de Aix, s. XIII-XIV. París, BnF, lat. 1038.
- Albi Antif. de Albi, s. IX-X. Albi, BM, ms. 44<sup>41</sup>.
- Aqu<sub>1</sub> Antif. aquitano, s. XI, 1<sup>a</sup> mitad. Toledo, BC, ms. 44.1<sup>42</sup>.
- Aqu<sub>2</sub> Antif. aquitano, s. XII *in*. Toledo, BC, ms. 44.2<sup>43</sup>.
- Arl Brev. de Arlés, s. XIV. París, BnF, lat. 1040.
- Auch<sub>1</sub> Brev. de Auch (?), s. XII *med*. Huesca, AC, ms. 2<sup>44</sup>.

<sup>37</sup> Incluimos en este grupo los testimonios litúrgicos representativos de las principales órdenes centralizadas establecidas en la Península Ibérica durante el proceso de romanización litúrgica.

<sup>38</sup> MAÏTRE, Claire (ed.): *Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1411. Un antiphonaire cistercien pour le Temporel (XII<sup>e</sup> siècle)*, (Manuscrits notés, I), Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998.

<sup>39</sup> Corresponde a la fuente F del CAO, vol. 2.

<sup>40</sup> LEMARIÉ, *Le bréviaire de Ripoll*, pp. 41-106.

<sup>41</sup> EMERSON, John A.-COLLAMORE, Lila (eds.): *Albi, Bibliothèque Municipale Rochegude, Manuscript 44: A Complete Ninth-Century Gradual and Antiphoner from Southern France*, (Musicological Studies, 77), Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2002.

<sup>42</sup> Índice CANTUS, <http://cantusdatabase.org/index?source=374061> (última consulta: 12/4/2015).

<sup>43</sup> Ibídem, <http://cantusdatabase.org/index?source=374062> (última consulta: 12/4/2015).

<sup>44</sup> En diversos trabajos ya publicados hemos identificado el breviario ms. 2 del Archivo Capitul de Huesca con la sigla Hu1; así, por ejemplo, en RUBIO SADIA, Juan Pablo: *La*

Auch <sub>2</sub>	Brev. de Auch, 1533. París, Sainte-Geneviève, 8 BB 842, Inv. 1035 Rés.
Aur	Antif. de Aurillac, s. XII. París, BnF, lat. 944.
Baz	Brev. de Bazas, 1530. Burdeos, BM, T 3861 Rés.
Bour <sub>1</sub>	Brev. de Bourges, s. XIII. París, BnF, lat. 1255.
Bour <sub>2</sub>	Brev. de San Ambrosio de Bourges, s. XIV, 2ª mitad. Bourges, BM, ms. 16.
Burd	Brev. de Burdeos, s. XIV. Burdeos, BM, ms. 86.
Cler	Brev. de Clermont, s. XV. París, BnF, lat. 1274.
Dax	Brev. de Dax, s. XV. Toulouse, BM, ms. 76.
Les	Brev. de Lescar, 1541. Auch, Archivo Histórico Diocesano, sin sign <sup>45</sup> .
Lim	Brev. de Limoges, s. XIV, 1ª mitad. París, Mazarine, ms. 354.
Mars <sub>1</sub>	Antif. de Marsella, s. XII-XIII. París, BnF, lat. 1090 <sup>46</sup> .
Mars <sub>2</sub>	Brev. de Marsella, s. XV. París, BnF, lat. 1060.
Mois	Brev. de Moissac/Arles-sur-Tech, s. XIII <i>ex</i> . París, Instituto Católico, lat. 1.
Olor	Brev. de Oloron, s. XIV. París, BnF, lat. 1279.
Poi	Brev. de Poitiers, s. XV. París, BnF, lat. 1033.
Puy	Brev. de Le Puy, s. XV <i>med</i> . París, Arsenal, ms. 278 [145 A.T.L.].
Sain	Brev. de Saintes, s. XV. París, BnF, lat. 1307.
SCB	Brev. de Santa Cruz de Burdeos, s. XII. Burdeos, BM, ms. 87.
Tarb	Brev. de Tarbes, s. XV <i>ex</i> . Tarbes, BM, ms. 51.
Tou	Brev. de Toulouse, 1404. Toulouse, BM, ms. 74. Ibídem, s. XIV-XV. Tarazona, BC, ms. 78.
Tul	Brev. de Saint-Martin de Tulle, s. XII-XIII. París, BnF, lat. 1257-1256.

---

*recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*, (Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, 61), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011, p. 129. Sin embargo, un análisis detenido de su responsorial nos ha llevado posteriormente a plantear la hipótesis de que se trata de un códice proveniente de la Iglesia metropolitana de Auch (Gascuña) o copiado a partir de un modelo auscitano. Véase a este respecto RUBIO SADIA, Juan Pablo: "Narbona y la romanización litúrgica de las Iglesias de Aragón", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 19 (2011), pp. 305-306. Por ello nos ha parecido más adecuado asignarle la referencia Auch<sub>1</sub> y ubicarlo dentro del grupo de fuentes francesas, reservando la sigla Auch<sub>2</sub> para el breviario impreso de 1533.

<sup>45</sup> La transcripción del *Proprium de Tempore* no incluye los responsorios nocturnos en la obra clásica de DUBARAT, Victor (ed.): *Le bréviaire de Lescar de 1541*, Pau y París, Vve L. Ribaut, 1891, pp. 28-50; por ello los hemos consultado en el breviario original.

<sup>46</sup> Véase <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007359.r=Antiphonarium+Massiliense.langES>; índice CANTUS, <http://cantusdatabase.org/index?source=374050> (última consulta: 12/4/2015).

### Otras fuentes peninsulares

- Av Brev. de Ávila, 1551. Toledo, BC, 74-1 (2).
- Bra Brev. de Braga, s. XIV-XV. Braga, Biblioteca Pública, ms. 657<sup>47</sup>.
- Bu Brev. de Burgos, s. XIV *ex*. Burgos, Catedral, ms. 29.  
Ibídem, *ca.* 1480-1485. Madrid, BN, inc. 815.
- Cal Brev. de Calahorra, s. XIV *med.* Calahorra, AC, ms. 17.  
Ibídem, s. XIV-XV. Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 227<sup>48</sup>.  
Ibídem, 1496. Madrid, BN, ms. 17864.
- Card Brev. de Cardena, 1327. Madrid, RAH, cód. 79.
- Cel Brev. de Celanova, s. XII-XIII. Silos, Archivo del Monasterio, ms. 9.
- Cor Brev. de Córdoba, 1524. Toledo, BC, 74-11.
- Cp Brev. de Compostela, s. XV. Santiago de Compostela, BC, ms. CF-28.  
Ibídem, 1497. Madrid, BN, inc. 874.
- CRo Brev. de Ciudad Rodrigo, 1555. Toledo, BC, 74-9.
- Cue Brev. de Cuenca, 1560. Silos, Biblioteca del Monasterio, Ra1-b16.
- Ja Brev. de Jaén, 1528. Madrid, BN, R/4773.
- Or Brev. de Orense, s. XIV-XV. Orense, AC, ms. 10.  
Ibídem, 1485-1490. Orense, AC<sup>49</sup>.
- Os Brev. de Osma, 1454-1475. Osma, BC, ms. 2A.  
Ibídem, 1487-1488. Pamplona, Biblioteca General de Navarra, inc. 7.
- Ov Brev. de Oviedo, 1556. Oviedo, Universidad, A/153.
- Pal Brev. de Palencia, 1565. Toledo, BC, 74-18.
- Pam Brev. de Pamplona, 1332. Pamplona, BC, ms. 18.  
Ibídem, s. XIV, 2<sup>a</sup> mitad. Pamplona, BC, ms. 20.
- Seg Brev. de Segovia, s. XIV. Segovia, AC, ms. B-288.
- Sil Antif. de Silos, s. XI *ex*. Londres, British Library, add. 30850<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> ROCHA, Pedro-Romano: *L'Office divin au Moyen Âge dans l'Église de Braga*, (Cultura Medieval e Moderna, 15), París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 49-378. Contamos asimismo con la edición facsimilar del único incunable conocido: *Breviário Bracaraense de 1494*, introdução de ROCHA, P.R., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

<sup>48</sup> OTTOSEN, Knud (ed.): *L'Antiphonaire latin au Moyen Âge. Réorganisation des series de répons de l'avent classés par R.J. Hesbert*, (Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Extra Seriem), Roma, Herder, 1986.

<sup>49</sup> CABANO, José I.-DÍAZ, José M.<sup>a</sup> (eds.): *Breviario Auriense o Incunable de 1485-1490*, (Bibliofilia de Galicia, 21), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

<sup>50</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Antiphonale Silense. British Library Mss. Add. 30.850*, Madrid, Alpuerto, 1985. Corresponde a la fuente S del CAO, vol. 2.

To <sub>1</sub>	Brev. copiado en Toledo, s. XII-XIII. Toledo, BC, ms. 35.9.
To <sub>2</sub>	Brev. de Toledo, s. XIV. Toledo, BC, ms. 33.7.
Tud	Brev. de la Colegiata de Tudela, 1554. Madrid, RAH, 5-1-8/272.
Tui	Brev. de Tui, 1564. Oporto, BM, RES-XVI-a-266.
Zam	Brev. de Zamora, s. XIV. Zamora, AC, libros mss. 104.

## ANÁLISIS MUSICOLÓGICO

### Las figuras musicales especiales

Entre las grandes sorpresas que depara el antifonario está la localización de una serie de figuras musicales de aparición excepcional en la notación cuadrada gregoriana. Como hilo común, estas figuraciones parecen denotar un valor rítmico o articulario especial. Tal comportamiento es, cuando menos, sugerente puesto que viene a contradecir el tradicional discurso plano que se le atribuye al canto llano común.

Un primer grupo estaría integrado por figuras derivadas del punto con doble plica; tales son, aparte del propio punto con doble plica, la lengüeta, la lengüeta de una sola plica, el punto con plicas contrapuestas y el punto duplicado de menor grosor (Fig. 1).

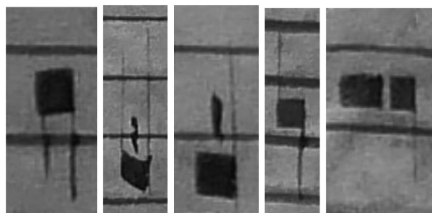


Fig. 1. Figuraciones especiales derivadas del punto con doble plica. De izquierda a derecha: punto con doble plica (f. 5r), lengüeta (f. 20v), lengüeta de una sola plica (f. 5r), punto con plicas contrapuestas (f. 18r) y punto duplicado de menor grosor (f. 193r).

Pasamos a continuación a describir las de manera individualizada:

- *Punto con doble plica*: es la figura de la que mayor información contamos en la tratadística hispana. En líneas generales los teóricos

le asocian un valor de dos compases<sup>51</sup>, aunque no faltan voces que limitan su duración a compás y medio<sup>52</sup>. Esta duración mayor a la ordinaria hace que sea englobada a menudo dentro de la categoría de longas, dado que, como tal, representa una contracción de dos notas<sup>53</sup>. Dentro del antifonario barbastrense el signo se plasma siempre con las plicas hacia abajo, no cumpliendo, por consiguiente, la regla que dirime el sentido de las mismas en función de la dirección melódica posterior<sup>54</sup>. Siguiendo la nomenclatura establecida por Guillermo de Podio, cabría designar este punto con doble plica en declive como *uncus*<sup>55</sup>.

- *Lengüeta*: es un símbolo muy parecido al anterior con la salvedad de incluir un pequeño trazo vertical bien arriba o debajo de la cabeza de la nota, rasgo, a la postre, que le hace asemejarse a un tubo de órgano. En Bar sólo localizamos lengüetas con plicas descendentes y, a diferencia de lo que sucede con el punto con doble plica, el trazado de la cabeza no es cuadrangular sino semicircular. Domingo Marcos Durán atribuye a la lengüeta un valor de dos compases, indicando

<sup>51</sup> MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux Bella seu Artis cantus plani compendium*, Sevilla, Pablo de Colonia y otros, 1492, f. tras a.iii (5r); ibídem: *Comento sobre Lux Bella*, Salamanca, 1498, f. tras e.iii (35°); MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Burgos, 1511, f. tras b.iii (14v); LORENTE, Andrés: *El por qué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 17; NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, vol. 1, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, p. 106; MARTÍN Y COLL, Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro*, Madrid, Imprenta de música Bernardo Peralta, 1719, p. 13; *Breve explicación que sea canto llano y sus divisiones*, 1777 [copia manuscrita: Madrid, BN M/1779], ff. 15v-16r.

<sup>52</sup> Sebastián Vicente Villegas contempla ambas opciones de duración: “este punto no puede ser ser (sic) ligado y tiene más valor en cantidad de vn compás, porque vale compás y medio, o dos según san Gregorio”; VILLEGAS, Sebastián Vicente: *Suma de todo lo que contiene el arte de canto llano...*, Sevilla, Juan de León, 1604, p. 76; CERONE, Pedro: *El Mellopeo y Maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 412; GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del cantollano, sacadas de las obras del reverendo Don Pedro Cerone de Bérnago, y de otros autores*, Madrid, Imprenta de Música, 1709, p. 187; PAZ, Manuel de: *Médula del canto llano y órgano, en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas...*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1767, p. 6.

<sup>53</sup> Antonio Martín y Coll se muestra tajante al respecto. En su opinión, el punto con doble plica “vale dos compasses por ser dos los puntos, aunque parece ser vno”; MARTÍN Y COLL, *Arte de canto llano*, p. 34.

<sup>54</sup> Acerca de dicha regla véase RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 193.

<sup>55</sup> “Uncus habet enim duas etiam lineas sed tamen a lateribus descendentes”; PODIO, Guillermo de: *Ars musicorum*, Valencia, 1495, f. 40v; referencia tomada de LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, CSIC, 1991, p. 422, n. 146.

a continuación que el rasguillo interior sirve para dividir la grafía en dos puntos<sup>56</sup>. Por su parte, Bartolomé Molina la denomina punto silábico, ya que “es mayor en cantidad que ninguno de los otros puntos”, sin especificar una duración concreta<sup>57</sup>. Es muy probable, asimismo, que esta grafía sea exclusiva de la notación hispana, pues hasta la fecha no hemos podido divisarla en fuentes fuera de la Península<sup>58</sup>.

- *Lengüeta de una sola plica*: como su propio nombre indica, es un símbolo similar a la lengüeta si bien con una sola plica. Acerca del mismo, no hemos hallado referencia alguna en la tratadística, presumiblemente porque, dado su notable parecido, era englobado dentro de la categoría de la propia lengüeta. De todas las figuras especiales aquí reseñadas, es la que aparece con mayor asiduidad en Bar.
- *Punto con plicas contrapuestas*: a semejanza del anterior, los teóricos no ofrecen ninguna información sobre este signo. Es más, de acuerdo con las reglas de escritura que preceptúan cabría interpretarlo como un error. En efecto, lo habitual en el canto llano es que cuando un punto aislado porta dos plicas, éstas se dispongan siempre en la misma dirección<sup>59</sup>.
- *Punto duplicado de menor grosor*: es una figuración consistente en dos puntos cuadrados al unísono, siendo el segundo de ellos de una anchura sensiblemente menor al primero. Pese a incorporar una sola plica<sup>60</sup> –en su caso, a la derecha de ese segundo punto–, pode-

<sup>56</sup> “Y la señal que tiene en medio como lengüeta: denota diuisión, ca (sic) parece diuirlo en dos puntos y como están dos plicas pendientes de vn punto: significan ser dos compasses y llámanle punto cargado porque tanto tardamos en él como en dos puntos, que son dos compasses de los quales el II no hemos de pronunciar con la supcessiua yendo cantando saluo contarlo en el compás”; MARCOS DURÁN, *Comento sobre Lux Bella*, f. tras e.iii (35v).

<sup>57</sup> MOLINA, Bartolomé: *Arte de canto llano llamado Lux videntis...*, Valladolid, Diego de Gumiel, 1503, f. a.vi.

<sup>58</sup> Durante una estancia en el Archivo Bruno-Stäblein en Würzburg (Alemania) pudimos examinar más de 20 manuscritos foráneos en notación cuadrada fechados entre los siglos XIII y XVII, no localizando en ninguno de ellos esta grafía. Kathleen E. Nelson sostiene también la posibilidad de que la lengüeta sea un rasgo exclusivo de las fuentes hispanas en notación cuadrada; NELSON, Kathleen E.: *Medieval Liturgical Music of Zamora*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1996, p. 99.

<sup>59</sup> Tómonse como referencias las reglas de escritura proporcionadas por CERONE en *El Melopeo y Maestro*, pp. 413-414.

<sup>60</sup> Es posible que esta única plica se omita, como sucede en la librería coral de la catedral de Segovia; RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 223-224.

mos considerarla una grafía heredera del punto con doble plica<sup>61</sup>. Todo apunta, además, a que el sonido representado en el trazo pequeño poseyera una duración menor a la ordinaria<sup>62</sup>.

En un anterior trabajo pudimos verificar la conexión existente entre el punto con doble plica y la licuescencia<sup>63</sup>. Lo que nos proponemos a continuación es determinar en qué medida el antedicho grupo de figuras exterioriza un vínculo similar o, por el contrario, responde a un criterio acentual. Para ello, hemos procedido a analizar un número de muestras lo suficientemente representativo. Dada la alta incidencia de algunas de estas figuraciones en Bar, nuestro examen se ha restringido a una sección concreta: el oficio de Jueves santo. Tal elección ha obedecido ante todo al hecho de contar con una edición moderna con su repertorio<sup>64</sup>, de utilidad, como se verá después, a la hora de efectuar un análisis comparado de las melodías. Dentro del oficio hemos localizado 93 muestras de estas figuraciones, recogiendo sus resultados mediante tabla (Fig. 2).

A la luz de los datos, queda de relieve que la lengüeta de una sola plica es la figura que refleja una mayor sintonía con la licuescencia. El punto duplicado de menor grosor muestra también una elevada afinidad, si bien su escasa incidencia en el oficio analizado impide extraer conclusiones más satisfactorias. Se aprecia igualmente que ninguna de estas grafías orienta su uso a las reglas de la acentuación, con la única excepción de nuevo del punto duplicado de menor grosor. Cabe deducir de ello que la observancia de tal criterio es en buena medida prerrogativa de los géneros cantilados, como prefacios, lecciones, pasiones o evangelios. Dichos cantos se caracterizaron precisamente por su subordinación a las leyes de la gramática, circunstancia sin paragón en el corpus de canto llano común, caso aquí de las antifonas y responsorios.

<sup>61</sup> “Algunos de los cantores modernos (porque este punto de dos plicas no se vsa, al menos no es de todos entendido, pues no le dan su valor) en su lugar ponen dos puntos, el segundo un poco menor, y con una plica a la mano derecha”; BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, f. 95v.

<sup>62</sup> Indicativo al respecto es que Giovanni D’Avella, al referirse a la figura, especifique que su valor era de “due note, l’una più larga dell’altra”; D’AVELLA, Giovanni: *Regole di musica*, Roma, Francesco Moneta, 1657, p. 108.

<sup>63</sup> RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 220-232.

<sup>64</sup> *Ordo hebdomadæ sanctæ iuxta ritum monasticum*, Paris [etc.], Desclée et Socii, 1957.



Grafías que se ajustan a la licuescencia	
· punto con doble plica: 6/25	24%
· lengüeta: 0/4	—
· lengüeta de una sola plica: 29/43	67.4%
· punto con plicas contrapuestas: 6/20	30%
· punto duplicado de menor grosor: 1/1	100%
Grafías que recaen en sílabas acentuadas o monosílabos	
· puntos con doble plica: 4/25	16%
· lengüeta: 0/4	—
· lengüeta de una sola plica: 9/43	20.9%
· punto con plicas contrapuestas: 2/20	10%
· punto duplicado de menor grosor: 1/1	100%

Fig. 2. Distribución de grafías asociadas con la licuescencia en el oficio de Jueves santo.

La regular anotación de la lengüeta de una sola plica en Bar trasluce su plena vigencia para comienzos del siglo XV, momento en que, como ya hemos indicado, remontamos la escritura del códice. Es reseñable, sobre este particular, la aparición de la figura en pasajes copiados por duplicado; tal sucede en la transición del versículo a la *pressa* en los responsorios *Unus ex discipulis* y *Eram quasi agnus* (f. 190). Esa regularidad no es apreciable, en cambio, en idéntico punto del responsorio *Seniores populi* (f. 191), lo que aconseja guardar cierta cautela sobre su repercusión real.

Vista la filiación de la lengüeta de una sola plica con la licuescencia, hemos comprobado si interioriza uno de sus comportamientos más característicos: la posibilidad de equivaler a más de un sonido (licuescencia de valor disminuido). Para ello, hemos comparado la línea melódica donde aparece la grafía con la edición del *Ordo hebdomadæ sanctæ iuxta ritum monasticum*, a cargo de los monjes de Solesmes<sup>65</sup>. Los resultados, sin embargo, son poco esclarecedores. El caso más claro lo localizamos en el responsorio *Una hora non potuistis* (f. 191r), en donde la lengüeta de una sola plica se traduce por una clivis licuescente. También en el responsorio *Eram quasi agnus* (cf. “venite” en el f. 190r) y en la antífona *Dixi iniquis*

<sup>65</sup> Conviene precisar aquí que hemos descartado en el análisis el responsorio *Ecce turba et qui vocabatur*, así como las antífonas menores por no estar incluidas en la citada edición de Solesmes.

(cf. “*iniquitatem*” en el f. 190v) el símbolo se corresponde con *pes* y *clivis* respectivamente. En suma, todo apunta a que la lengüeta de una sola plica no equivalga a dos o más sonidos a distinta altura, aspecto, por ejemplo, sí verificado en el punto con doble plica<sup>66</sup>.

Como es lógico esperar, la mayor parte de las incidencias de esta variedad de lengüeta recaen en consonantes sonoras; en total, 19 de las 29 figuras que cumplen los requisitos de la licuescencia. Si bien, saltan a la vista las elevadas cifras alcanzadas también por las consonantes sordas: 13 incidencias, de las cuales 7 corresponden a la “T”. Se trasluce de ello un interés en pronunciar correctamente dicha consonante, tal vez con objeto de distinguirla de la “D”, con la cual se confundía a menudo<sup>67</sup>. Es destacable también la casi nula presencia del signo en diptongos: una sola muestra de “I” con valor consonántico. En relación a la misma, conviene tener en cuenta que hasta el siglo XVI su pronunciación en castellano era palatal fricativo sonora, comportando por ello un elevado caudal sonoro<sup>68</sup>.

Entre los datos más sorprendentes ha de destacarse la casi nula afinidad del punto con doble plica con la licuescencia, a todas luces, el símbolo tradicionalmente más asociado con estos neumas especiales en las fuentes hispanas de canto llano<sup>69</sup>. De hecho, es considerado una evolución del *epiphonus* y *cephalicus* de las antiguas escrituras semióticas. Es más, a simple vista no parece que su plasmación en el antifonario se atenga a regla alguna: ni gramatical, en tanto que las sílabas que lo portan no destacan en la sintaxis; ni musical, por cuanto que no afecta al discurso melódico o rítmico. Otras veces, en cambio, sí deja entrever una significación rítmica especial; podemos citar al respecto el himno *Conditore alme* (f. 1r). Es apreciable aquí una intencionalidad, todavía no bien definida, de traducir el patrón métrico del dímeter yámbico en una medida ternaria. Para ello, las

---

<sup>66</sup> LARA LARA, Francisco José: “Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano”, en *Nassarre*, 20 (2004), p. 132. El P. Rubio, en su estudio de los cantorales del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sostiene la posibilidad de que el punto con doble plica suponga una abreviación de la *clivis*; RUBIO, *Las melodías gregorianas*, p. 28. En nuestra Tesis doctoral hemos localizado dos cantos en donde dicho signo funciona como abreviación de la *clivis*; RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 229.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>68</sup> ESTRADA RAMIRO, Francisco Javier: “Pronunciación de los textos latinos puestos en música. Estudio práctico para la interpretación de la música española”, en *Nassarre*, 24 (2008), p. 78.

<sup>69</sup> RUBIO, *Las melodías gregorianas*, pp. 27 y 28; NELSON, *Medieval Liturgical Music*, pp. 111-127; *ibidem*: “Duration and the Plica. Plainchant in Spain during the Fifteenth Century and the First Half of the Sixteenth Century”, en *Revista de Musicología*, 16/4 (1993), pp. 2.306-2.315; LARA LARA, *El canto llano*, p. 157; RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 224-225.

dos primeras posiciones de larga –a saber, “Conditor alme”– se señalizan mediante punto con doble plica.

Esta ambigüedad que rodea la anotación del signo es lo que, a posteriori, acarrearía su desaparición en las fuentes o, en el mejor de los casos, su transformación en otras figuras en donde el valor rítmico aumentado se expresa de manera más clara<sup>70</sup>. Indicativo, al respecto, es que a mediados del siglo XVI Juan Bermudo nos informe que el valor dúplice de la figura era ya poco respetado por los cantores de su tiempo<sup>71</sup>.

Similares deducciones a las del punto con doble plica son extrapolables al punto con plicas contrapuestas, no localizando en su caso ninguna muestra que persiga una finalidad determinada. Todo ello expresa que la apuntación de ambas figuras es en gran medida decorativa y, en consecuencia, no debieron repercutir en la praxis musical. Suponen, en sí, una especie de sello caligráfico del puntador del manuscrito. Esta profusa consignación de plicas no es un rasgo exclusivo de Bar; a tal efecto, hemos podido evidenciar un comportamiento muy similar en los libros corales cuatrocentistas de la catedral de Segovia. Es de prever, por tanto, que esta proliferación de plicas responda a una moda de la época, posiblemente derivada de un deficiente conocimiento de las reglas de escritura de la notación cuadrada. Pensemos que hasta el siglo XV lo habitual es que los códices hispanos de canto llano se copien en notación aquitana. La impericia del amanuense se pone de manifiesto, igualmente, en forma de longas aisladas con plica descendente a la izquierda de la nota.

Por su parte, todas las muestras de lengüeta se localizan en la penúltima sílaba de las *differentiæ* salmódicas. Creemos ver en ello el deseo de conferir un énfasis particular en su articulación sonora<sup>72</sup>, el cual se manifestaría en forma de leve dilatación del tempo. Dado su posicionamiento terminal, es posible que su anotación cumpliera también una función preventiva; en su caso, la de evitar que la última nota del versículo se alargue más de la cuenta. No faltan, a este propósito, avisos en la tratadística para que los finales de los versículos sálmicos sean breves y cortados<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> Entre ellas estarían las figuras que hemos denominado como figuración de libro abierto y doble longa enfrentada, además del propio punto duplicado de menor grosor; RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 223-227.

<sup>71</sup> “Algunas veces el punto suelto tiene dos plicas hazia baxo, y vale dos compases en canto llano: aunque pocos lo guardan”; BERMUDO, *Declaración de instrumentos*, f. 95v; otro comentario muy similar en el f. 17v.

<sup>72</sup> COLETTE, Marie-Noëlle y otros: *Histoire de la Notation du Moyen Âge à la Renaissance*, París, Minerve, 2003, p. 43.

<sup>73</sup> El siguiente testimonio de Jacques de Lieja resume bastante bien esta regla: “Unas [notas en el canto llano] se cantan más lentas, en las que la *mora* (tardanza) del tiempo es

Tampoco el punto duplicado de menor grosor parece obedecer a un propósito bien definido. Dentro del corpus musical analizado hallamos su única muestra en la antífona *Ait Pilatus* (cf. “iusti” en el f. 193r). Como queda reflejado en la tabla anterior (Fig. 2), su aplicación se ajusta tanto a las características de la licuescencia como al criterio acentual. De todos modos, es probable que su finalidad última fuera la de propiciar una repercusión fluida sobre el unísono, a semejanza de lo que ocurre en los *strophici*. A tal efecto, pensamos que es una figura deudora de dichos neumas. Tal vínculo queda patente, por ejemplo, en el responsorio *Egredietur dominus* (cf. “preliabitur” en el f. 24v). Podemos constatar cómo el signo se corresponde aquí con una *apostropha* en el antifonario de Hartker<sup>74</sup>.

Fuera de estas figuras asociadas con el punto con doble plica, detectamos otros dos símbolos en el antifonario barbastrense que sugieren una duración mayor a la ordinaria; tales son la longa y la máxima. A simple vista, la primera grafía podría no parecer impropia del canto llano, en tanto que su aparición es bastante asidua en fuentes en notación cuadrada. Pero lo que hay que subrayar aquí es que, por regla general, aparece inserta en neumas plurisónicos. Como sonido aislado, en cambio, su incidencia es más bien escasa cuando no nula. Bar anota, sin embargo, la figura de este modo en numerosas ocasiones; a menudo, en finales de palabra al objeto de delimitar bien su extensión. Su función, pues, sería en la práctica equivalente a la de las vírgulas. Pese a todo, también son abundantes las muestras que recaen en posiciones no terminales, de lo que se deduce una cierta intencionalidad rítmica. En suma, estimamos que la apuntación de la longa aislada persigue dilatar levemente la duración de la nota en aras a posibilitar una mejor declamación del texto. En cierto modo, podríamos considerar este mecanismo como un préstamo de los géneros cantilados, en donde sí se hacen diferenciaciones de índole mensural.

La máxima quedaría integrada en lo que hemos venido a denominar en un anterior trabajo como figuras de conclusión<sup>75</sup>. Su misión última sería la de propiciar un adecuado reposo en finalizaciones de piezas o

---

más larga respecto a las otras, a la manera de las sílabas largas respecto a las breves; las notas penúltimas y últimas de las pausas, a no ser en la salmodia, en la cual las últimas deben ser rápidas y sin alargar”; COUSSEMAKER, Edmond de: *Scriptorium de Musica Medii Aevi Nova Series a Gerbertina altera*, vol. 2, París, 1867, 303 b; traducción española sobre el original latino tomada de GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Reflexiones sobre la procedencia y evolución del “ritmo” en la monodia litúrgica y polifonía medieval (y II)”, en *Anuario Musical*, 64 (2009), p. 44.

<sup>74</sup> Sankt Gallen, Stiftsbibliothek 390; ca. 1000, f. 34r.

<sup>75</sup> RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 196-197.

secciones importantes. Vemos, en efecto, que la ubicación de las máximas en el antifonario es coincidente con estas posiciones terminales. Como tales, pueden aparecer de manera aislada, con frecuencia portando una plica descendente a la derecha de la cabeza; o bien se integran en neumas más prolongados, por lo general la *clivis*. Sorprende, no obstante, la irregularidad con que se plasma la figura en Bar, de lo que se deduce que su repercusión en la praxis musical era mínima.

### Los signos de alteración

Dentro del plano musical, el otro aspecto que encierra gran interés en el antifonario barbastrense es la alta frecuencia con que se anota el signo de bemol. Sabido es que la monodia sacra, una vez adoptada la escala guidoniana, profesó una especial inclinación hacia el género diatónico. Si bien tal naturaleza es preservada en la mayor parte del repertorio, presentaba el riesgo de generar interválicas de tritono. Para remediar ese problema los compositores del Medioevo idearon el mecanismo que, en la actualidad, conocemos como las alteraciones accidentales. Ciertamente es, sin embargo, que su consignación fue en un principio escasa, dada la fuerza que poseía entonces el diatonismo. La misma ejecución de accidentales debió representar incluso un problema marginal: la memoria, la frecuente práctica coral y la propia competencia de los cantores harían prescindible su señalización<sup>76</sup>. De algún modo, este empeño en reflejar por escrito las accidentales dentro del antifonario aventura que los clérigos que lo utilizaron no eran muy diestros en materia musical.

En Bar podemos localizar tres variedades distintas de signos de alteración (Fig. 3). Los dos primeros dibujos desempeñan la función de bemol, en tanto que el tercero equivale al moderno becuadro. De los tres, el primer símbolo es el único coetáneo a la escritura del código, mientras que los dos restantes cabe atribuirlos a una mano posterior. Sus cifras de aparición difieren de manera sustancial: el bemol antiguo domina de forma abrumadora sobre el resto de soluciones gráficas; de hecho, es presumible que la adición de estas últimas responda a un deseo de resolver problemas puntuales de entonación. Lo que conviene dejar claro aquí es que, aun a pesar de estas adiciones tardías, no todas las notas que requieren accidental incorporan un símbolo distintivo.

<sup>76</sup> TURCO, Alberto: "La questione del SI bemolle", en *Studi Gregoriani*, 1 (1985), p. 48.

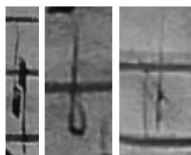


Fig. 3. Signos de alteración localizados en Bar. De izquierda a derecha: bemol original (f. 195r), bemol de diseño común (f. 9r) y becuadro (f. 189r).

El uso del bemol en Bar se circunscribe sobre todo a Si, algo lógico en cuanto que su posicionamiento cercano a Fa provoca el tritono. Lo llamativo aquí es que también podemos divisar signos de bemol en Mi y La. Debemos considerar, a este propósito, que la aplicación de accidentales fuera del Si, aun posible mediante la práctica de las conjuntas<sup>77</sup>, era contemplada en la época como una anomalía<sup>78</sup>. Desde la óptica hexacordal, la tratadística del canto llano sólo admitió la accidental en el Si por ser el grado que dirime la propiedad –bemol o becuadro– sobre la que ha de cantarse y, en consecuencia, el punto desde el que ha de realizarse la mutanza<sup>79</sup>.

La muestra más interesante de señalización de bemol en posiciones desacostumbradas la hallamos en el responsorio *Conclusit vias meas inimicus* (f. 178r). En su interior podemos localizar hasta cuatro signos de bemol en Mi: dos señalizados con el bemol antiguo (cf. “mortis” y “vite”), y los dos restantes mediante la convención moderna (cf. “leo” y “posuerunt”). El La bemol, mientras tanto, lo divisamos en “vite”. Esta proliferación de notas anómalas en la pieza llamó ya la atención a los teóricos musicales desde finales del siglo XI. En su opinión, dicha singularidad obedecía a la presencia de un doble grado móvil a distancia de cuarta, lo cual entraba en desacuerdo con la escala guidoniana<sup>80</sup>. Una de las descripciones más com-

<sup>77</sup> GÜMPEL, Karl-Werner: “Gregorian Chant and Musica Ficta: New Observations from Spanish Theory of the Renaissance”, en *Recerca Musicòlogica*, 6/7 (1987), pp. 5-27.

<sup>78</sup> RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 208.

<sup>79</sup> “Empero sabe que propiamente e principalmente nunca se deuen estas dos sennales [bemol y becuadro] poner nin formar, saluo en bfabmi agudo, por rrasón que allí es la fuerça de las mutanças de bmol en bquadrado, e de bquadrado en bmol, e allí se combate una propietat contra otra. Onde deues saber en este lugar que la fuerça mayor de las mutanças es desde gsolreut graue fasta dlasolre agudo”; ESTEVAN, Fernand: *Reglas de canto plano è de contrapunto è de canto de órgano*, 1410, f. 25r.

<sup>80</sup> La recepción teórica de este responsorio ha sido estudiada por FERREIRA, Manuel Pedro: “The Lament of Asterix: *Conclusit vias meas inimicus*”, en FERREIRA, *Medieval Sacred Chant*, pp. 125-157; traducido al portugués en: *Aspectos da Música Medieval no Ocidente*

pletas del responsorio la hallamos en las *Reglas de canto plano* de Fernand Estevan (1410). En concreto, da cuenta de tres puntos donde se produce el Mi bemol: “amaritudine”, “mortis” y “posuerunt”<sup>81</sup>. Comprobamos, pues, que sólo los dos últimos son coincidentes con la versión barbastrense. En cuanto al La bemol, el Anónimo de Sevilla (1480) restringe su utilización al pasaje “contra me”<sup>82</sup>, algo tampoco contemplado en Bar. Estas discrepancias no hacen más que evidenciar la alta volubilidad que registra la pieza en su transmisión escrita. Como pone de manifiesto Ferreira, los copistas intentaron solucionar el problema que generaban estas notas inusuales bien eliminándolas bien transportando los pasajes afectados<sup>83</sup>, lo cual, a la postre, incrementaría el número de variantes hasta límites insospechados. De hecho, ni siquiera la asignación modal permanece estable: unas fuentes dan la melodía en modo VI –entre ellas nuestro antifonario–, otras en modo VIII. ¿Cuál podría ser el origen de esta singular entonación? Como interpreta Ferreira, la pieza seguramente represente un superviviente galicano, dependiente a su vez de una versión viejo-hispánica anterior<sup>84</sup>. Todo apunta, pues, a que la presencia de estos giros inusuales responda a un estadio pre-ochoechos, a priori vinculado con la antigua melopea mozárabe.

Pasando a pasajes más concretos, sorprende la señalización del Si bemol en las diferencias salmódicas de 4º tono; primero, porque es un grado ajeno a su estructura modal<sup>85</sup>, y segundo, porque deja implícita una relación de tritono (Si bemol-Mi). Visto el juicio negativo de los teóricos hispanos hacia semejante especie<sup>86</sup>, cabe sospechar que la entonación por SI bemol constituya una peculiaridad interválica regional.

En comparación con el bemol, el becuadro aparece de manera mucho más excepcional y siempre circunscrito a Si. Para su consignación se emplea el signo de la B *iacente*, una solución gráfica muy usual en los libros

---

*Peninsular*, vol. 2 (Música eclesíastica), Lisboa, Imprensa Nacional - Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 23-57.

<sup>81</sup> ESTEVAN, *Reglas de canto plano*, f. 11v.

<sup>82</sup> *Tratado de canto llano, contrapunto y canto de órgano*, 1871 [copia del manuscrito original fechado en Sevilla a 7 de julio de 1480: Madrid, BN M/1282], p. 137.

<sup>83</sup> FERREIRA, Manuel Pedro: “Pervivencia y reconstrucción de un responsorio del Antifonario de León”, en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y otros (eds.): *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid, SEdeM, 2013, pp. 491-493.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>85</sup> JEANNETEAU, Jean: *Los modos gregorianos. Historia-Análisis-Estética*, (Studia Silensia, 11), Silos, Publicaciones de la Abadía, 1985, p. 326.

<sup>86</sup> RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 278-296.



de música entre mediados del siglo XV y el XVIII<sup>87</sup>. Sabido es que dicho símbolo desempeñó también el cometido de sostenido, algo no corroborado en Bar. Esa limitación de la accidental a Si no pretende otra cosa que clarificar la propiedad hexacordal por la que entonar el pasaje afectado; en su caso, por el hexacordo duro. La misión preventiva del tritono recae sobre todo en el bemol.

Como norma general, las alteraciones accidentales se anotan a la izquierda de la nota concernida. En relación al becuadro, su consignación puede anteceder en bastantes notas al Si, dado que su efecto, como mencionábamos, no es tanto el de precisar la cualidad interválica del Si sino la propiedad hexacordal por la que solfear un pasaje mucho más amplio. El bemol, mientras tanto, puede aparecer escrito de manera bastante seguida, incluso dentro de un mismo registro hexacordal<sup>88</sup>. También hemos localizado en Bar alguna pieza que anota el Si bemol en la armadura, como el responsorio *Ihesum tradidit* (f. 197r). Semejante peculiaridad obedece a la transposición de la pieza a Fa en lugar del Do original; o lo que es lo mismo, de asignarse al modo VIII pasa a ser modo VI. Este cambio no supone modificación alguna en la interválica de la obra, por cuanto que la escala del *tritonus* con el Si bemol constante es idéntica a la del *tetrardus*. El único dato a resaltar es que, con la reescritura, el Mi pasa ahora a entonarse bemol (cf. “senioribus”).

## EL ANTIFONARIO DE BARBASTRO, UN TESTIMONIO DE TRADICIÓN OSCENSE CON VESTIGIOS DE NARBONA

### La afinidad de Barbastro con la tradición litúrgica de Huesca

El primer rasgo que salta a la vista en la comparación de las series de responsorios contenidas en el antifonario de Barbastro es la identidad casi total con la tradición litúrgica oscense, representada por Hu<sub>1</sub> y Hu<sub>2</sub>. Este hecho se verifica en momentos tan característicos del año litúrgico como el Adviento y el Triduo sacro<sup>89</sup>. La correspondencia se amplía, además, a

<sup>87</sup> HILEY, David: «Accidental», en SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, Londres, Macmillan, 2001, p. 52.

<sup>88</sup> Sirva de muestra el pasaje “*mentietur si moram fecerit expecta eum*” en el versículo *Apparebit in finem* (f. 16r). Justo lo contrario –la señalización de bemol sólo en la primera de las notas afectadas en un mismo hexacordo– sucede poco después en el responsorio *Qui venturus est* (f. 16v).

<sup>89</sup> Las series de responsorios del Propio del Tiempo, en especial las de Adviento y el Triduo sacro, varían de un obispado a otro, a la vez que permanecen casi inmutables en el

la vigilia y al día de Navidad, Epifanía, la serie *de psalmis* y Septuagésima, así como al tiempo comprendido entre el inicio de la Cuaresma y el Viernes santo. No hay ninguna duda, por tanto, de que el copista de Barba ha tenido como fuente principal un antifonario de la diócesis de Huesca.

Este dato nos permite ubicar la tradición barbastrense dentro del conjunto de testimonios peninsulares que han recibido el rito romano de los obispados franceses del Béarn. En nuestro elenco de fuentes, dicho grupo está constituido por Hu<sub>1</sub>, Hu<sub>2</sub>, Tar, Cal, Os y –en menor medida– Zar<sup>90</sup>. Las listas del responsorial demuestran una permanente afinidad y, en la mayoría de los casos, una plena coincidencia. Lo hemos verificado, por ejemplo, en los cuatro domingos de Adviento. El breviario de Zaragoza presenta sólo una variante en el domingo II, situando el responsorio *Festina ne tardaveris* en noveno puesto, en lugar de *Rex noster adveniet*. En el domingo III es interesante notar que Zar se distancia algo más de este grupo y se aproxima a la tradición de Ro/Lér y Pam<sup>91</sup>. En el domingo IV el grupo vuelve a coincidir exactamente; cabe destacar aquí la similitud con dos fuentes de Galicia: Compostela y Orense. En Septuagésima observamos una concordancia más amplia con otros testimonios, al menos en la serie dominical: Dax, Tarb, Aqu<sub>1</sub>, To<sub>1</sub>, Cp, Or, Pam, Ro/Lér, Bu y Cor.

Si dirigimos ahora nuestra atención a las fuentes de la vertiente norte de los Pirineos, constatamos que los breviarios de Lescar y Oloron, sedes sufragáneas de Auch<sup>92</sup>, son plenamente afines al grupo aragonés. Pese a que en ocasiones no incluyen piezas para los días feriales, como sucede en el domingo I de Adviento, ambos conocen una serie exacta a Huesca, Tarazona, Calahorra y Osma en muchos de los oficios del *Temporale*. Esta vinculación tan estrecha con Les y Olor constituye una pista muy valiosa a la hora de reconstruir los itinerarios del rito romano en Aragón, la Rioja

---

tiempo en los antifonarios y breviarios de la misma iglesia. Constituyen, por tanto, un rasgo característico y un medio de identificación de la tradición litúrgica de una diócesis o abadía, según LEROQUAIS, Victor: *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, vol. I, París, Protat, 1934, pp. LXIII y LXXVIII-LXXXI.

<sup>90</sup> A la afinidad litúrgica de esas iglesias nos hemos referido recientemente en RUBIO SADIA, Juan Pablo: “El proceso de introducción del rito romano en Navarra. Nuevas aportaciones desde las fuentes litúrgicas”, en *Ecclesia orans*, 30 (2013), pp. 455-546.

<sup>91</sup> Ello parece indicar que el *Breviarium Cesaraugustanum* recibió y asimiló influjos provenientes de la tradición de Roda-Lérida, con quien coincide plenamente en los oficios de Septuagésima, Quincuagésima, domingo de Pasión, Jueves y Viernes del Triduo sacro, responsorios de los libros sapienciales y de Job (1ª serie).

<sup>92</sup> La provincia eclesiástica de Auch, en los siglos XI y XII, comprendía las diócesis de Dax, Aire, Bazas, Tarbes, Oloron, Lescar y Bayonne; MARSOT, G.: “Diocèses de France”, en *Catholicisme*, t. III, París, Letouzey, 1952, cols. 839-848.

y la tierra de Soria. El antifonario de Barbastro, por tanto, depende de un modelo oscense, cuya tradición es deudora a su vez de los modelos del Béarn, dato que confirma la estrecha relación de las dos vertientes pirenaicas, canalizada a través de Somport.<sup>93</sup>

Uno de los escasos puntos de discrepancia entre Bar y Hu<sub>1</sub> lo hallamos en el “tiempo de Septuagésima” con sus tres domingos precuaresmales. Barbastro dispone los formularios de la siguiente forma:

- 1) Septuagésima: historia de la Creación y el pecado original (núms. 143-155)<sup>94</sup>.
- 2) Sexagésima: historia de Noé (núms. 156-164).
- 3) Quincuagésima: historia de Abrahán (núms. 165-176).

Precisemos que el noveno responsorio dominical hace siempre referencia a la perícopa del Nuevo Testamento que se proclama antes del tercer nocturno (núms. 151, 164 y 173). Esta ordenación es claramente temática y responde a la perspectiva de la *historia salutis*, que se prolonga en los domingos II, III y IV de Cuaresma con las *historiae* de Jacob, José y Moisés, respectivamente.

Por el contrario, las dos fuentes de Hu<sub>1</sub> (de los siglos XIII y XIV) repiten la serie de la Creación en los domingos de Septuagésima y Sexagésima, al igual que hacen Les y Olor. El motivo, en realidad, nos es conocido: el vacío ocasionado en los maitines del domingo de Septuagésima tras la supresión del oficio *in clausula alleluia*<sup>95</sup>, a finales del siglo XI, se solventó, por lo general, con la repetición de la *historia* de la Creación, que hasta en-

<sup>93</sup> La profunda unidad de ambos territorios en el momento de la romanización aragonesa ha sido puesta de relieve por BARRAQUÉ, Jean-Pierre: “Béarn et Aragon aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles”, en SÉNAC, Ph. (ed.): *Aquitaine-Espagne (VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Poitiers, Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2001, pp. 175-188. No obstante, los contactos altoaragoneses con el mundo franco traspasaron las fronteras del Béarn, tal como reflejan los diplomas de la catedral de Huesca, donde, junto a los prelados de Oloron y Lescaur, confirman también los de Auch, Bigorra y Burdeos, al igual que los abades de Thomières, Frotardo, Pedro y Aimerico; véase DURÁN GUDIOL, Antonio (ed.): *Colección diplomática de la Catedral de Huesca*, vol. 1, Zaragoza, CSIC, 1965, docs. 27, 55, 64, 100, 153, 161 y 181.

<sup>94</sup> La numeración hace referencia al ordenamiento de la serie responsorial en el Anexo 1.

<sup>95</sup> En el contexto de la adopción de la liturgia romana por las iglesias del Imperio carolingio, se estableció la costumbre de celebrar un oficio en honor del aleluya en la *dominica in septuagesima*. Este singular oficio, con antecedentes en la liturgia hispana, experimentó una fuerte decadencia a partir de la segunda mitad del siglo XI, hasta desaparecer por completo en la unificación litúrgica establecida en Trento; ROBERT, Michel: “Les adieux à l’*alleluia*”, en *Études Grégoriennes*, 7 (1967), pp. 41-51.

tonces se encontraba en la *dominica in sexagesima*. Algunas iglesias, para evitar tal repetición, situaron en Sexagésima los responsorios referentes a Noé y dejaron en Quincuagésima sólo los de Abrahán; otras en cambio, como Huesca, no dividieron la historia de Noé y Abrahán<sup>96</sup>.

Así pues, en el antifonario de Barbastro se ha optado por una distribución de las tres *historiæ* veterotestamentarias en los tres domingos mencionados, revelando –como veremos en seguida– que conocía y manejaba otras fuentes además de la oscense. En el caso de Quincuagésima, comprobamos que Bar coincide exactamente con Hu<sub>2</sub>, Cal, Tar y To<sub>1</sub>. Osma tan solo ha alterado el orden de los dos primeros responsorios (núms. 165 y 166). Una serie próxima, aunque con alguna variante más, se localiza en Auch<sub>1</sub>, Auch<sub>2</sub>, Agen, Baz, Dax, Tarb, Ov, Ro/Lér, Pam y Zar.

Por otra parte, dentro del ciclo de Navidad hay que destacar también la presencia de una pieza muy excepcional: *O præcelsa dies* (núm. 85). Digamos de entrada que el empleo de este responsorio de texto eclesiástico es sumamente restringido. De hecho, no se encuentra en el CAO, ni en los estudios de Barré ni Le Roux<sup>97</sup>, ni tampoco en las principales bases de canto litúrgico disponibles en la red<sup>98</sup>.

El cuerpo del responsorio está compuesto de cuatro hexámetros y su temática es bastante similar a la de *Hodie nobis cælorum rex* (núm. 65) y a la de *Descendit de cælis missus* (CAO IV, núm. 6411). El antifonario de Barbastro presenta la siguiente versión textual (ff. 56r-56v):

R. *O præcelsa dies populo venerabilis omni, / qua deus indutus hominem de virginis alveo exiit, / ad patriam proprios revocare colonos / in qua omnis hodie letatur fabrice mundi.*

¡Oh día excelso, digno de veneración para todo el pueblo, en el que Dios, revestido de hombre, salió del seno de la [una] Virgen, para volver a lla-

<sup>96</sup> Esta interesante problemática con la complejidad de casos concretos que presenta la hemos abordado en RUBIO SADIA, Juan Pablo: “*Alleluia non meremur in perenne psallere*. Notas sobre la evolución del oficio aleuyático de Septuagésima en Cataluña y el Languedoc”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 20 (2012), pp. 233-259.

<sup>97</sup> BARRÉ, Henri: “*Antiennes et répons de la Vierge*”, en *Marianum*, 29 (1967), pp. 153-254; LE ROUX, Raymond: “*Les répons de Noël et de son octave selon les cursus romain et monastique*”, en *Études Grégoriennes*, 25 (1997), pp. 13-36; 26 (1998), pp. 5-72; 27 (1999), pp. 5-29 y 28 (2000), pp. 67-111.

<sup>98</sup> Lo hemos buscado a través de <http://cantusindex.org/> (última consulta: 12/4/15). Con un incipit algo similar comienza la Prosa de *Trinitate: O præcelsa deitas* (París, BnF 12044: f. 124v).

mar a la patria a sus propios colonos, en el cual [día] se alegra hoy toda la creación del mundo!

V. *Tamquam <sponsus dominus procedens de thalamo suo>*.

El Señor como esposo que sale de su alcoba.

Como se aprecia, Bar sólo ha copiado el incipit del versículo, puesto que ya se encuentra *in extenso* en el último responsorio del día de Navidad: *Descendit de caelis deus verus* (núm. 73). Joseph Lemarié detectó esta pieza en el breviario de Oloron, llamando la atención sobre su carácter restringido<sup>99</sup>. En nuestro repertorio de fuentes la hemos localizado también en Les, Tar, Cal, To<sub>1</sub>, Cp, Or y Os<sup>100</sup>. Dos aspectos conviene precisar a propósito de su ubicación: 1) todas las fuentes que conocen este responsorio son de *cursus* secular, lo cual sugiere que no penetró en el oficio monástico; 2) en todos los testimonios *O praeclusa dies* ocupa el noveno lugar, desempeñando la función de cierre. Por lo general, se encuentra en el domingo de la octava de Navidad o en el siguiente a la octava<sup>101</sup>. En Compostela y Orense, sin embargo, su relevancia es mayor al estar situado al final de los maitines del día veinticinco<sup>102</sup>.

Por lo que concierne a los versículos, las fuentes muestran una doble tradición. Como hemos visto, Bar conoce *Tamquam sponsus dominus*, en correspondencia con Les, Olor y Os. En cambio, Cal, Cp y Or han optado por *O quam praeclara est Christi nativitas*<sup>103</sup>. A su vez, To<sub>1</sub> incluye ambos versículos. En la iglesia de Tarazona observamos una variación: mientras que el breviario más antiguo (Tarazona, BC, ms. 31) copia *Tamquam sponsus*, en el incunable de 1497 figura *O quam praeclara*. Resaltemos, por último, un dato que incrementa el interés del antifonario barbastrense: junto el antifonario de Tarazona (ms. 18), es la única fuente que conocemos que transmite una versión melódica de este responsorio, puesto que curiosamente To<sub>1</sub> ha copiado el texto pero no la melodía (f. 4r).

<sup>99</sup> LEMARIÉ, Joseph: "Textes épiphoniques d'antiphonaires et bréviaires du Moyen-Âge", en *Ephemerides Liturgicae*, 75 (1961), p. 15.

<sup>100</sup> En Osma sólo se halla en el incunable de 1487, por la laguna que presenta el ms. 2A.

<sup>101</sup> En el breviario de Tarazona, por ejemplo, se le denomina *Dominica ante Epiphaniam in qua cantatur Ystoria Parvulus* (f. 41v)

<sup>102</sup> Véase, por ejemplo, CABANO-DÍAZ, *Breviario Auriense*, p. 276.

<sup>103</sup> El breviario de Calahorra copia esta versión en el f. 34r: *O quam preclara est Xti nativitas quia affante angelo ingressus in virginis gremium* (¡Oh qué glorioso es el nacimiento de Cristo, porque, mientras hablaba el ángel, entró en el seno de la/una Virgen!).

## El antifonario de Barbastro y la tradición catalano-narbonesa

Como ya hemos indicado, Bar se aparta puntualmente de la tradición oscense. Uno de esos momentos es el domingo de Sexagésima (núms. 156-164). La comparación de las fuentes nos ha permitido detectar que Barbastro muestra en este oficio una singular similitud con Narbona<sup>104</sup>. Entre los rasgos particulares de esta serie responsorial cabe destacar la presencia de *Benedixit dominus Noe* (núm. 162) y *Ecce ego statuum* (núm. 163), en séptimo y octavo puesto respectivamente. Se trata de dos piezas conocidas en el CAO tan solo por el antifonario de San Lupo de Benevento [=L]<sup>105</sup>. También en Carcasona encontramos una serie bastante afín que incluye la primera de ellas. En cambio, se debe notar que la tradición de Roda-Lérida, junto con Pamplona, ha introducido en este oficio tres responsorios *de psalmis*: *Vias tuas domine demonstra*, *Aspice in me domine* y *Audiam domine vocem*.

El segundo punto de divergencia nos lleva a la semana IV de Cuaresma. Barbastro inserta en los maitines del viernes tres piezas conocidas como *historia* o *responsoria Lazari* (núms. 238-240), por estar inspiradas en el relato de la resurrección de Lázaro en Betania (Jn 11, 1-45). El hecho es sin duda significativo, porque se trata de uno de los rasgos más característicos de la tradición litúrgica narbonesa y catalana, presente también en el norte de Italia<sup>106</sup>. Las fuentes que hemos cotejado contienen cuatro piezas diferentes, que cuentan con notación musical en los antifonarios Bar, Ger<sub>1</sub>, Aqu<sub>2</sub> y Mars<sub>1</sub><sup>107</sup> (Fig. 4). De acuerdo con la tabla, en la vertiente francesa las piezas aparecen en cuatro testimonios diocesanos con este orden: Narb y Elna (01, 04, 03), Béz y Carc (01, 02, 03). En el área catalana la disposición es la siguiente: Ger<sub>1</sub> y Vic (01, 02, 03), Ger<sub>2</sub> y Urg (01, 03, 04) y Barc (01, 04, 03). En cuanto al ámbito monástico, constatamos su ausencia en el breviario de Gellone, pero sí figuran en la consuetud de San Cugat del Vallés, con la misma ordenación de Barc<sup>108</sup>. Fuera de este

<sup>104</sup> La única variante se encuentra en la ordenación de los responsorios núms. 160 y 161.

<sup>105</sup> Benevento, BC, V. 21; s. XII *ex*.

<sup>106</sup> Entre las fuentes del CAO sólo figuran en el antif. de Verona [=V] (Verona, BC, XC-VIII; s. XI). Otros testimonios en los que se encuentran son: antif. de San Máximo de Pavía [=I-MZ 15/79] (Monza, Basilica di San Giovanni Battista, Biblioteca Capitolare e Tesoro 15/79; s. XII, –en la feria V– ff. 79v-80r), antif. de la catedral de Florencia [=I-Far] (Florencia, Biblioteca del Arzobispado, sin sign.; s. XII, ff. 93r-93v) y el que se conserva en Roma [=I-Rv C.5] (Biblioteca Vallicelliana, C.5; s. XI-XII, ff. 131r-131v).

<sup>107</sup> Aquí los tres responsorios figuran en el tercer nocturno de la fiesta de san Lázaro (ff. 251v-252r).

<sup>108</sup> COMPTE, *El costumari del monestir*, p. 228.

ámbito, los hemos localizado en: Aqu<sub>2</sub> (01, 02, 04, 03), Ro/Lér (01, 04, 03), Bar y Pal (01, 02, 03) y Tui (01, 03, 02). Vale la pena señalar que Barbastro y Palencia siguen el mismo orden de San Félix de Gerona, Vic, Béziers y Carcasona; la tradición rotense a su vez concuerda con Narbona, Elna y Barcelona, mientras que la lista de Tui es única. Resaltemos, además, que ninguna otra fuente aragonesa monástica o secular contiene estas piezas.

01	<i>Homo erat languens</i>	Narb, Béz, Carc, Elna, Ger <sub>1</sub> , Ger <sub>2</sub> , Urg, Vic, Barc, SCug, Ro/Lér, Bar, Aqu <sub>2</sub> , Pal, Tui.
02	<i>Dominus Iesus ante sex dies</i>	Béz, Carc, Ger <sub>1</sub> , Vic, Bar, Aqu <sub>2</sub> , Pal, Tui <sup>109</sup> .
03	<i>Occurrerunt Maria et Martha</i>	Narb, Béz, Carc, Elna, Ger <sub>1</sub> , Ger <sub>2</sub> , Vic, Urg, Barc, SCug, Ro/Lér, Bar, Aqu <sub>2</sub> , Pal, Tui.
04	<i>Clamabat dominus Iesus</i>	Narb, Elna, Ger <sub>2</sub> , Urg, Barc, SCug, Ro/Lér, Aqu <sub>2</sub> <sup>110</sup> .

Fig. 4. Presencia de los *responsoria Lazari* en las fuentes consultadas.

Cabe preguntarse entonces por qué han subsistido esos puntuales vestigios catalano-narboneses si prácticamente todo el antifonario depende de la tradición oscense. La hipótesis hacia la que nos inclinamos puede ser formulada en estos términos: los liturgistas locales han conservado elementos de la tradición narbonesa allí donde Huesca prescribía la repetición de formularios (domingo de Sexagésima) o donde carecía de formularios propios (viernes de la semana IV de Cuaresma). En otras palabras, a través de la historia de Noé o de los responsorios de Lázaro, el copista parece haber buscado enriquecer el antifonario respecto a su fuente principal, por lo cual ha dado cabida a contados elementos de tradición narbonesa que muy posiblemente le eran familiares.

### La Iglesia de Barbastro entre dos tradiciones litúrgicas

El resultado de nuestro análisis suscita una reflexión final: ¿cómo se puede explicar históricamente el doble influjo litúrgico que hemos expuesto en las páginas precedentes? Para responder a esta cuestión es preciso hacer un breve recorrido por las etapas y vicisitudes que atravesó la iglesia

<sup>109</sup> *Dominus Iesus ante sex dies* aparece también el Lunes santo, como primer responsorio, en Carc, Elna, Urg, Barc, Bu y Cor y, como tercero, en Narb, Ger2 y Vic.

<sup>110</sup> Este responsorio está incompleto en Aqu<sub>2</sub> (f. 76r).



mayor de Barbastro desde su elevación al rango episcopal en 1100 hasta su reconocimiento como colegiata en 1448.

La iniciativa de conquistar la ciudad partió, como sabemos, del rey aragonés Pedro I (1094-1104), quien, entre la primavera de 1099 y comienzos de 1100, dispuso trasladar allí la sede del obispado de Roda. Semejante decisión beneficiaba sin duda al obispo rotense Poncio (†1104), que mantenía excelentes relaciones con el monarca y veía así ampliado su territorio diocesano<sup>111</sup>. La resolución del traslado queda bien patente en la bula *Egregias quondam* de Pascual II, fechada el 26 de abril de 1100<sup>112</sup>. Bielsa opina, sin embargo, que no quedó aclarada del todo la forma en que Barbastro fue erigida en sede episcopal, considerando que más que una traslación hubo una coexistencia de las dos sedes<sup>113</sup>.

Lo cierto es que, tras la toma de la ciudad en octubre de ese mismo año<sup>114</sup>, se procedió a la consagración como catedral de la principal mezquita el 5 de mayo de 1101<sup>115</sup>. La documentación diplomática refleja la solemnidad del acto, celebrado en presencia de cuatro obispos (los de Barbastro-Roda, Pamplona, Huesca y Barcelona), de seis abades (los de Saint-Pons de Thomières, Leire, San Victorián, San Juan de la Peña, Montearagón y Sant Pere de Ager) y de los nobles de la curia real<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> “El avance de la frontera y la necesidad de asegurar, por todos los medios, los nuevos territorios pueden explicar la decisión de trasladar la sede”, según GRAU QUIROGA, Núria: *Roda de Isábena en los siglos X-XIII. La documentación episcopal y del cabildo catedralicio*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010, p. 98.

<sup>112</sup> MANSILLA, Demetrio (ed.): *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, (Monumenta Hispaniæ Vaticana: Registros, 1), Roma, Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, 1955, doc. 42, pp. 61-63; GRAU QUIROGA, *Roda de Isábena en los siglos X-XIII*, docs. 109 y 111, pp. 98 y 375-377.

<sup>113</sup> BIELSA, María Asunción: “Notas sobre la repoblación de Barbastro en el siglo XII”, en *Argensola*, 12 (1961), pp. 194 y 196.

<sup>114</sup> UBIETO ARTETA, Antonio (ed.): *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y de Navarra*, Zaragoza, C.S.I.C., 1951, pp. 107-110.

<sup>115</sup> UBIETO ARTETA, *Colección diplomática de Pedro I*, doc. 96, p. 345-347; SAINZ DE BARANDA, *España Sagrada*, t. 48, pp. 15-16. A partir de la nómina de santos a los que se dedica la catedral (santa María y san Vicente, como principales, y Cornelio, Esteban, Calixto, Cosme y Damián), el profesor Laliena sospecha que el prelado rotense consiguió las reliquias correspondientes en su viaje a la ciudad eterna dos años antes. Pero, además, el hecho de tratarse de un santoral tan “romano” evidencia “que en la dedicación subyace una voluntad de manifestar lazos especiales del obispo y del monarca con el pontífice romano”; LALIENA CORBERA, Carlos: *La formación del Estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, p. 191.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 191.

La erección episcopal de Barbastro a partir de San Vicente de Roda está vinculada, en nuestra opinión, al influjo de la tradición litúrgica narbonesa detectado en el antifonario que estudiamos. Resulta lógico pensar que cuando el obispo Poncio se estableció en la nueva sede llevó desde Roda los códices litúrgicos imprescindibles para el culto. No podemos olvidar, además, que en la catedral rotense se celebraba el rito romano en su forma catalano-narbonesa desde el siglo X<sup>117</sup>. Pese a la escasez documental sobre los primeros años del cabildo de Barbastro en el siglo XII, todo apunta a que fueron los prelados Poncio y san Ramón (1104-1126) quienes designaron sus miembros y llevaron a cabo su primera provisión libraria<sup>118</sup>.

El grave conflicto posterior con la sede de Huesca y la situación que generó para Barbastro explican, a su vez, el segundo influjo litúrgico de nuestro código, que es sin lugar a dudas el que ha prevalecido. Como es bien sabido, el conflicto se enmarca en la voluntad del obispo Esteban de Huesca (1099-1130) de ampliar su diócesis hasta el río Cinca, con el apoyo de Alfonso el Batallador (1104-1134)<sup>119</sup>. Desde la restauración del obispado de Lérida en 1149, Huesca reclamó la inclusión de Barbastro en su jurisdicción, manteniendo un pleito con la sede ilerdense que duraría varias décadas<sup>120</sup>. La resolución llegó en 1203 cuando el papa Inocencio III adjudicó Barbastro y su Somontano a la diócesis oscense, mientras que a la de Roda-Lérida le otorgaba los valles pirenaicos de Bielsa y Gistaín<sup>121</sup>. Una de las consecuencias de la sanción pontificia fue que la iglesia catedral de Barbastro se viese reducida a una simple parroquia, patrimonio de la mitra oscense, servida por una veintena de beneficiados<sup>122</sup>. En este nuevo *status* se comprende que Barbastro fuera adecuando sus libros litúrgicos a

<sup>117</sup> RUBIO SADIA, "Narbona y la romanización litúrgica", pp. 269-271.

<sup>118</sup> En este sentido, Ramón de Huesca escribe que es muy verosímil que el obispo Poncio, al trasladar la sede a Barbastro, "llevase consigo algunos canónigos y Dignidades de la iglesia de Roda, donde ciertamente profesaban la vida regular"; HUESCA, Ramón de: *Teatro Histórico de las Iglesias de Reyno de Aragon. Tomo IX. De las Iglesias y diócesis de Roda y Barbastro*, Zaragoza, Oficina de Miedes, 1807, p. 105; BIELSA, "Notas sobre la repoblación de Barbastro", p. 198.

<sup>119</sup> GRAU QUIROGA, *Roda de Isábena en los siglos X-XIII*, p. 99.

<sup>120</sup> UBIETO ARTETA, Antonio: "Disputas entre los Obispos de Huesca y Lérida en el siglo XII", en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. II, Zaragoza, C.S.I.C./Escuela de Estudios Medievales, 1946, pp. 187-240; GROS BITRIA, Eladio: *Los límites diocesanos en el Aragón oriental*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, pp. 84-127.

<sup>121</sup> MANSILLA, *La documentación pontificia*, doc. 271, pp. 292-300; UBIETO ARTETA, "Disputas entre los Obispos de Huesca y Lérida", pp. 221-223.

<sup>122</sup> Véanse SAINZ DE BARANDA, *España Sagrada*, t. 48, p. 24 y LÓPEZ NOVOA, Saturnino: *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfico-histórica de su diócesi*, t. I, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1861, p. 140.

los de la catedral de Huesca, habida cuenta de que la legislación canónica prescribía la uniformidad litúrgica diocesana en torno a la catedral por su condición de “cabeza” e “iglesia madre”<sup>123</sup>.

Merece la pena añadir que la comunidad de clérigos de Barbastro, pese a carecer de personalidad jurídica –según sostiene Durán Gudiol–<sup>124</sup>, prosiguió celebrando una liturgia coral en la iglesia de Santa María, en medio de una gran precariedad económica<sup>125</sup>. En 1227 el obispo de Huesca García de Gudal fijó en 20 el número de clérigos, entre los cuales había dignidades de vicario, arcipreste, sacrista y cantor<sup>126</sup>. Esta situación se prolongó prácticamente hasta 1448, año en que el papa Nicolás V elevó la iglesia principal barbastrense a la condición de colegiata, servida por un prior y dieciséis canónigos prebendados, reducidos a doce en 1451<sup>127</sup>.

A la luz de estos datos, podemos tratar de interpretar ciertos rasgos de nuestro antifonario. En primer lugar, la precariedad material de la comunidad de clérigos justifica seguramente que el manuscrito haya sido adaptado para poder utilizarse de acuerdo con la reforma tridentina. Este hecho, ostensible sobre todo en las horas diurnas, constituye un claro indicio de un cabildo modesto, sin medios suficientes para renovar por completo sus libros de coro.

En segundo lugar, llama la atención el hecho de que solamente en Navidad y el Triduo sacro aparezcan –como ya vimos– rúbricas marginales indicando el nuevo ordenamiento en que se debían cantar los responsorios nocturnos. Este tipo de anotaciones no carece de valor. Por una parte, nos confirma que el libro continuó en uso después de implantarse el Nuevo Rezado. Por otra, dado que la recitación de sus textos era obligada, es presumible que el resto de responsorios del año litúrgico fueran cantilados o simplemente leídos. La baja asistencia a los maitines, determinada en gran medida por su hora de celebración y el grupo tan reducido de clérigos, podrían ser el motivo de esta omisión<sup>128</sup>.

<sup>123</sup> AVRIL, Joseph: “La participation du chapitre cathédral au gouvernement du diocèse”, en *Le monde des chanoines (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)*, (Cahiers de Fanjeaux, 24), Toulouse, Privat, 1989, p. 45.

<sup>124</sup> DURÁN GUDIOL, Antonio: “El cabildo de Santa María la Mayor de Barbastro en la Edad Media”, en BARRIOS, M.<sup>a</sup> D.-ALCALDE, P. (eds.): *Antonio Durán Gudiol y la prensa escrita (Artículos)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005, p. 50.

<sup>125</sup> LÓPEZ NOVOA, *Historia de la muy noble*, t. I, p. 147.

<sup>126</sup> DURÁN GUDIOL, “El cabildo de Santa María la Mayor”, pp. 49-50.

<sup>127</sup> SAINZ DE BARANDA, *España Sagrada*, t. 48, pp. 36-37; LÓPEZ NOVOA, *Historia de la muy noble*, t. I, pp. 147-148; DURÁN GUDIOL, “El cabildo de Santa María la Mayor”, p. 51.

<sup>128</sup> RUIZ TORRES, *La monodía litúrgica*, vol. 1, pp. 339-342.

En definitiva, el antifonario que hemos analizado no sólo es un valioso testimonio de la doble tradición litúrgica que converge en la fronteriza sede de Barbastro, sino que además permite adentrarnos en la vida litúrgica de su comunidad clerical en el último tramo de la Edad Media.

## ANEXO 1. ÍNCIPITS DEL RESPONSORIAL DE MAITINES

En las series responsoriales de maitines señalamos, en primer lugar, el oficio a que corresponden. Los responsorios (R.) y sus versículos (V.) son indicados con las primeras palabras, precedidas por un número correlativo. Ocasionalmente, incluimos las rúbricas: DOMINICA, FERIA II, FERIA III, IN VIGILIA, etc., dentro de una misma serie, para precisar de qué oficio se trata. Hemos procurado transcribir los textos guardando la mayor fidelidad posible a la fuente original, por lo que se han conservado incluso ciertas lecturas o grafías erróneas que presentan, con la salvedad de las abreviaturas. Lo que se ha añadido al texto para su mejor comprensión aparece entre los ángulos < >. Las palabras que cabe suprimir están colocadas entre llaves { }. Las lagunas son indicadas mediante puntos suspensivos. A su vez, los signos [ ] sirven para especificar aquellas palabras y letras añadidas en los márgenes y entre líneas. Cuando el copista proporciona sólo el incipit de una pieza lo transcribimos en cursiva. Para facilitar la identificación de los formularios hemos añadido –sólo en los responsorios– la referencia del *Corpus Antiphonarium Officii* [=CAO] de dom Hesbert (núms. 6001-7922)<sup>129</sup>.

### ADVIENTO I /f. 1v/

- 1 R. Aspiciens a longe ecce video (6129). V. Quique terrigine et filii. V. Qui regis Israel intende. V. Excita potenciam tuam et veni.
- 2 R. Aspiciebam in visu noctis (6128). V. Potestas eius potestas eterna.
- 3 R. Missus est Gabriel angelus (7170)<sup>130</sup>.  
.....
- 4 R. <Obsecro domine mitte> (7305). V. Qui regis intende. Gloria patri.

<sup>129</sup> HESBERT, René-Jean (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii. Vol. IV: Responsoria, versus, hymni et varia. Editio critica*, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes, X), Roma, Herder, 1970.

<sup>130</sup> Laguna entre los ff. 2v-3r, que afecta al versículo del tercer responsorio y a los dos primeros responsorios del segundo nocturno.

- 5 R. Ecce virgo concipiet (6620). V. Super solium David.  
 6 R. Quomodo in me fiet hoc. V. Ne timeas Maria.  
 7 R. Ecce dies venient dicit dominus (6583). V. In diebus illis salvabitur.  
 /FERIA II/  
 8 R. Audite verbum domini (6149). V. Annunciate et auditam facite.  
 9 R. Letentur celi et exultet terra (7068). V. Orietur in diebus.  
 10 R. Conformini manus fatigate (6321). V. Civitas Iherusalem. Gloria patri.  
 /FERIA III/  
 11 R. Ecce venio cito et merces mea (6614). V. Hec verba fidelissima.  
 12 R. Spiritus sanctus superveniet. V. Ave Maria gracia plena.  
 13 R. *Aspiciebam* (6128).

## ADVIENTO II /f. 9r/

- 14 R. Iherusalem cito veniet (7031). V. Ego enim sum dominus. V. Quare deus Iacob. V. Popule meus Israel.  
 15 R. Ecce dominus veniet et omnes (6586). V. Ecce cum virtute veniet.  
 16 R. Civitas Iherusalem noli flere (6290). V. Ecce in fortitudine veniet. Gloria patri.  
 17 R. Ecce veniet dominus protector (6613). V. Et dominabitur a mari.  
 18 R. Sicut mater consolatur filios (7660). V. Dabo in Sion salutem.  
 19 R. Iherusalem plantabis vineam (7033). V. Exulta satis filia Sion. Gloria patri.  
 20 R. Egredietur dominus de Samaria (6639). V. Et preparabitur in misericordia.  
 21 R. Rorate celi de super (7553). V. Emitte agnum domine.  
 22 R. Rex noster adveniet (7547). V. Super ipsum continebunt. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 23 R. Emmitte agnum domine (6656). V. Ostende nobis domine.  
 24 R. *Eccce (sic) ad Austro venio* (6570). V. Aspiciam vos et crescere.  
 25 R. Festina ne tardaveris (6728). V. Excita domine potenciam.

## ADVIENTO III /f. 16r/

- 26 R. Ecce apparebit dominus (6578). V. Apparebit in finem.  
 27 R. Bethleem civitas dei summi (6254). V. Loquetur pacem gentibus.  
 28 R. Qui venturus est veniet (7485). V. Deponet omnes iniquitates.  
 29 R. Suscipe verbum virgo Maria (7744). V. Paries quidem filium.

- 30 R. Egipte noli flere (6056). V. Ecce veniet dominus exercituum.  
 31 R. Prope est ut veniat (7438). V. Revertere virgo Israel. Gloria patri.  
 32 R. Descendit dominus sicut pluviam (6408). V. Adorabunt eum omnes reges.  
 33 R. Veni domine et noli tardare (7824). V. Excita domine potenciam.  
 34 R. Alieni non transibunt (6066). V. Tunc exultabunt. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 35 R. Ecce radix Iesse ascendet (6606). V. Dabit ei dominus deus.  
 36 R. Docebit nos dominus vias suas (6481). V. Venite ascendamus.  
 37 R. Egredietur virga de radice (6641). V. Et requiescet. Gloria patri.  
 /FERIA III/  
 38 R. *Bethleem civi<tas>* (6254).  
 39 R. *Qui venturus e<st>* (7485).  
 40 R. *Suscipe ve<rbum>* (7744).

#### CUATRO TÉMPORAS DE ADVIENTO /f. 23r/

- /FERIA III/  
 41 R. Clama in fortitudine (6292). V. Super montem excelsum.  
 42 R. Orietur stella ex Iacob (7338). V. Adorabunt eum omnes reges.  
 43 R. Modo veniet dominator (7172). V. Orietur in diebus. Gloria patri.  
 /FERIA VI/  
 44 R. Egredietur dominus et preliabitur (6640). V. Et elevabitur super.  
 45 R. Videbunt gentes iustum (7854). V. Et eris corona glorie.  
 46 R. Germinaverunt campi (6772). V. Ex Sion species. Gloria patri.  
 /SABBATO/  
 47 R. Radix Iesse qui exsurge<t> (7508). V. Super ipsum continebunt.  
 48 R. Paratus esto Israel (7351). V. Ecce (*sic*) dominator dominus.  
 49 R. *Rorate* (7553).

#### ADVIENTO IV /f. 27v/

- 50 R. Canite tuba in Sion (6265). V. Annunciate in finibus terre.  
 51 R. Octavo decimo die (7886). V. Invocabitis me et [ibitis].  
 52 R. Non auferetur sceptrum (7224). V. Pulciores sunt oculi.  
 53 R. Me oportet minui illum (7137). V. Ego baptizavi vos aqua.  
 54 R. Nascetur nobis parvulus (7195). V. In ipso benedicentur.  
 55 R. Virgo Israel revertere (7903). V. In caritate perpetua.

- 56 R. Iuravi dicit dominus (7045). V. Iusta est salus mea.  
 57 R. Non discedimus a te (7227). V. Memento nostri domine.  
 58 R. Montes Israel ramos (7177). V. Florete flores. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 59 R. Intuemini quantus sit (6983). V. Precussor pro nobis.  
 60 R. Precussor pro nobis (7421). V. Ipse est rex iusticie.  
 61 R. *Paratus esto* (7351)<sup>131</sup>.

### NATIVIDAD DEL SEÑOR I

/IN VIGILIA NATIVITATIS DOMINI/ /f. 34v/

- 62 R. Sanctificamini hodie (7594). V. Hodie scietis quia veniet.  
 63 R. Constantes estote (6328). V. San<c>tificamini filii.  
 64 R. San<c>tificamini filii (7593). V. Crastina die delebitur. Gloria patri.

/IN DIE NATALIS DOMINI/ /f. 39r/

- 65 R. Hodie nobis celorum rex (6858). V. Gloria in excelsis deo.  
 66 R. Hodie nobis de celo (6859). V. Hodie illuxit dies.  
 67 R. Quem vidistis pastores (7470)<sup>132</sup>. V. Dicite quidnam. Gloria patri.  
 68 R. O magnum misterium (7274). V. Domine audivi<sup>133</sup>.  
 69 R. Beata dei genitrix Maria (6162). V. Beata que credit<sup>134</sup>.  
 70 R. Sancta et immaculata (7569). V. Benedicta tu in mulieribus. Gloria patri.  
 71 R. Beata viscera Marie (6171). V. Dies san<c>tificatus illuxit.  
 72 R. Dies san<c>tificatus illuxit (6444). V. Hec dies quam fecit dominus.  
 73 R. Descendit de celis deus verus (6410). V. Tamquam sponsus. Gloria patri.

.....

/FERIA/ /f. 47r/

- 74 R. <Ecce agnus Dei> (6575). V. Qui de terra est.  
 75 R. Benedictus qui venit (6251). V. Hec dies quam fecit dominus.  
 76 R. O regem celi (7297). V. Natus est nobis hodie salvator. Gloria patri.

<sup>131</sup> Pese a que este íncipit ha sido raspado, el texto todavía es legible (f. 32v).

<sup>132</sup> El f. 40 está trastocado.

<sup>133</sup> En la parte inferior de los ff. 41v-42r se ha añadido R. *Verbum caro factum est*. V. *Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil* (7840).

<sup>134</sup> Una mano posterior ha corregido *credit* por *credidisti*.

/FERIA/ /f. 48v/

- 77 R. Continet in gremio celum (6333). V. Virgo dei genitrix.  
 78 R. Confortatum est cor virginis. V. Domus pudici pectoris.  
 79 R. *Dies san<c>tificatus il<luxit>* (6444).

#### NATIVIDAD DEL SEÑOR II<sup>135</sup>

/IN CIRCUMCISIONE DOMINI/ /f. 51v/

- 80 R. Gloria in altissimis. V. Facta est hodie. Gloria patri<sup>136</sup>.

/DOMINICA POST OCTAVAM NATIVITATIS DOMINI/ (?)

.....

- 81 R. <Notum fecit dominus>. V. Redemptionem misit dominus.  
 82 R. Nesciens mater virgo (7212). V. Domus pudici pectoris. Gloria patri.  
 83 R. Ecce advenit dominator (6574). V. Et factus est principatus.  
 84 R. Hic qui advenit nemo scit (6838). V. Oculi eius sicut flammam.  
 85 R. O precelsa dies populo. V. *Tanquam*.

#### EPIFANÍA DEL SEÑOR

/IN VIGILIA EPIPHANIÆ/ /f. 57r/

- 86 R. *Verbum caro* (7840).  
 87 R. *Congratulamini* (6322).  
 88 R. *Ecce iam venit* (6596).

/IN DIE EPIPHANIÆ/ /f. 58v/

- 89 R. Hodie in Iordane (6849). V. Descendit spiritus sanctus.  
 90 R. Hodie celi aperti sunt. V. Celi aperti sunt.  
 91 R. In columbe specie spiritus (6892). V. Celi aperti sunt. Gloria patri.  
 92 R. Reges Tharsis et insule (7523). V. Omnes de Sabba venient.  
 93 R. Illuminare illuminare (6882). V. Et ambulabunt gentes.  
 94 R. Stella fulget in Orientem. V. Et intrantes domum. Gloria patri.  
 95 R. Venit lumen tuum Iherusalem (7833). V. Filii tui de longe.  
 96 R. Omnes de Sabba venient (7314). V. Reges Tharsis et insule.

<sup>135</sup> Se prescriben los mismos responsorios que el día de Navidad (f. 51r), excepto el noveno.

<sup>136</sup> Laguna y añadido A (ff. 52r-54v).



- 97 R. Tria sunt munera pretiosa (7777). V. Salutis nostre autorem. Gloria patri.  
/FERIA II/ /f. 65r/
- 98 R. Magi venerunt ab Oriente (7112). V. Vidimus stellam eius.
- 99 R. Interrogabat magos Herodes (6981). V. Vidimus stellam eius.
- 100 R. Stella quam viderant magi (7701). V. Et intrantes domum.  
/FERIA III/
- 101 R. Videntes stellam magi (7864). V. Stella[m] quam viderant.
- 102 R. Hic est dies preclarus (6821). V. Dies san<c>tificatus illuxit.
- 103 R. In columbe specie spiritus (6892)<sup>137</sup>. V. Celi aperti sunt.  
/FERIA IIII/
- 104 R. Venit Ihesus a Nazareth. V. Et testimonium peribuit.
- 105 R. *Hodie celi.*
- 106 R. *In colu<m>be* (6892).  
/FERIA V/
- 107 R. *Reges Tharsis* (7523).
- 108 R. *Illuminare illu<minare>* (6882).
- 109 R. *Stella fulget.*  
/FERIA VI/
- 110 R. *Venit lumen tuum Iherusalem* (7833).
- 111 R. *Omnes de Sabba venient* (7314).
- 112 R. *Tria sunt munera* (7777).  
/SABBATO/
- 113 R. *Magi venerunt* (7112).
- 114 R. *Interrogabat magos* (6981).
- 115 R. *Stella quam viderant* (7701).

## TIEMPO DESPUÉS DE EPIFANÍA /f. 73r/

- 116 R. Domine ne in ira tua (6501). V. Sana me domine.
- 117 R. Deus qui sedes super tronum (6433). V. Tibi enim derelictus est.
- 118 R. Iustus dominus iusticias. V. In domino confido. Gloria patri.
- 119 R. A dextris est michi (6002). V. Dominus pars hereditatis.
- 120 R. Notas michi fecisti (7240). V. Tu es domine qui restitues.

<sup>137</sup> El texto coincide con el del núm. 91 excepto al final del cuerpo del responsorio, donde se añade *ipsum audite* (f. 67v). Las melodías son diferentes.

- 121 R. Intende ad deprecationem. V. Perfice gressus meos. Gloria patri.
- 122 R. Diligam te domine (6453). V. Liberator meus deus meus.
- 123 R. Firmamentum meum (6736). V. Protector meus et cornu.
- 124 R. Domini est terra et plenitudo (6517). V. Ipse super maria.  
/FERIA II/ /f. 79v/
- 125 R. Quam magna multitudo (7459). V. Perfecisti.
- 126 R. Benedicam dominum in omni tempore (6237). V. In domino laudabitur.
- 127 R. Delectare in domino (6404). V. Revela domino<sup>138</sup>.  
/FERIA III/ /f. 82v/
- 128 R. Exaudi orationem meam. V. Conplaceat tibi domine<sup>139</sup>.
- 129 R. Auribus percipe domine (6154). V. Conplaceat tibi domine.
- 130 R. Statuit ei dominus (7698). V. Exaudivit preces meas.  
/FERIA IIII/ /f. 84v/
- 131 R. Miserere mei deus quoniam in te confidit. V. Confitebor tibi in populis.
- 132 R. Paratum cor meum (7350). V. Clamabo ad deum altissimum.
- 133 R. Eripe me de inimicis. V. Eripe me de operantibus.  
/FERIA V/ /f. 86v/
- 134 R. Deus in te speravi (6423). V. Inclina ad me aurem tuam.
- 135 R. Repleatur os meum (7529). V. Gaudebunt labia mea.
- 136 R. Gaudebunt labia mea (6762). V. Set et lingua mea.  
/FERIA VI/ /f. 89r/
- 137 R. Miserere mei deus quoniam ad te clamavi. V. Non est similis tui.
- 138 R. Auribus percipe domine. V. Quoniam magnus es tu.
- 139 R. Confitebor tibi domine (6317). V. Deus meus es tu.  
/SABBATO/ /f. 91r/
- 140 R. Misericordiam et iudicium (7162). V. Perambulabam in innocencia.
- 141 R. Domine exaudi orationem (6495). V. Fiant aures tue intendentes.
- 142 R. Velociter exaudi me (7820). V. Ne avertas faciem tuam.

## SEPTUAGÉSIMA /f. 96r/

- 143 R. In principio fecit deus (6928). V. Formavit igitur deus.

<sup>138</sup> La parte inferior del f. 80 tiene un roto que afecta a buena parte del versículo.

<sup>139</sup> El texto completo del versículo es: *conplaceat tibi domine ut eruas me domine ad adiuvandum me respice* (f. 82v). Más extenso que el del núm. 129, que finaliza en *ut eruas me* (f. 83r).

- 144 R. In principio deus creavit (6925). V. Igitur perfecti sunt celi.  
 145 R. Formavit igitur dominus (6739). V. In principio fecit deus. Gloria patri.  
 146 R. Igitur perfecti sunt celi (6879). V. Benedixitque deus.  
 147 R. Tulit ergo dominus (7798). V. Plantaverat autem dominus.  
 148 R. Dixit dominus deus (6473). V. Ade vero non inveniebatur. Gloria patri.  
 149 R. Immisit dominus soporem (6883). V. Cumque obdormisset.  
 150 R. Dixit dominus ad Adam (6470). V. Precepitque dominus.  
 151 R. Simile est regnum celorum. V. Conventione autem. Gloria patri.  
 /FERIA II/ /101v/  
 152 R. Dum deambulet dominus (6537). V. Vocem tuam domine.  
 153 R. In sudore vultus tui (6937). V. Quia audisti vocem.  
 154 R. Ecce Adam quasi unus (6571). V. Fecit quoque dominus. Gloria patri.  
 /INFRA EBDOMADAM/  
 155 R. Ubi est Abel frater tuus (7804). V. Maledictus eris super terram<sup>140</sup>.

SEXAGÉSIMA /f. 104r/

- 156 R. Noe vir iustus (7218). V. Noe autem non inveniebatur.  
 157 R. Dixit dominus ad Noe (6472). V. Fac tibi archam de lignis.  
 158 R. Quadraginta dies (7454). V. In articulo diei. Gloria patri.  
 159 R. Edificare Noe altare (6055). V. Ecce ego statuam pactum.  
 160 R. Ponam archum meum (7391). V. Cumque obduxero.  
 161 R. Per memetipsum iuravi (7375). V. Archum meum ponam. Gloria patri.  
 162 R. Benedixit dominus Noe (6252). V. Ecce ego statuam pactum.  
 163 R. Ecce ego statuam pactum (6589). V. Archum meum ponam.  
 164 R. Cum turba plurima (6374). V. Ihesus hec dicens. Gloria patri.

QUINCUAGÉSIMA /f. 110r/

- 165 R. Factus est sermo domini (6718). V. Ego enim sum dominus.  
 166 R. Loccutus est dominus ad Abraam (7097). V. Benedicam tibi.  
 167 R. Temptavit deus Abraam (7762). V. Vocatus quoque. Gloria patri.  
 168 R. Angelus domini vocavit (6098). V. Cumque extendisset.  
 169 R. Vocavit angelus domini (7911). V. Possidebit semen tuum.  
 170 R. Deus domini mei Abraam (6420). V. Obsecro domine. Gloria patri.

<sup>140</sup> Este responsorio se encuentra entre la antífona de Magnificat de la feria VI y las primeras vísperas del sábado.

- 171 R. Veni hodie ad fontem (7827). V. Benedictus es domine.  
 172 R. Dum staret Abraam ad illicem (6563). V. Cumque levasset oculos.  
 173 R. Ecce ascendimus Iherosolimam. V. Tradetur enim. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 174 R. Domine puer meus iacet (6506). V. Domine non sum dignus.  
 175 R. Cecus sedebat secus viam (6260). V. Stans autem Ihesus.  
 176 R. *Locutus est* (7097).

## CUARESMA I /f. 118v/

- 177 R. Ecce nunc tempus acceptabile (6600). V. In omnibus exhibeamus.  
 178 R. In omnibus exhibeamus (6920). V. Ecce nunc tempus acceptabile.  
 179 R. Emendemus in melius (6653). V. Adiuva nos deus. Gloria patri.  
 180 R. Derelinquat impius viam (6406). V. Non vult mortem peccatoris.  
 181 R. Paradisi portas aperuit (7348). V. In omnibus exhibeamus.  
 182 R. Scindite corda vestra (7626). V. Revertimini unusquisque. Gloria patri.  
 183 R. Frange esurienti panem (6744). V. Cum videris nudum.  
 184 R. Abscondite helemosinam (6012). V. Date helemosinam.  
 185 R. Ductus est Ihesus in desertum (6529). V. Et cum ieiunasset. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 186 R. <I>n ieiunio et fletu (6910). V. Inter vestibulum et altare.  
 187 R. Tribularer si nescirem (7778). V. Secundum multitudinem.  
 188 R. Angelis suis mandavit (6087). V. Super aspidem et basiliscum.  
 /FERIA III/  
 189 R. Pater peccavi in celum (7362). V. Quanti mercenarii in domo.  
 190 R. Ascondi tamquam aurum (6011). V. Tibi soli peccavi.  
 191 R. Peccata mea domine (7370). V. Sana me domine.

## CUARESMA II /f. 131r/

- 192 R. Tolle arma tua (7767). V. Cumque venatu aliquid.  
 193 R. Surge pater comede (7730). V. Manus quidem manus sunt.  
 194 R. Ecce odor fili mei (6601). V. Deus autem omnipotens. Gloria patri.  
 195 R. Det tibi deus de rore (6415). V. Et incurventur ante te.  
 196 R. Quis igitur ille est (7500). V. Dominum tuum illum constitui.  
 197 R. Dum iret Iacob de Bersabee (6547). V. Edificavit Iacob altare. Gloria patri.  
 198 R. Dum exiret Iacob de terra (6540). V. Vere dominus est in loco.

- 199 R. Dum dormiret Iacob vidit (6538). V. Tollens ergo Iacob lapidem.  
 200 R. Clamabat autem mulier. V. Ihesus dominus respondens. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 201 R. Si dominus deus meus fuerit (7650). V. Surgens ergo mane.  
 202 R. Erit michi dominus in deum (6668). V. Si reversus fuero.  
 203 R. Oravit Iacob et dixit (7334). V. Deus in cuius conspectu.  
 /FERIA III/  
 204 R. [Memor] <Minor> sum cunctis (7156). V. Deus in cuius conspectu.  
 205 R. Dixit angelus ad Iacob (6465). V. Cumque mature surrexisset<sup>141</sup>.  
 /FERIA IIII/  
 206 R. Vidi dominum facie ad faciem (7874). V. Et dixit michi.

## CUARESMA III /f. 142r/

- 207 R. Videntes Ioseph<h> a longe (7863). V. Cumque vidissent fratres.  
 208 R. Dixit Iudas fratribus suis (6477). V. Quid enim prodest.  
 209 R. Videns Iacob vestimenta (7858). V. Congregatis autem. Gloria patri.  
 210 R. Ioseph dum intraret (7037). V. Humiliaverunt in conpedibus.  
 211 R. Memento mei dum bene (7144). V. Tres enim adhuc dies.  
 212 R. Merito hic (*sic*) patimur (7146). V. Dixit Ruben fratribus. Gloria patri.  
 213 R. Dixit Ruben fratribus (6479). V. Merito hoc patimur.  
 214 R. Tollite hinc vobiscum (7769). V. Sumite de optimis terre.  
 215 R. Erat dominus eiciens demonium. V. Beatus venter. Gloria patri.  
 /FERIA II/  
 216 R. Iste est frater vester (6999). V. Attollens autem Ioseph.  
 217 R. Lamentabatur Iacob (7071). V. Prosternens se Iacob.  
 218 R. Dixit Ioseph undecim (6476). V. Bienum est enim.  
 /FERIA III/  
 219 R. Loccutus Ioseph fratribus (7102). V. Nolite timere nec vobis<sup>142</sup>.  
 220 R. Annunciaverunt Iacob dicentes (7251). V. Cumque audisset.  
 221 R. Salus nostra in manu tua (7559). V. Venerunt quoque egipcii.  
 /FERIA IIII/  
 222 R. Visitaciones visitabit nos. V. Post mortem meam.

<sup>141</sup> Para esta feria solamente se incluyen dos responsorios (ff. 137v-138v).

<sup>142</sup> Falta una parte del texto del versículo, tal vez por descuido del copista (f. 149v).

## CUARESMA IV /f. 153v/

- 223 R. Locutus est dominus ad Moisen (7098). V. Clamor filiorum Israel.  
 224 R. Stetit Moises coram pharaone (7708). V. Dominus deus hebreorum.  
 225 R. Cantemus domino gloriose (6270). V. Dominus quasi vir. Gloria patri.  
 226 R. In mari vie tue (6911). V. Transtulisti illos mare rubrum.  
 227 R. Qui persequabatur populum (7481). V. Deduxisti sicut oves.  
 228 R. Audi Israel precepta (6143). V. Observa et audi. Gloria patri.  
 229 R. Splendida facta est facies (7695). V. Cumque descenderet.  
 230 R. Ecce mitto angelum meum (6598). V. Israel si me audieris.  
 231 R. Abiit Ihesus transmare (6009). V. Subiit ergo in montem. Gloria patri.

/FERIA II/

- 232 R. Moises famulus domini (7183). V. Ascendens in montem Sinai.  
 233 R. Attendite popule meus legem (6138). V. Aperiam in parabolis.  
 234 R. Vos qui transitori estis (7916). V. Cumque intraveritis terram.

/FERIA III/

- 235 R. Sicut fui cum Moise (7658). V. Noli metuere.  
 236 R. Popule meus quid feci (7393). V. Non sunt attrita vestimenta.  
 237 R. Adduxi vos per desertum (6030). V. Ego eduxi vos de terra.

/FERIA VI/ /f. 162v/

- 238 R. Homo erat languens (6869). V. Responderunt discipuli.  
 239 R. Dominus Ihesus ante sex. V. Convenerunt autem ibi multi.  
 240 R. Occurrerunt Maria et Martha (7309). V. Videns Ihesus turbam. Gloria patri.

## DOMINGO DE PASIÓN /f. 166r/

- 241 R. Isti sunt dies quos observare (7013). V. Locutus est dominus.  
 242 R. Multi<pli>cati sunt qui tribulant (7187). V. Circumdediderunt me.  
 243 R. Usquequo exaltabitur (7811). V. Qui tribulant me exultabunt.  
 244 R. Deus meus es tu ne discedas (6428). V. Tu autem domine.  
 245 R. In te iactatus sum ex utero (6941). V. Salva me ex ore leonis.  
 246 R. In proximo est tribulatio (6931). V. Erue a framea deus.  
 247 R. Tota die contristatus (7771). V. Amici mei et proximi.  
 248 R. Ne avertas faciem tuam (7203). V. Intende anime mee.  
 249 R. Dicebat dominus principibus. V. Amen dico vobis.

/FERIA II/

- 250 R. Vide quia tribulor (7851). V. Libera me ab his qui hoderunt.

- 251 R. Deus meus eripe me (6427). V. Deus ne elongeris a me.  
 252 R. Qui custodiebant animam (7475). V. Omnes inimici mei.  
 /FERIA III/  
 253 R. Pascifice loquebantur michi (7346). V. Ego autem cum michi.  
 254 R. Locuti sunt adversum me (7095). V. Et posuerunt adversum me.  
 255 R. Adiutor et protector meus (6036). V. Iniquos hodie habui.

## DOMINGO DE RAMOS Y FERIAS II, III, IV /f. 177v/

- 256 R. In die qua invocavi te (6899). V. In die tribulationis mee.  
 257 R. <F>ratres mei elongaverunt (6747). V. Dereliquerunt me.  
 258 R. Attende domine ad me (6137). V. Recordare quod steterim.  
 259 R. Conclisit vias meas (6306). V. Factus sum in derisu.  
 260 R. Noli esse michi domine (7219). V. Confundantur omnes inimici.  
 261 R. Dominus mecum est (6521). V. Vidisti domine iniquitatem.  
 262 R. Dixerunt impii apud se (6464). V. Tamquam nugaces.  
 263 R. Viri impii dixerunt (7905). V. Hec cognoverunt.  
 264 R. Cum appropinquaret Ihesus. V. Turbe autem que precedebat.  
 /FERIA II/  
 265 R. Insurrexerunt in me (6973). V. Effuderunt furorem suum.  
 266 R. Contumelias et terrores (6335). V. Iudica domine causam.  
 267 R. Salvum me fac deus (7566). V. Intende anime mee.  
 /FERIA III/  
 268 R. Ingrediente domino (6961). V. Cumque vidissent.

## JUEVES SANTO /f. 188r/

- 269 R. In monte Oliveti oravit (6916). V. Vigilate et orate.  
 270 R. Tristis est anima mea (7780). V. Ecce appropinquabit hora.  
 271 R. Ecce vidimus eum (6618). V. Vere languores nostros<sup>143</sup>.  
 272 R. Amicus meus osculi (6083). V. Bonum erat ei.  
 273 R. Unus ex discipulis meis (7809). V. Qui intingit mecum.

<sup>143</sup> En la parte inferior de los ff. 188v-189r se ha añadido con notación musical el responsorio *Iudas mercator pessimus* (CAO 7041), que es el quinto en la ordenación del Breviario de Trento; SODI, M.-TRIACCA, A.M. (eds.): *Breviarium Romanum. Editio princeps (1568)*, (Monumenta Liturgica Concilii Tridentini, 3), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999, núm. 2318, p. 378.

- 274 R. Eram quasi agnus ignoscens (6660). V. Omnes amici mei.  
275 R. Una hora non potuistis vigilare (7807). V. Qui dormitis surgite.  
276 R. Seniores populi consilium (7636). V. Collegerunt ergo pontifices.  
277 R. Ecce turba et qui vocabatur (6611). V. Accedens ad Ihesum.

## VIERNES SANTO /f. 194r/

- 278 R. Omnes amici mei (7313). V. Inter iniquos proiecerunt.  
279 R. Vinea mea electa (7887). V. Sepivi te et lapides.  
280 R. Tamquam ad latronem (7748). V. Cumque iniecissent manus.  
281 R. Animam meam dilectam (6101). V. Insurrexerunt in me.  
282 R. Tradiderunt me in manus (7773). V. Alieni insurrexerunt.  
283 R. Calligaverunt oculi mei (6261). V. O vos omnes qui transitis.  
284 R. Ihesum tradidit impius (7035). V. Adduxerunt autem.  
285 R. Tenebre facte sunt (7760). V. Cum ergo accepisset.  
286 R. Velum templi scissum est (7821). V. Petre scisse sunt.



ANEXO 2. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DEL RESPONSORIO  
*O PRECELSA DIES* (núm. 85)<sup>144</sup>

Para la transcripción musical del versículo *Tamquam sponsus* hemos utilizado la versión del mismo versículo aneja al responsorio *Descendit de celis* (núm. 73), dado que en *O precelsa* consta sólo de manera parcial.

O pre - cel -  
 U  
 sa di - es po - pu - lo ve - ne - ra -  
 \*  
 bi - lis om - ni qua de - us in -  
 - du - tus ho - mi - nem de  
 U  
 vir - gi - nis al - ve - o e - xi - it ad  
 U  
 pa - tri - am pro - pri - os re - vo -  
 U  
 - ca - re co - lo - nos in qua om - nis  
 ho - di - c le - ta - tur fa -  
 V.  
 - bri - ce mun - di. Tam -  
 U  
 - quam spon - sus do - mi -  
 nus pro - ce - dens de tha - la - mo su - o.

<sup>144</sup> Grafías empleadas en los ejemplos musicales: U neuma licuente; \* *pressa*.

ANEXO 3. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE LOS RESPONSORIOS  
DE LÁZARO (núms. 238-240)

*Homo erat* (núm. 238)

U U

Ho - mo e - rat lan - - guens in Be - tha-ni -

- a no - mi-ne La - ça - rus de quo

do-mi - - nus Ihe - sus dis - ci - pu - lis su - is

\* U

a - it, E - a - - - - - mus et a

U V.

somp - no ex-ci - te - - - mus e - um. Res - pon

de - runt dis-ci - pu-li et di - xe - runt

do-mi - ne si dor - mit sal - vus e - rit tunc Ihe - sus di-xit il - lis ma -

(b) (b) \*

ni - fes - te La-za-rus mor - tus est. E - a - [mus]

*Dominus Ihesus* (núm. 239)

Do-mi-nus Ihe - sus an - te sex di - es Pas - ce

U  
ve-nit Be-tha - ni - a u - bi fu - e - rat La-ça-

\* U  
ro mor - - - tu - us. Quem sus-ci - ta - vit

V.  
Ihe - sus. Con-ve-ne - runt au - tem i - bi mul-ti vi - de -

\*  
- o - - rum ut La - za - rum vi-de - - rent. Quem [suscitavit]

**Occurrerunt Maria (núm. 240)**

Oc-cur-re - - - - - runt Ma - ri - a  
 et Mar - - - - - tha ad Ihe - sum di - cen - tes  
 do - mi - ne do - mi - ne si  
 hic fuis - - - - - ses La - za - rus  
 non es - set mor - tu - us. Res - pon - dit Ihe - sus  
 Mar - - - - - tha si cre - di - - - - - de - ris vi - de - bis glo - ri -  
 am de - - - - - i. Vi - dens Ihe - sus tur - bam  
 flen - - - - - tem in - fre - - - - - mu - it spi - ri - tu la -  
 cri - - - - - ma - - - - - tus est et ve - ni - ens ad lo -  
 cum cla - ma - - - - - vit vo - ce mag - na. Res - pon - dit

Recibido: 6 de septiembre de 2014  
 Aceptado: 26 de septiembre de 2014