

El antifonario de la catedral de Tarazona (Archivo de música, ms. 18) y la tradición litúrgica turiasonense*

JUAN PABLO RUBIO SADIA
SANTIAGO RUIZ TORRES

Resumen: El Archivo de Música de la catedral de Tarazona (Zaragoza) conserva un antifonario *De Tempore* de principios del siglo XV que no ha sido objeto de estudio hasta el presente. En este artículo se analiza el manuscrito desde diversas ópticas –codicológica, musical y litúrgica– con el objeto de conocer sus elementos más específicos e individualizar la tradición romana codificada en el obispado turiasonense durante la Edad Media. Se pretende, por una parte, poner de relieve las singularidades de la notación musical de este códice; y por otra, detectar los influjos litúrgicos que han confluído en esta sede episcopal situada entre Aragón, Navarra y Castilla.

Palabras clave: Tarazona, antifonario, Oficio divino, notación cuadrada, responsorial.

Abstract: The Music Archive of the Cathedral of Tarazona (Zaragoza) preserves an *Antiphonarium de Tempore* from the beginning of the 15th century, which until now has not been studied. In this article the manuscript is analyzed from different perspectives –codicological, musical and liturgical– in order to explore its more specific elements and to individualize the Roman tradition codified in the bishopric of Tarazona during the Middle Ages. It is aimed, on the one hand, at highlighting the uniqueness of the musical notation of this codex, and on the other, at revealing the liturgical influences that converged on this episcopal see located between Aragon, Navarre and Castile.

Keywords: Tarazona, antiphonary, Divine Office, square notation, responsory series.

* Este estudio se inscribe dentro de las actividades del grupo de investigación “El canto llano en la época de la polifonía” (HAR2013-40871-P), de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por la profesora Carmen Julia Gutiérrez.

INTRODUCCIÓN

Una de las colecciones más valiosas del patrimonio bibliográfico aragonés es la formada por los manuscritos litúrgico-musicales de la catedral de Tarazona (Zaragoza)¹. Hasta el presente, este rico fondo, cercano a los cuarenta códices de muy diversas procedencias, ha sido objeto de algunos estudios parciales en los que ha prevalecido la perspectiva hagiográfica y artística. En los años setenta del siglo pasado, en efecto, Saxer llevó a cabo una investigación sobre el Santoral contenido en calendarios y letanías de dieciséis libros, de los cuales cinco representan la liturgia local². El valor de esta aportación, desde el punto de vista litúrgico, reside sobre todo en sentar las bases para definir el *modus operandi* seguido en el proceso de hispanización del Santoral autóctono, después de una primera fase de absoluta fidelidad a los modelos litúrgicos romanos provenientes del Mediodía francés. Años más tarde, Falcón Pérez ha efectuado otra contribución relevante, esta vez desde la óptica codicológica y artística, en la que ha catalogado y descrito la decoración de los treinta y cinco códices litúrgicos de la Biblioteca, siguiendo una clasificación tipológica³.

Junto a estas grandes aportaciones cabe citar un reducido número de trabajos de diversa índole que tienen por objeto también los libros turiasonenses. De carácter monográfico son los de Falcón Pérez y Guéant, dedicados a los mss. 96 y 98, pontifical de Guillermo Durando y misal romano respectivamente, ambos de finales del siglo XV⁴. Dentro de obras más amplias,

¹ Acerca de la historia de su biblioteca y archivo véase FRANCO GARZA, Miguel Antonio: "El Archivo-Biblioteca de la Catedral", en AINAGA, M.^a T. y otros: *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 103-113.

² Los pertenecientes a Tarazona son concretamente los mss. 31, 32, 80, 92 y 134; SAXER, Victor: "Manuscrits liturgiques, calendriers et litanies des saints, du XII^e au XVI^e siècle, conservés à la Bibliothèque Capitulaire de Tarazona [II. Les textes]", en *Hispania Sacra*, 23 (1970), pp. 335-402; 24 (1971), pp. 367-423; 25 (1972), pp. 131-183. Conviene advertir la errata que figura en la p. 159 de la tercera parte de este estudio, donde se cita como ms. 12 el misal turiasonense del siglo XIII, que en realidad corresponde al ms. 92.

³ La autora sigue este orden: salterios, breviarios, evangeliarios, epistolarios, ceremoniales y pontificales, misales, homilarios y capitularios-colectarios; FALCÓN PÉREZ, María Pilar: *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona (análisis y catalogación)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, pp. 93-181.

⁴ Ídem, "El Pontifical del obispo Andrés Martínez en el Archivo Capitular de Tarazona: estudio histórico-artístico", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca 1993)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, pp. 403-421; ídem, "Un misal romano del siglo XV, del Archivo Capitular del Tarazona", en MELONI, M.^a G. y SCHENA, O.: *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona. Sassari-Alghero 19-24 Maggio 1990 sul tema La Corona d'Aragona in Italia (secc. 13-18)*, vol. V, Sassari, Delfino, 1997, pp. 183-195; GUÉANT, Valérie: "Le Maître des missels della Rovere et le missel de Pedro Ferriz, évêque de Tarazona", en *Tvriaso*, 18

vale la pena mencionar la referencia de Anglès al ms. 3, un leccionario del Oficio del siglo XIII, que copia en notación aquitana el canto de la Sibila y las lamentaciones de Semana santa⁵. Nosotros mismos hemos estudiado los breviarios mss. 31 y 78 en nuestra investigación sobre la implantación del rito francorromano en tierras de Castilla, Aragón y Navarra⁶.

Presentado este somero panorama, a modo de *status quaestionis*, conviene precisar que no todos los códices litúrgicos de la catedral se hallan registrados en el fondo de la Biblioteca. Algunos, por su carácter eminentemente musical, se integraron en el Archivo de Música, la sección que ha gozado de un mayor reconocimiento gracias a su fondo de polifonía, donde se encuentra el ms. 2/3, uno de los más relevantes del Renacimiento español⁷. Este doble factor –separación del corpus de los manuscritos litúrgicos y ubicación en el fondo polifónico– ha contribuido tal vez a eclipsar el interés hacia un exiguo grupo de códices litúrgico-musicales, entre los que se encuentra el ms. 18, que es el que ahora nos ocupa.

Sea como fuere, este antifonario *De Tempore*, catalogado en 1961 por Sevillano, que lo data en el siglo XIV⁸, no ha llamado la atención de liturgis-

(2005-2007), pp. 11-42. La calidad de ambos códices llamó la atención de Domínguez Bordona, quien los incluyó en su obra DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Manuscritos con pinturas*, t. II, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, núms. 2146 y 2145, p. 355.

⁵ ANGLÈS, Higiní: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. 192.

⁶ RUBIO SADIA, Juan Pablo: *La 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, pp. 130 y 314-316; ídem, “Narbona y la romanización litúrgica de las Iglesias de Aragón”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 19 (2011), pp. 267-321; ídem, “La introducción del Canto Gregoriano en Aragón: etapas y vicisitudes de un proceso de asimilación (ss. IX-XII)”, en *XV-XVI Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 171-200; ídem, “El proceso de introducción del rito romano en Navarra. Nuevas aportaciones desde las fuentes litúrgicas”, en *Ecclesia orans*, 30 (2013), pp. 455-546.

⁷ ESTEVE ROLDÁN, Eva T.: “Manuscrito musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico”, en *Nassarre*, 22 (2006), pp. 131-172; KREITNER, Kenneth: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, (Studies in Medieval and Renaissance Music, 2), Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 140-154; KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001; CALAHORRA, Pedro: “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios”, en *Nassarre*, 8/2 (1992), p. 9.

⁸ Fue publicada primeramente en SEVILLANO, Justo: “Catálogo musical del Archivo Capitulare de Tarazona”, en *Anuario Musical*, 16 (1961), p. 166; y reproducida más tarde en RUIZ IZQUIERDO, Julián y otros: *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona: Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*, (Fuentes Históricas Aragonesas, 12), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1984, p. 126.

tas, musicólogos o historiadores del arte. De hecho, no figura ni en noticias antiguas como la de Vicente de la Fuente⁹, ni en los catálogos de Janini y Fernández de la Cuesta¹⁰. Tampoco Falcón Pérez, según acabamos de ver, lo incluyó en su estudio sobre manuscritos iluminados. Sí consta, en cambio, entre los cinco códices litúrgicos turiasonenses seleccionados por Hughes¹¹. La alusión más reciente que conocemos se encuentra en una publicación sobre la catedral de Santa María de la Huerta y considera el ms. 18 entre los más antiguos e interesantes códices con notación musical del siglo XV¹². A propósito de esta noticia, nos interesa subrayar una afirmación que, en cierto modo, hacemos nuestra en estas páginas. En opinión de sus autores, un estudio riguroso de los códices y fragmentos litúrgico-musicales, todavía por hacer, “podrá revelar importantes informaciones acerca de la implantación de repertorios procedentes de fuera de la Península, así como de la posible presencia de tradiciones locales en la práctica del canto llano en la vida musical turiasonense”¹³. Nuestro objetivo camina, pues, en esta dirección: identificar las raíces de la tradición litúrgico-musical de Tarazona, detectar afinidades con otras iglesias y caracterizar elementos propios.

A esto hay que añadir la consideración del factor geográfico, que sin duda confiere especial relevancia a nuestro estudio. Recordemos que el obispado de Tarazona, en el extremo occidental de la provincia de Zaragoza, ha ejercido durante siglos de línea fronteriza y punto de confluencia de Aragón, Navarra y Castilla. Su dispersión geográfica lo convierte en un escenario único en la historia medieval hispana, ya que su prelado llegó a tener jurisdicción

⁹ DE LA FUENTE, Vicente: *España Sagrada. Tomo L. Tratados LXXXVII y LXXXVIII. Las Santas Iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, pp. 74-78.

¹⁰ 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, pp. 197-215; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980, p. 190. Tampoco hay alusión en EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Memoria de las actividades de RIMS-España / 1998”, en *Anuario Musical*, 53 (1998), p. 291; mientras que González Valle sólo menciona “numerosos manuscritos de canto gregoriano de los siglos XIII-XV”, en GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Los Archivos de Música de las Catedrales de Aragón”, en *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, p. 21.

¹¹ HUGHES, Andrew: “Medieval Liturgical Books in Twenty-three Spanish Libraries: Provisional Inventories”, en *Traditio*, 38 (1982), p. 386.

¹² Figura además una fotografía de los ff. 6v-7r del códice; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y MARTÍNEZ GARCÍA, María del Carmen: “La música en la Catedral”, en ANAGA, M.^a T. y otros: *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, p. 81.

¹³ *Ibidem*, p. 82.

sobre comarcas de los tres reinos¹⁴. Todo ello le hace merecedor de una atención particular también en el plano de la liturgia y de la música.

Por consiguiente, nos proponemos examinar aquí este códice turiasonense, presentando sus características codicológicas y haciendo hincapié en los elementos paleográfico-musicales y litúrgicos más singulares. Con una metodología análoga a la de nuestro reciente artículo sobre un antifonario de la catedral de Barbastro¹⁵, cotejaremos los textos del responsorial nocturno con un amplio repertorio de fuentes del Oficio divino, sin perder de vista los factores históricos que interactúan en el proceso de codificación de la liturgia local. Finalmente, transcribimos en apéndices los incipits del responsorial de maitines y algunas melodías especialmente relevantes.

DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

Los rasgos codicológicos y paleográficos

El ms. 18 del Archivo de Música de la catedral de Tarazona presenta unas medidas aproximadas de 54×36 cm. Tales dimensiones, sin duda destacables, remiten a un libro de uso comunitario; más en detalle, su naturaleza musical hace pertinente que sea clasificado como libro de coro o cantoral. Hay que matizar, no obstante, que su tamaño es algo inferior a la media habitual de esta clase de libros, situada en torno a los 70×50 cm¹⁶. Dichas medidas están, pese a todo, en plena sintonía con las de los ejemplares del siglo XV, como el antifonario barbastrense al que aludíamos con anterioridad¹⁷. No es, de hecho, hasta finales de esa centuria cuando el módulo de escritura musical aumenta de manera ostensible¹⁸. Cabe calificar pues a nuestro ma-

¹⁴ CORRAL LAFUENTE, José Luis: “La Edad Media en las comarcas aragonesas del Moncayo”, en *Tvriaso*, 10/1 (1992), p. 133.

¹⁵ RUBIO SADIA, Juan Pablo y RUIZ TORRES, Santiago: “Un antifonario desconocido en el Archivo Capitular de Barbastro, testimonio de una liturgia de frontera”, en *Nassarre*, 30 (2014), pp. 223-278.

¹⁶ 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. 1, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 22; cf. <http://eprints.ucm.es/22332/1/T34688.pdf> (acceso: 19/1/2017).

¹⁷ RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, “Un antifonario desconocido”, p. 227.

¹⁸ RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: *La monodia litúrgica en el País Vasco*, vol. 2, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993, p. 525. Este crecimiento en el módulo de escritura es fruto sobre todo de la reforma eclesiástica promovida por esos años en los reinos de España, que conduciría a que el coro quedara emplazado en el centro de la nave principal de las iglesias. Esta nueva configuración espacial demandaría la construcción de facistolos, y por ende, de libros de

nuscrito como un genuino precursor de la rica tradición de libros de coro en España. Su interés es además avivado por cuanto refleja una tradición litúrgica anterior a Trento, lo que abordaremos más adelante. La mayor parte de estos volúmenes, como sabemos, fueron destruidos o sensiblemente remodelados como consecuencia de la adopción del Nuevo Rezado. Las medidas moderadas de nuestro ejemplar hacen que contenga un número bastante considerable de pergaminos: 160 folios en total. Lo normal, de hecho, es que los cantorales apenas rebasen el centenar de folios al objeto de facilitar su manipulación.

Las características morfológicas y paleográficas del antifonario permiten remontar su manufactura a comienzos del siglo XV. El esquema de pautado queda conformado por cuatro líneas maestras sencillas –apenas visibles– que enmarcan la caja de justificación (35×23 cm) y nueve renglones de escritura a línea tirada. Por su parte, el texto se copia en el espacio comprendido entre dos líneas rectoras; en tanto que la notación musical se dispone en pentagrama e incluso en tetragrama esporádicamente. Las líneas del pautado, en tinta roja, se trazan de manera individual con desigual cuidado. Ello comporta que el interlineado no sea del todo uniforme, bien porque las pautas no quedan separadas de modo equidistante, o lo que es peor, éstas se dibujan con dispares ángulos de inclinación. Como resultado, la diastematía de algunos pasajes se ve obstaculizada (“dicentes”, f. 13v; “boni et mali”, f. 29r; “frange”, f. 42r; “ut pueri”, f. 61v, entre otros muchos ejemplos).

La organización material del manuscrito tampoco se atiene a un patrón estable, dato deducible de la irregular disposición de los reclamos (ff. 7v, 25v, 35v, 45v, 64v, 74v, 82v, 90v, 101v, 109v, 111v, 129v, 139v, 149v y 159v). El predominio de las cadencias de separación en 10 y 8 folios evidencia, aun así, que los cuadernos más usuales son el quinión y el cuaternión.

El antifonario apenas conserva marcas de foliación original: en el margen superior de la cara verso de los ff. 114, 117, 119, 121, 123 y 124 hallamos romanos negros trazados con poco cuidado. En fecha tardía se han numerado las hojas en arábigos negros, visibles en la esquina inferior derecha del folio recto. En el extremo superior de dicha cara se divisan a veces firmas de tipo alfabético en tinta negra, sobre todo en el tramo inicial del códice. De igual modo, junto a varias antifonas menores –en su mayoría transmitidas como íncipits– se añade una cifra en romanos negros, la cual probablemente remita a la página o folio del salterio (varios ejemplos entre los ff. 54v-56v).

mayor tamaño; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “El canto llano de los libros corales”, en *Cantorales: libros de música litúrgica en la BNE* [Madrid], Biblioteca Nacional de España, 2014, p. 36.

Conforme al criterio de la época, la variedad caligráfica empleada es la *littera textualis formata* o gótica libraria. Su trazado es más proclive a la verticalidad, lo que no obvia que alzados y caídos se hallen poco desarrollados. Destaca asimismo la marcada angulosidad con que se plasma el texto, por cuanto contrasta con la tendencia a formas más redondeadas de los manuscritos españoles¹⁹. Los caracteres se inscriben a un solo módulo, salvo unas pocas rúbricas en formato más pequeño (ff. 111v, 134r y 136v). El texto musicalizado emplea línea de guía en color rojo al objeto de delimitar la prolongación de sílabas y palabras durante el canto.

Llama la atención la elevada cantidad de abreviaturas en el texto; primero, por no ser un rasgo asociado a las escrituras góticas²⁰; y segundo, porque los libros destinados al canto de ordinario disponen de espacio más que suficiente para escribir el texto al quedar éste coordinado con la notación musical²¹. Como de costumbre, la mayor proporción de abreviaturas se localiza en las rúbricas, siendo todas ellas de fácil resolución. No faltan así las terminaciones en suspensión de “-m”, “-us” (con especial incidencia) y “-que”, al igual que contracciones como “Dñs” (=dominus) o “aevia” (=alleluia).

El texto, en líneas generales, se copia con bastante corrección. Es más, cuando se produce un error, no es infrecuente que éste haya sido corregido (“videntes”, f. 12r; “autem”, f. 79v). También existen casos en los que se añaden palabras omitidas en la copia (“et” y “sedit”, f. 82r; “mortis”, f. 83v). Aunque minoritarias, hay piezas que carecen de rúbrica de género o en las que ésta ha sido mal consignada²². De manera puntual localizamos adiciones de texto y música en los márgenes del manuscrito, como en los ff. 12r, 30r (ésta con pautado sin notación musical), 51v y 96r. Asimismo, algunos folios registran anotaciones de tenor documental en el margen (ff. 47v, 48r, 128r, 138r, 147v, 148r y 157v). La más llamativa de todas es la del f. 157v, en donde puede leerse “Ioh[a]nnes”. Su caligrafía, contemporánea a la del códice, aventura que este Juan pudiera ser uno de los artífices de su manufactura.

La decoración del manuscrito se reduce a letras distintivas de factura no muy cuidada. Las hay fundamentalmente de cuatro clases: afiligranadas,

¹⁹ ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: “Escritura latina en la Plena y Baja Edad Media: la llamada ‘gótica libraria’ en España”, en *Historia. Instituciones. Documentos*, 12 (1985), p. 393.

²⁰ *Ibidem*, p. 399.

²¹ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 570.

²² En el f. 33r es perceptible, por ejemplo, cómo el responsorio *Noe vir iustus* y el himno *Primo dierum* intercambian sus rúbricas por error.

simples o desnudas, quebradas y de taracea²³. Las primeras son de módulo 2 ó 3²⁴. Casi sin excepción encabezan el primer responsorio de maitines y combinan hasta dos colores, siendo uno de ellos el rojo y el otro el azul o el verde. La filigrana se restringe mayoritariamente a los huecos interiores de la inicial, delineando los usuales diseños vegetales o geométricos. De manera aislada, podemos advertir alguna inicial a filigranada de módulo 1, como la que principia la antifona de magnificat *Hi novissimi una hora* (f. 31v) y el responsorio *Stetit Moyses* (f. 65r). Fuera de los tipos a filigranados, encontramos también alguna inicial con decoración remarcable. Destaca en particular la letra capital del responsorio *Dum complerentur* de Pentecostés (f. 118r; fig. 1): un doble círculo –el exterior sogueado y el interior monocromo– en el que se inserta una flor de seis puntas. Un diseño muy parecido, pero añadiendo filigrana, puede contemplarse en el responsorio *Peto domine* (f. 152r).



Fig. 1. Inicial del responsorio *Dum complerentur* (f. 118r).

Las letras simples y quebradas son, con mucho, los tipos más asiduos en el antifonario. Es particularmente destacable su acusado desarrollo vertical, más notorio en las quebradas. Al igual que las a filigranadas, la gama cromática de las letras simples se limita a las tintas roja, azul y verde; si bien, haciendo uso de un solo color. Abren regularmente los responsorios –salvo el primero de maitines como veíamos–, los himnos, la primera antifona de

²³ Seguimos aquí la clasificación propuesta por RUIZ GARCÍA, Elisa: *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002 (2ª ed.), pp. 277-278.

²⁴ Acerca de esta organización por módulos véase HUGHES, Andrew: *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*, Toronto [etc.], University of Toronto Press, 1982, pp. 103-105.

vísperas, de laudes y de los nocturnos de maitines, así como las antífonas mayores de magnificat y benedictus. Por regla general van alternando en su color, en secuencia rojo/azul o verde, con el fin de facilitar la localización de los cantos y realzar la dimensión estética del códice. Algunas de estas iniciales presentan una leve decoración a base de trazos de doble fileteado, bolas y culminaciones de astas y caídos en espiral.

Las iniciales quebradas las advertimos, a su vez, en las antífonas menores –excepto las que inician vísperas, laudes y los nocturnos de maitines–, los versículos de responsorio y los versículos simples. De forma abrumadora se pintan en negro, aunque es posible encontrar alguna muestra en tinta roja; sucede a veces en la doxología *Gloria patri* con la que se cierra la serie responsorial de cada nocturno (ff. 2v y 100v) y en algún versículo de responsorio (*Hedificavit Iacob*, f. 52v). También localizamos letras quebradas antropomórficas (antífonas *Amice commoda*, f. 112v; y *A summo celo*, f. 113v).

Por último, podemos divisar varias muestras aisladas de iniciales de taracea. En su caso, pueden figurar en cualquiera de los tamaños mencionados, desde el módulo 3 (responsorio *Locutus est dominus*, f. 64v) al módulo 1 (responsorio *In monte oliveti*, f. 86v). De manera muy excepcional detectamos piezas sin letra capital, así los himnos *Consors paterni* (f. 23r) y *Primo dierum* (f. 24r).

La notación musical

Por lo que respecta a la música, el antifonario turiasonense punta los cantos en notación cuadrada. Como hemos señalado en anteriores estudios²⁵, esta familia de escritura no alcanzó amplia difusión en la Península Ibérica hasta mediados del siglo XV. Hasta entonces lo normal es que las melodías litúrgicas se transcriban en notación aquitana. Este dato subraya el valor del manuscrito, en cuanto testimonio temprano de la penetración de la notación cuadrada en España.

El eje de escritura es similar al de las actuales ediciones de canto gregoriano con ascensos en vertical y descensos en diagonal. De manera esporádica, no obstante, localizamos también ascensos en ángulo oblicuo, aspecto

²⁵ RUIZ TORRES, Santiago: “*Ut unanimes uno ore honorificetis deum*: canto llano y liturgia en el periodo pretridentino”, en *XV-XVI Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, p. 210; ídem, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 189-191; RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, “Un antifonario desconocido”, pp. 231-232. Solange Corbin probablemente sea quien primero constata la tardía penetración de la notación cuadrada en suelo peninsular; CORBIN, Solange: *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, Paris, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1952, p. 265.

que desarrollaremos más adelante. La elección de un *ductus* de 45° no es habitual en los códices ibéricos, en donde los ascensos discurren frecuentemente en diagonal. Ese comportamiento refuerza la temprana copia de nuestro manuscrito, dado que es un rasgo asociado a los testimonios peninsulares de mayor antigüedad. Con ello se buscaba evitar posibles conflictos entre notas consecutivas, así como clarificar el orden de interpretación de las mismas al disponerlas en distinto eje vertical²⁶. En nuestro antifonario, un ejemplo muy claro de lo primero lo tenemos en el comienzo del invitatorio *Christus apparuit nobis* (f. 9r, fig. 2), en donde las dos notas que cierran el neuma inicial quedan unidas.



Fig. 2. Inicio del invitatorio *Christus apparuit nobis* (f. 9r).

El contorno de las figuras es cuadrado con unas medidas aproximadas de 3x3 mm. Aun así, es bastante frecuente que las notas culminantes en los ascensos melódicos presenten menor anchura (en torno a los 2 mm.). Estas medidas son algo más reducidas que las del antifonario de Barbastro: 4x5 mm. para los puntos mayores y 4x3 mm. para los más diminutos²⁷. Y quedan todavía más lejos de la media de 10 mm. de grosor que pueden alcanzar las notas en los cantorales de mayores dimensiones²⁸. Semejante tamaño es equiparable, en cambio, al de los manuscritos aquitanos tardíos²⁹.

Como ya hemos indicado, el ms. 18 inscribe las figuras musicales en pentagrama y, sólo en ocasiones puntuales, emplea el tetragrama. Esta predilección no sorprende, puesto que es el soporte más popularizado en los códices peninsulares gracias a su mayor capacidad de encerrar notas frente al tetragrama³⁰. Lo que se perseguía era, por un lado, confinar la escritura

²⁶ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 194.

²⁷ RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, "Un antifonario desconocido", p. 233.

²⁸ 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), núms. 50 y 51, p. 437.

²⁹ RODRÍGUEZ SUSO, *La monodia litúrgica*, p. 525.

³⁰ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 201-202.

musical dentro de los márgenes del pautaado y evitar así que las notas colisionen con el texto circundante; y por otro, mitigar los molestos cambios de clave. A pesar de ello, son numerosas las veces en que se producen ambas situaciones en nuestro antifonario, patentizando con ello la impericia de su puntador. Particularmente perjudiciales para la definición melódica son los casos en que las figuras musicales rebasan los límites del pautaado. A veces se observa un cierto cuidado por que no contacten con el texto, bien modificando levemente el trazado de la nota (“Ihesus”, f. 41r; “miserere”, f. 43r; fig. 3), bien desplazándola a un lado (“soli”, f. 16v). Otras veces, en cambio, no detectamos empeño alguno en este particular (rúbrica de *pressa*, f. 58r; “demonium”, f. 61v, fig. 3). De igual modo, tampoco constatamos el uso de líneas adicionales en los pasajes en que la melodía excede el pautaado en dos notas (“est”, f. 10r; “soli”, f. 16v).



Fig. 3. Muestras de problemas en la escritura musical (ff. 43r y 61v).

En favor del puntador hay que considerar el poco margen de maniobra del que dispone: el texto ya se ha copiado previamente y el espacio sobrante entre los renglones resulta bastante reducido. Estos casos de conflicto se hubieran podido evitar fácilmente con una buena planificación de las claves. En efecto, la práctica regular gregoriana ha sancionado el uso de dos claves –Do y Fa–, las cuales tienden a ubicarse en las posiciones céntricas del pautaado por ser éstas las que mejor garantizan que la música discorra dentro de sus límites. Pese a ser consecuente con esta tradición, nuestro antifonario obvia a veces una regla básica de la notación cuadrada: las claves han de asignarse en función de la modalidad suscrita por los cantos. Los teóricos, conscientes de los problemas que podían derivarse de esa desatención, recomendaban utilizar la clave de Fa para los modos I, II, IV y VI por ser los más graves; y limitar la clave de Do a los modos III, V, VII y VIII, los más agu-

dos³¹. Y no sólo eso, con el paso del tiempo se tendió incluso a fijar la altura de la clave dentro del pentagrama³². Por ello, cabría juzgar la aplicación de claves en el antifonario turiasonense como flexible, rasgo a su vez asociado con las fuentes hispanas en notación cuadrada más tempranas (siglos XIV al XVI). Notemos, sobre este particular, que para entonces no existía una normativa en la inscripción de estas señales³³.

No es infrecuente, por otra parte, divisar aperturas del pentagrama con doble clave: Fa en 2ª y Do en 4ª, o bien Fa en 3ª y Do en 5ª (numerosos ejemplos entre los ff. 77r-82v). A través de esa medida intuimos un deseo de facilitar la lectura de las piezas, ya que faculta al corista a elegir la clave que pueda resultarle más sencilla. En ocasiones muy excepcionales se deja de apuntar el signo de clave (himno *Hostis Herodes*, f. 13r).

La indicación del *custos* o guión no es tampoco del todo regular. Su ausencia a menudo obedece a una mala planificación del texto cantado. Muy ilustrativo al respecto es lo que ocurre en el cierre del primer sistema del responsorio *Iustus dominus iusticias* (f. 18v). El copista aquí apenas ha dejado espacio para los prolongados neumas que se suceden en “dilexit”, provocando con ello que la escritura musical se extienda fuera de la caja de justificación, y de manera subsiguiente, que no haya hueco para el guión. Semejante circunstancia, sin embargo, no constituye siempre un impedimento para la anotación de la señal (“tua” y “vadam”, f. 87r). Otras veces la omisión del *custos* es producto de la negligencia del puntador. Sólo así se explica su ausencia en pasajes en los que hay espacio más que suficiente para su señalización (*differentia* de la antífona *Tecum principium*, f. 4v). De manera regular los cambios de clave en puntos intermedios del pautaado se anuncian mediante *custos*. Lo más curioso aquí es que a veces la señal se coloca justo encima del nuevo signo de clave (“omnes”, f. 11r; “noster factus”, f. 20r; “domine”, f. 21v). Ocasionalmente ambos símbolos quedan unidos generando una figura con apariencia musical, que bien podríamos interpretar como un *scandicus* vertical (“exiit ad”, f. 8r, fig. 4). Es factible incluso que

³¹ SAÚCO ESCUDERO, María Pilar: “La modalidad en los tratadistas españoles de canto llano”, en SERRANO VELASCOS, A. y otros: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, SEdeM, 1980, p. 113.

³² Muy sintomático, en este sentido, es lo que sucede en la producción coral más tardía de la catedral de Segovia datada en el siglo XIX. Salvo las piezas en modos II y V, que aún emplean dos claves en su inscripción, el resto se anota siempre con unas claves determinadas: Fa en 3ª para los modos I, IV y VI, Do en 4ª para los modos III y VIII, y Do en 3ª para el modo VII; RUIZ TORRES, *La monodía litúrgica*, vol. 1, p. 206.

³³ *Ibidem*, pp. 205-206.

el cambio de clave no venga precedido por *custos* (“*iter impiorum*”, f. 18r; “*meam de ore*”, f. 76r).



Fig. 4. Detalle de *custos* en el responsorio *O precelsa dies* (f. 8r).

El antifonario de Tarazona distingue principalmente dos tipos de vírgulas o barras de separación sintáctica: una menor que atraviesa de 1 a 3 líneas del pautaado y otra mayor que lo cruza entre 3 y 4 líneas o incluso en su totalidad, si bien esto último se da en mucho menor grado. La primera barra sirve para dividir palabras, en tanto que la segunda señaliza la finalización de piezas o marca el inicio de secciones importantes, como la *pressa* en los responsorios o la diferencia salmódica en las antífonas. En ningún caso detectamos barras de entonación, esto es, aquéllas que delimitan el pasaje que ha de entonar el solista al inicio del canto. No hay, con todo, una regla fija en la inscripción de estas señales, por lo que no es infrecuente divisar barras menores haciendo las veces de mayores y viceversa. De hecho, tampoco su indicación es completamente regular, no faltando piezas en donde su presencia es bastante limitada (ff. 1r-3v). Aunque son diversos los fines a los que se destinan estas barras³⁴, estimamos que su principal virtud es la de ayudar a coordinar el texto con la música. No son pocos los pasajes en el manuscrito en los que ambos parámetros se hallan desfasados (“*sub umbra*”, f. 19r).

De manera muy esporádica podemos observar también dobles barras (conclusión de la antífona *Miserere mei domine*, f. 21v). Asimismo, localizamos algún pasaje en donde la vírgula cercena palabras (“*trini-/tatis*”, f. 16v). No advertimos, en cambio, ninguna barra con función de separación de agrupaciones neumáticas. Semejante comportamiento, de todos modos, entra dentro de lo previsible en los manuscritos ibéricos en notación cuadrada³⁵. En lo que concierne a Aragón, sólo tenemos noticia de barras con fina-

³⁴ *Ibidem*, pp. 215-217.

³⁵ *Ibidem*, p. 214.

lidad articulatoria en la librería coral del monasterio cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)³⁶.

Al igual que sucede con las claves, la inscripción de las figuras musicales no se ajusta a unas reglas claramente definidas. Ello conduce no pocas veces a que una misma secuencia melódica sea traducida gráficamente de diversas formas. Estas vacilaciones a nivel de escritura afectan sobre todo a tres tipos de neumas: el *porrectus* y signos derivados de éste, el *climacus* y el *scandicus*. Al objeto de facilitar el trazado del *porrectus*, es habitual que los dos primeros sonidos se representen mediante un punto más dilatado en declive, lo que los teóricos hispanos vienen a definir como alfado³⁷. Como cabría esperar, dicho diseño se localiza ampliamente a lo largo del antifonario (fig. 5), si bien, y lo que es más interesante, no es raro detectar otra grafía en la que el alfado queda dividido en dos sonidos (fig. 5). Semejante circunstancia es evidenciada también en los neumas compuestos que integran el alfado, como el *torculus resupinus* (“carne”, f. 33v) o grupos neumáticos más extensos (“Iudas”, f. 57v). A veces incluso ocurre justo lo contrario, esto es, se amalgaman dos alfados (“quoniam”, f. 79v, fig. 5).



Fig. 5. *Porrectus* ordinario, *porrectus* fragmentado y signo que amalgama dos alfados (ff. 8r, 8r y 79v).

³⁶ PRENSA, Luis: “Los libros corales del *scriptorium* del Real Monasterio Cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)”, en *Nassarre*, 14/2 (1998), p. 387.

³⁷ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 195.

El movimiento descendente del *climacus* es traducido en la notación cuadrada mediante una virga y dos o más puntos inclinados o romboides. Tal disposición obedece fundamentalmente a razones prácticas –el trazado se adecúa mejor al movimiento de la mano– y estéticas –se favorece así la unión de los sonidos dentro del neuma³⁸. Al igual que sucede con el *porrectus*, coexiste junto al diseño ordinario del *climacus* otra grafía en la que todos los puntos se pintan cuadrados a modo de escalera (“vos”, f. 49v). Ese mismo comportamiento podemos verificarlo además en el *climacus resupinus* (“isti”, f. 44v).

El *scandicus* se dibuja de manera ordinaria mediante una serie de tres o más puntos en ascenso en *ductus* oblicuo, salvo los dos últimos en vertical. Junto a este diseño común, es posible encontrar *scandicus* de tres (“amice”, f. 32r, fig. 6) y cuatro notas (“duobus”, f. 60v) dispuestas en vertical. También divisamos justo lo contrario, esto es, *scandicus* con todas sus notas en diagonal (“conclusit”, f. 80v, fig. 6). Similar fenómeno es extrapolable al *scandicus subbipunctis*. Aquí alternan en proporciones bastante equilibradas la grafía adoptada en las actuales ediciones gregorianas (las dos notas culminantes del ascenso en vertical y el descenso con puntos inclinados) y otra figuración con ascensos y descensos oblicuos y con todas sus notas cuadradas (“mee”, f. 78r).

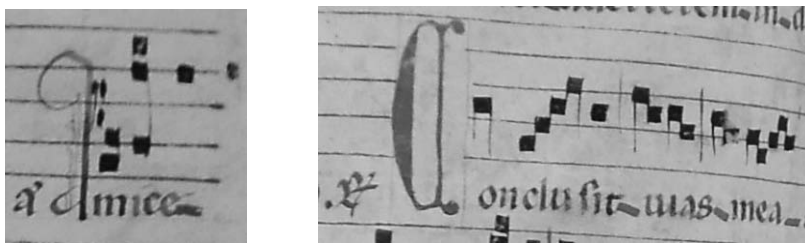


Fig. 6. Vacilación en la escritura del *scandicus* (ff. 32r y 80v).

De manera aislada detectamos alguna *clivis* pintada mediante un alfado (varios ejemplos en el f. 150v). Algo en apariencia similar ocurre en el himno *A solis ortus* (“ortus”, f. 6v), si bien existe aquí la posibilidad de interpretar la grafía de manera mensural³⁹. Tal hipótesis gana credibilidad al contemplar

³⁸ Ibídem, p. 194.

³⁹ Conocido es, en este sentido, que el repertorio cantilado, himnos, secuencias y Ordinario de la misa –particularmente Credos– se ejecutaron mensuralmente hasta fecha reciente.

una solución gráfica muy semejante en otras fuentes de canto llano mensural como el *Intonarium toletanum*⁴⁰, e incluso idéntica en los libros de coro de la catedral de Segovia⁴¹. Lo más relevante es que este incipiente intento de plasmación rítmica sucede en un códice de inicios del siglo XV. Como es bien sabido, este tipo de escritura no eclosiona con fuerza en la Península Ibérica hasta el siglo XVI⁴². Ahora bien, tampoco debemos llevarnos a engaño, pues se trata de una muestra aislada. Ningún otro himno contenido en el antifonario turiasonense incorpora signos de naturaleza proporcional. Es más, podemos localizar la misma melodía aplicada a otros himnos con la *clivis* ordinaria (*Hostis Herodes*, f. 13r).

Es posible, asimismo, que el alfado se integre en neumas más extensos dando lugar a combinaciones inusitadas en la notación cuadrada, como el *torculus* con el segundo y tercer punto ligados (“*seras*”, f. 95v, fig. 7; “*Davit*”, f. 130v), o la agrupación *clivis* de punto alfado más *porrectus* en el responso *Scio domine* (“*demersus*”, f. 149r, fig. 7).

te. En lo que respecta a España, esta costumbre pervivió al menos hasta mediados del siglo XX; GONZÁLEZ-BARRIONUEVO, Herminio: “El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español”, en GOZZI, M. y LUISI, F. (eds.): *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, p. 315.

⁴⁰ *Intonarium Toletanum*, Impressu[s]... vniuersitatis Co[m]plute[n]si: i[n]dustria atq[ue] solertia Arnaldi Guillelmi Brocarij, 1515, f. 3r. La única diferencia, de hecho, es que el alfado en el impreso cisneriano fija la plica en sentido ascendente.

⁴¹ E-SE, Libros de coro núms. 06, f. 70v; 10, f. 69v; 76, f. 17v; y 81, f. 17v.

⁴² RUIZ TORRES, *La monodía litúrgica*, vol. 1, p. 394. En el siglo XV, de hecho, contamos con muy pocos testimonios de esta naturaleza; entre los más conocidos, merece citarse el *Cantoral Sancti Ieronimi*, proveniente del monasterio de Sant Jeroni de la Murtra (Barcelona) y el Cantoral de la Concepción, hoy conservado en el Museo diocesano de Palma de Mallorca. Acerca del manuscrito jerónimo véase BERNADÓ, Màrius: “Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”, en *Revista de Musicología*, 16/4 (1993), pp. 2335-2353; ídem, “Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”, en GOZZI y LUISI (eds.), *Il canto fratto*, pp. 239-279. El códice mallorquín ha sido objeto de estudio por parte de GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín”, en *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 29-60; y MENZEL SANSÓ, Cristina: “Canto fratto nei libri liturgici della cattedrale di Maiorca”, en GOZZI y LUISI (eds.), *Il canto fratto*, pp. 323-329.

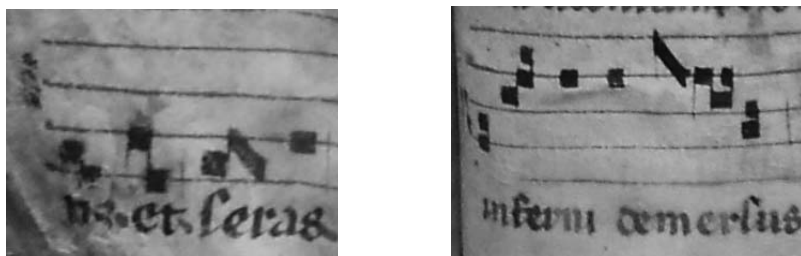


Fig. 7. Figuras excepcionales derivadas del alfado (ff. 95v y 149r).

Es relativamente frecuente, por otra parte, detectar *climacus resupinus* cuya nota terminal presenta una plica descendente a la izquierda (“tuo”, f. 11r). A falta de un estudio sistemático de la notación cuadrada en testimonios hispanos, cabría juzgar dicha peculiaridad gráfica como un rasgo local o tal vez personal del puntador. Lo habitual en estos casos es que esa plica descendente se sitúe a la derecha de la nota. Otro rasgo no menos curioso es la *clivis* representada con el primer sonido en trazo oblicuo. Dicho símbolo sólo lo hemos advertido en los responsorios *Gloria in altissimis* (“et”, f. 1v, fig. 8) y *O precelsa dies* (“populo”, f. 8r). Este bajo índice de aparición nos mueve a pensar que pueda tratarse de un desliz del puntador. Otra posible hipótesis es que constituya una especie de aviso a la hora de ligar los sonidos, dado que en ambas piezas el punto inclinado se sitúa al unísono de la nota precedente y resuelve en la inmediata inferior.



Fig. 8. *Clivis* con el primer sonido trazado de manera oblicua (f. 1v).

El hecho de que la escritura musical del ms. 18 no se atenga a unas reglas precisas deja traslucir una libertad ajena a las colecciones corales tardías, más ajustadas a normas pero de apariencia inerte en su apreciación

global⁴³. Esa flexibilidad hace posible hallar además algunas figuraciones entroncadas con las antiguas escrituras semióticas. Nos referimos muy particularmente a aquellas grafías en las que la presencia de la plica parece denotar un significado rítmico y/o articulatorio especial; tales son en nuestro códice el punto con doble plica, la lengüeta, la lengüeta de una sola plica y la longa aislada (fig. 9). Semejante comportamiento resulta cuanto menos sugerente, puesto que viene a contradecir el tradicional discurso plano que se le atribuye al canto llano común.

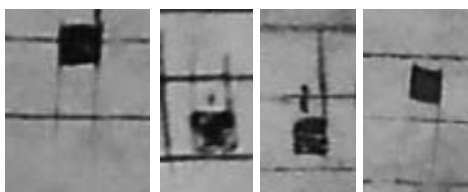


Fig. 9. Figuras derivadas del punto con doble plica (ff. 5v, 89r; 89v y 6r).

De todas ellas, la más interesante en términos paleográficos es el punto con doble plica. Es perceptible cómo su emplazamiento en el antifonario se da en contextos susceptibles de licuescencia salvo en muy raras ocasiones. Sobre este particular, diversos estudios han resaltado la estrecha conexión existente entre la plica y la licuescencia⁴⁴, a tal extremo que podríamos considerar el punto con doble plica como un intento –a la postre estéril– de perpetuar el matiz performativo asociado a los neumas licuescentes. Ahora bien, y en esto conviene incidir, partimos de una conexión de tipo gráfico como única base segura. No poseemos certeza de que, en el momento de copiarse nuestra fuente, su señalización obedeciera todavía a criterios lingüísticos⁴⁵: en su caso, la atenuación o eliminación de una complejidad fonética,

⁴³ Ya Eugène Cardine se hacía eco de la calidad pétreo de la notación musical en las fuentes tardías de canto gregoriano; CARDINE, Eugène: “La notation du chant grégorien aux XVII^e-XIX^e siècles”, en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 9-33.

⁴⁴ HILEY, David: “The Plica and Liquescence”, en *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam*, vol. 2, Henryville [etc.], Institute of Mediaeval Music, 1984, pp. 379-391; NELSON, Kathleen E.: “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. 2306-2315; ídem, *Medieval Liturgical Music of Zamora*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1996, pp. 111-127; RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 220-232.

⁴⁵ TREITLER, Leo: “Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing”, en *Early Music History*, 4 (1984), pp. 135-208. Artículo revisado y adaptado en ídem, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford, Oxford University

tesis tradicional formulada por Dom Mocquereau⁴⁶; o bien, la percepción de una posibilidad de articulación sonora, como ha sostenido Andreas Haug más recientemente⁴⁷. Cabe recordar a este respecto que similar figura aparecía en el mencionado antifonario de Barbastro, coetáneo al de Tarazona, sin que pudiéramos entonces verificar una asociación de esta naturaleza⁴⁸. La única evidencia clara es que para los teóricos hispanos el punto con doble plica poseía una duración mayor a la ordinaria: entre los dos compases y el compás y medio⁴⁹. Es más, si atendemos al criterio del maestro franciscano Juan Bermudo, para mediados del siglo XVI ese valor doblado apenas era respetado⁵⁰. Síntoma claro de ello es el brusco descenso que se produce en su consignación a partir de esa centuria. Nuestro antifonario, por el contrario, pinta la figura con profusión, lo que sugiere que en el momento de copia desempeñaba algún cometido.

El sentido de las plicas guarda relación con la dirección melódica ulterior. De este modo, si la nota siguiente está al unísono o más grave las plicas se trazan hacia abajo, y justo lo contrario si la nota es más aguda⁵¹. Con todo, son numerosas las ocasiones en que el punto con doble plica descendente precede a movimientos melódicos hacia el agudo, los cuales a priori deberían haber sido señalizados con las plicas mirando hacia arriba. Creemos que ello responde a la predilección que profesa el puntador hacia este tipo de figura.

Press, 2003, pp. 365-428. Véase también ídem, "The 'Unwritten' and 'Written Transmission' of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation", en *The Journal of Musicology*, 10 (1992), pp. 178-182.

⁴⁶ MOCQUEREAU, André: "Neumes-accentus liquescents ou semi-vocaux", en *Paléographie musicale II: Le Répons-graduel Justus ut palma, reproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IX^e au XVII^e siècle*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1891, pp. 37-86.

⁴⁷ HAUG, Andreas: "Zur Interpretation der Liqueszenzneumen", en *Archiv für Musikwissenschaft*, 50/1 (1993), p. 95.

⁴⁸ RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, "Un antifonario desconocido", pp. 246-247.

⁴⁹ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 192-193. Acerca de la interpretación rítmica del punto con doble plica véase también LARA LARA, Francisco Javier: "Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano", en *Nassarre*, 20 (2004), pp. 103-156.

⁵⁰ BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, ff. XVIIv y XCVv.

⁵¹ Semejante disposición es preceptuada asimismo por la tratadística hispana. Sirva de ilustración el texto siguiente: "Item punto con dos plicas ec (?), es que por ellas se denota valer cada vno dos compasses que cada plica denota vn punto que es un compas, y si el canto sube ponense ambas las plicas fazia arriba y si deciende ponense ambas fazia baxo, y si el canto vnisona pueden tener sobientes o decendientes"; MARCOS DURÁN, Domingo: *Comento sobre Lux Bella*, Salamanca, 1498 (Ed. facs.: Badajoz, Universidad de Extremadura, 2002), f. tras e.iii (35v).

El ms. 18 distingue también dos clases de puntos con doble plica: uno con cabeza recta y el otro oblicua. Aunque es un tema aún pendiente de estudio, esa diferenciación gráfica podría guardar relación con la correspondencia melódica de la licuescencia. Así, la licuescencia de valor aumentado –equivalente a un solo sonido– se señalaría con la figura de contorno cuadrado, mientras que la licuescencia de valor disminuido –asimilable a dos sonidos en distintas alturas– se asociaría con la variante de cabeza inclinada. Lógicamente el tema merece un análisis pormenorizado que dejamos para otra ocasión. Pese a ello, sí podemos adelantar la existencia de una conexión de esta índole, si bien no siempre del todo constante. Un ejemplo elocuente lo tenemos en la antífona *Ductus est Ihesus* (f. 45r). En ella localizamos tres puntos con doble plica (“deserto”, “et” y “cum”), el primero con cabeza recta y los restantes oblicuos. La edición del *Antiphonale Monasticum* de 1934⁵² consigna precisamente una lectura neumática casi concordante con nuestro antifonario: en “deserto” –allí “desertum”– una licuescencia de valor aumentado (una nota) y en “cum” una licuescencia de valor disminuido (dos notas). Para “et”, en cambio, refleja una cuadrada normal. Conviene apuntar que esta pieza no constituye un ejemplo aislado pues hemos verificado situaciones análogas en otros cantos: las antífonas *Maria et flumina* (“fontes”, f. 12r), *De profundis* (“profundis”, f. 24v) y *Ecce nunc* (“nunc”, f. 42r). Hay que reconocer, no obstante, que a veces el trazado suscrito por la figura no es del todo claro: entre la línea recta y la oblicua coexisten infinidad de soluciones intermedias. En otras palabras, es plausible que el puntador del manuscrito no fuera plenamente consciente de las implicaciones melódicas de una u otra figura.

La traducción melódica del punto con doble plica por neumas de 2 e incluso de 3 sonidos es un hecho además corroborado por la tratadística contemporánea⁵³. Más en detalle, es muy probable que el signo represente muchas veces una abreviación de la *clivis*⁵⁴. Dicha posibilidad, verificada de primera mano en los cantorales de la catedral de Segovia⁵⁵, se constata en el antifonario turiasonense, si bien por una vía un tanto desconcertante. Nuestro códice destaca por anotar las alteraciones accidentales de manera muy restringida. De las dos muestras localizadas, una la hallamos en la antífona *Mittens hec mulier* (f. 77v) y su aspecto es el de un signo asimilable al bemol

⁵² *Antiphonale Monasticum pro Diurnis Horis*, Paris [etc.], Desclée et socii, 1934, p. 342.

⁵³ LARA LARA, “Los teóricos españoles”, p. 132.

⁵⁴ RUBIO, Samuel: *Las melodías gregorianas de los “Libros corales” del Monasterio del Escorial*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1982, p. 28.

⁵⁵ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 229.

en la altura melódica de Si (“hec”, fig. 10)⁵⁶. Lo llamativo aquí es que no hay ni un solo Si en toda la pieza. De hecho, ese diacrítico adquiere sentido sólo si el punto con doble plica situado en el Do de “hec” se traduce melódicamente por una *clivis*: Do-Si bemol. Aunque tal vez dicho símbolo no sea más que una vírgula menor con un bucle en el extremo inferior.



Fig. 10. Detalle de posible bemol en la antífona *Mittens hec mulier* (f. 77v).

Una de las peculiaridades más remarcables a nivel paleográfico es la localización de un *pes* que podemos calificar como licuescente. Se distingue fácilmente en el antifonario por su *ductus* oblicuo –en contraposición al eje vertical de los ascensos melódicos– y por la sensible inclinación del segundo de los puntos. La relación que hemos establecido entre el punto inclinado y la licuescencia de valor disminuido permite conjeturar que nos hallamos incluso ante un *torculus* con licuescencia diminutiva. Hemos detectado esta grafía en siete ocasiones, cumpliendo en seis las reglas de la licuescencia (“ad”, f. 5v; “ante”, ff. 12r y 15r; “stellam”, f. 13v; “magne”, f. 16v; “mee”, f. 78r). Conviene matizar, pese a todo, que a partir del f. 96 se observan con relativa frecuencia *pes* oblicuos con la segunda nota recta e incluso con una leve inclinación. En su caso, hemos rehusado incluirlos en el cómputo dado que su relación con el fenómeno licuescente no queda tan clara. De las siete ocasiones antes mencionadas, sólo en la antífona *Ihesus ergo iam* el símbolo escapa a una asociación de este tipo (“morabatur”, f. 79r). Esta irregularidad nos hace dudar si realmente esta figura constituye un ejemplo más de las innumerables situaciones en las que el puntador vacila a la hora de escoger el ángulo de escritura. Con todo, el alto porcentaje de casos asimilables a la

⁵⁶ El otro signo de alteración figura en el responsorio *Deum time et mandata* (f. 145v). En su caso, se ha apuntado en “veritate” un signo de *b iacente* precediendo a un Si. Su equivalencia sería la del moderno becuadro, circunstancia también chocante dado que genera un tritono por movimiento directo Fa-Si.

licuescencia hace plausible aventurar que tal vinculación sí existe. Conviene recordar a tal efecto que, aunque minoritarios, también hay puntos con doble plica no sujetos a las normas de la licuescencia.

El signo conocido como lengüeta encuentra también cabida en nuestro manuscrito. Como tal, se caracteriza por incluir un pequeño trazo vertical –a veces romboidal– encima o debajo de la cabeza de la nota conforme al sentido de las plicas (fig. 9). Lo vemos con una o dos plicas, siendo más frecuente el primero. Como denominador común, la lengüeta de una plica se localiza en la penúltima sílaba de las *differentiae* salmódicas de modo II (varios ejemplos en los ff. 2r, 23r, 68r, 82r, 86v, 89v y 90r). Desconocemos las razones que han conducido a la subordinación de la figura a la salmodia del *protus* plagal. Es presumible, no obstante, que a través de la misma se buscara propiciar un énfasis particular en la articulación sonora⁵⁷, manifestado en una leve dilatación del tiempo. Si nos hacemos eco de las palabras de Marcos Durán, la duración de la lengüeta era de dos compases, al igual que el punto con doble plica⁵⁸. Dada su posición terminal, es de prever que funcionara también como una especie de aviso para no prolongar en exceso la nota final del versículo⁵⁹. La lengüeta de dos plicas, entretanto, la hemos divisado únicamente en el responsorio *Seniores populi* (“tanquam”, f. 89r). A diferencia de la anterior, su consignación es ajena a las fórmulas de *saeculorum*; de hecho, las características de las sílabas afectadas sugieren nuevamente una conexión con la licuescencia.

De manera bastante esporádica localizamos longas aisladas. Las hay de dos clases: una con plica descendente a la derecha de la nota y otra ascendente también a la derecha. La primera parece estar igualmente vinculada al fenómeno de la licuescencia, al posicionarse en contextos de notorio incremento del sonido cantable (“dicentes”, f. 3v; “laudamus”, f. 6r). El segundo signo, en cambio, se posiciona siempre en las diferencias salmódicas, por lo que podría tratarse de una fórmula gráfica sustitutoria de la lengüeta de una plica. Al contrario que ésta, lo vemos en *differentiae* de otros rangos modales, como el V o el I (ambos en el f. 23r), si bien dominan de forma abrumadora los de modo II (varios ejemplos en los ff. 5v, 12r, 45v y 50v).

El ms. 18 incorpora también algunas muestras de figuraciones de conclusión; esto es, grafías con aparición exclusiva en finales de pieza o secciones importantes fácilmente reconocibles por el contorno rectangular de su

⁵⁷ COLETTE, Marie-Noëlle y otros: *Histoire de la Notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, p. 43.

⁵⁸ MARCOS DURÁN, *Comento sobre Lux Bella*, f. tras e.iii (35v).

⁵⁹ RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, “Un antifonario desconocido”, p. 247.

cabeza⁶⁰. En sí, tienen como referente gráfico el signo de máxima o duplex longa de la polifonía medieval. Las divisamos en dos variedades dentro del manuscrito (fig. 11): una primera –más numerosa–, actuando como nota de cierre de una *clivis* con plica descendente a la derecha (ff. 10v, 11v y 13v, entre otros muchos ejemplos); y una segunda modalidad en donde el símbolo aparece de manera independiente con una plica descendente también en el lado derecho (ff. 29v y 37r). No acertamos a adivinar los motivos que han conducido a su consignación, pues no hay nada que diferencie las conclusiones señalizadas mediante esta figura de la cuadrada ordinaria. Cabe presumir, simplemente, que a través de ella se persiga rellenar el espacio vacío generado al término de una sección.

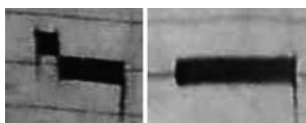


Fig. 11. Figuras de conclusión (ff. 11v y 29v).

De interés también es la localización de algunas muestras de *tristrophā* (“bone”, f. 1v; “resplenduit”, f. 50v; “tunc”, f. 86v; “domine”, f. 154v). Su presencia avala, de algún modo, la antigüedad de nuestro códice, pues, como tal, es un neuma poco habitual en los manuscritos ibéricos con manufactura posterior al siglo XV. Lo normal, de hecho, es que vea reducido el número de sus notas a una o dos⁶¹.

A modo de conclusión, ha quedado patente que el puntador del manuscrito no se atiene a unos criterios estables ni da muestras de una sólida preparación. Le delatan especialmente los fallos en la definición de la altura de las notas, la deficiente planificación de las claves, las vacilaciones del *ductus* en los ascensos melódicos y las irregularidades en la consignación del *porrectus* y derivados de éste. Al mismo tiempo, esas carencias, aun graves en ciertos momentos, dejan al descubierto que nos hallamos ante una escritura que tiende un puente con las primitivas notaciones semióticas. Solamente así se explica la alta sintonía del punto con doble plica con la licuescencia o la presencia de *pes* licuescentes –algo absolutamente novedoso– y *tristrophas*.

⁶⁰ RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 196-197.

⁶¹ 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.

Tales singularidades, unidas a la temprana datación del códice, hacen congruente que éste fuera copiado a partir de modelos aquitanos.

La notación del antifonario preludia en cierta medida ulteriores desarrollos ligados a los manuscritos gregorianos peninsulares: su inclinación mayoritaria hacia el pautado de cinco líneas o las figuras de conclusión. Esa condición de punto de confluencia entre tradiciones antiguas y modernas es lo que confiere especial valor a este libro. La posterior codificación de las reglas de escritura conducirá, primero, a un empobrecimiento de la paleta gráfica y, de manera subsiguiente, a una fosilización de las técnicas escritoriales. Esa realidad se hará presente sobre todo en la producción litúrgica posterior a Trento, que es, por otra parte, la que más se conserva en nuestros archivos y bibliotecas.

Estado de conservación y contenido

En líneas globales, el estado de conservación del antifonario de Tarazona es aceptable. Los desperfectos más visibles son los consustanciales a esta clase de volúmenes: suciedad general, pergamino ligeramente deformado, zonas de texto parcialmente borradas (ff. 22r, 83r, 107v, 142r y 146r) o perforadas por agentes biológicos (f. 160r) y manchas por corrimiento de tinta (ff. 7v, 84v y 85r).

Señalábamos anteriormente que el manuscrito contiene la liturgia romana de Tarazona previa a Trento. Contra lo que cabría esperar, el ejemplar apenas ha experimentado modificaciones. Un indicio de ello es el cumplimiento en alto grado de la llamada Regla de Gregory; esto es, las caras pilosa y carnosa del pergamino coinciden en posición afrontada⁶². Son igualmente contados los casos de reescritura de cantos (f. 109r) o de adición de nuevos en los márgenes (f. 96r). Sin embargo, las huellas de uso son muy perceptibles; tal es el caso de pergaminos rasgados (ff. 41, 42, 99, 100, 120 y 121) o remendados (ff. 4, 51v, 82v y 102v), así como el deterioro sensible de las esquinas inferiores. Ello conduce a pensar que el códice continuó utilizándose una vez oficializada la liturgia tridentina, aunque sirviendo de apoyo puntual a otros libros de canto. Con relativa frecuencia observamos pergaminos de refuerzo o sustitutorios (ff. 3, 115, 116, 124 y 125). Salvo en raras ocasiones, como en el f. 3v, no se han vuelto a reescribir las partes eliminadas. Esto sugiere que, en el momento de producirse tales intervenciones, muchas de sus secciones carecían ya de uso. Encontramos asimismo piezas que han

⁶² AVRIN, Leila: *Scribes, Script, and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago, American Library Association, 1991, p. 213.

quedado a la espera de recibir notación (responsorio *Popule meus qui feci*, f. 67v; antifona *Multa quidem et alia*, f. 108r)⁶³. Varias letras capitales han sido además recortadas (ff. 9r, 91r y 110r).

Las características estéticas y estructurales de la encuadernación son las acostumbradas en los libros de coro hispanos: recias tapas de madera cubiertas en piel, nervios marcados, badana en el lomo y broche en el área central. Como elementos más singularizadores, destaca la ausencia de herrajes metálicos, factor que atribuimos a las dimensiones aún moderadas del ejemplar en relación a colecciones posteriores. Asimismo, las cubiertas se hallan desprovistas de todo motivo ornamental. En el segundo entrenervio –contando desde arriba– hay un tejuelo con la referencia “Antiphonarium cum respo//is” en tinta negra; justo debajo se ha escrito con bolígrafo azul “18”. Esta indicación numérica la volvemos a divisar a lápiz en el extremo superior izquierdo de la cubierta anterior.

Por lo que respecta al contenido, nuestro antifonario recoge los cantos del *Proprium de Tempore* o *Dominicale*. En su estado actual comienza y termina múmero, abarcando los oficios que van desde la *dominica infra octavam nativitatís* a las calendas de octubre inclusive; lo que equivale a tres cuartos de su repertorio original. En líneas generales, las piezas se apuntan de manera completa, a no ser que hayan aparecido con antelación. Himnos, versículos simples y varias antífonas feriales transcriben sólo su inicio, habida cuenta que eran melodías sabidas por la mayor parte de los cantollanistas⁶⁴.

FUENTES LITÚRGICAS Y MUSICALES UTILIZADAS⁶⁵

Antes de presentar el elenco de fuentes, conviene hacer algunas consideraciones previas. En el grupo de testimonios aragoneses hemos incluido dos breviarios de *cursus* monástico de la Real Biblioteca de El Escorial (Esc₁ y Esc₂), incautados en su día por orden del Conde-Duque de Olivares. Una

⁶³ En la antifona sí están notadas la culminación y la diferencia salmódica, justo las partes recogidas en el f. 108v.

⁶⁴ RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, “Un antifonario desconocido”, p. 235.

⁶⁵ Siglas y abreviaturas empleadas: AC = Archivo Capitular, Catedralicio, de la Catedral; AM = Archivo de Música; Antif. = Antifonario; BC = Biblioteca Capitular; BE = Biblioteca Episcopal; BM = Biblioteca Municipal; BN = Biblioteca Nacional; BnF = Biblioteca Nacional de Francia; Brev. = Breviario; CAO = HESBERT, René-Jean (ed.): *Corpus Antiphonale Officii. Vol. IV: Responsoria, versus, hymni et varia. Editio critica*, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes, X), Roma, Herder, 1970; Frag. = Fragmento (de manuscrito); inc. = incunable; ms./mss. = manuscrito/s; RAH = Real Academia de la Historia; RB = Real Biblioteca.

investigación reciente ha permitido relacionar ambos ejemplares con el monasterio de San Juan de la Peña⁶⁶. Más concretamente, creemos que Esc₁ es un libro de clara filiación pinatense, mientras que Esc₂ nos remite a un cenobio aragonés vinculado al de la Peña y ubicado en el obispado de Roda de Isábena (Ribagorza). A su vez, el análisis de un tercer breviario proveniente también de la biblioteca Olivariense (Esc₃), prueba su afinidad con la tradición de San Víctor de Marsella, asumida por Ripoll, lo que podría significar su pertenencia a la comunidad de Montserrat. Por este motivo, lo hemos incluido entre las fuentes narbonenses y catalanas.

Por otra parte, a diferencia de estudios anteriores⁶⁷, hemos optado por individuar cada una de las fuentes turiasonenses asignándoles una abreviatura específica: Tar₁, Tar₂ –objeto aquí de estudio– y Tar₃. De este modo, podemos definir las variantes en el interior de esa tradición romano-diocesana, dado que cada testimonio responde a una tipología libraria: breviario manuscrito, antifonario y breviario impreso respectivamente.

Fuentes de las iglesias de Aragón

| | |
|------------------|--|
| Bar | Antif. de Barbastro, s. XV <i>in</i> . Barbastro, AC, ms. sin sign. ⁶⁸ |
| Esc ₁ | Brev. monástico, s. XIV. El Escorial, RB, ms. P.III.12. |
| Esc ₂ | Brev. monástico, s. XIV. El Escorial, RB, ms. g.IV.29. |
| Hu ₁ | Brev. de Huesca, s. XIII <i>in</i> . Huesca, AC, mss. 7 y 8. Ídem, s. XIV, 1 ^{er} cuarto. Huesca, AC, ms. 13. |
| Hu ₂ | Brev. de Huesca y Jaca, 1505. Madrid, BN, R-3754. Ídem, 1530. Jaca, BC, 2745. |
| Mun | Brev. de Munébrega, s. XIII-XIV. Munébrega, Archivo parroquial, ms. 1 ⁶⁹ . |
| Peña | Brev. de San Juan de la Peña, s. XIV-XV. El Escorial, RB, ms. f.IV.26. |
| Ro/Lér | Brev. de Lérida, s. XIV. Lérida, AC, ms. RC_0026 (<i>olim</i> ms. Roda 12). Ídem, s. XV. París, BnF, lat. 1309 ^{A2} . |

⁶⁶ RUBIO SADIA, Juan Pablo: “Influjos litúrgicos franco-catalanes en el breviario de San Juan de la Peña (El Escorial, Real Biblioteca, ms. f.IV.26)”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 23 (2015), pp. 93-133.

⁶⁷ Ídem, “El proceso de introducción”, p. 483; RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, “Un antifonario desconocido”, p. 236.

⁶⁸ Los incipits del responsorial de este antifonario *De Tempore* los hemos transcrito en íbidem, pp. 262-274.

⁶⁹ PRENSA VILLEGAS, Luis (ed.): *El Manuscrito Munébrega I: un testimonio aragonés de la cultura litúrgico-musical de los siglos XIII-XIV en el contexto europeo* (Monumenta Monodica Aragonensia, 1), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005.

- Salterio de Roda de Isábena, 1191. Lérida, AC, ms. RC_0029 (*olim* ms. Roda 11).
- Tar₁ Brev. de Tarazona, s. XIV *ex*. Tarazona, BC, ms. 31.
- Tar₂ Antif. de Tarazona, s. XV *in*. Tarazona, Catedral, AM, ms.18.
- Tar₃ Brev. de Tarazona, 1497. Madrid, BN, inc. 414.
- Zar Brev. de Zaragoza, s. XIII *ex*. El Escorial, RB, ms. P.III.14.
Ídem, 1479. Barcelona, Biblioteca de Cataluña, inc. 90-8º.
Ídem, 1496. Madrid, BN, inc. 424.

Fuentes de la Narbonense y los condados catalanes

- Barc Brev. de Barcelona, s. XIV, 2ª 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 Archidiecésano, ms. 19/1⁷⁰.
- Bons Libro místico de San Román de les Bons (Andorra), s. XII, 1ª mitad. Montserrat, Biblioteca de la Abadía, ms. 72⁷¹.
- Carc Brev. de Carcasona, s. XIV. París, BnF, lat. 1035.
- Elna Brev. de Elna, s. XIV. París, BnF, n. a. lat. 840.
Ídem, 1500. París, Sainte-Geneviève, CE. XV. 364⁷².
- Esc₃ Brev. monástico, s. XIV *in*. El Escorial, RB, ms. g.IV.36⁷³.
- Gel Brev. de Gellone, s. XIV. Montpellier, BM, ms. 19.
- Ger₁ Antif. de San Félix de Gerona, s. XII *in*. Gerona, Biblioteca Diocesana del Seminari, ms. 4 (*olim* Museo Diocesano, ms. 45)⁷⁴.
- Ger₂ Brev. de Gerona, 1457. París, BnF, lat. 1309.
- Narb Brev. de Narbona, 1342-1347. Narbona, Tesoro de la Catedral, ms. 4.

⁷⁰ 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.

⁷¹ ALTÉS, Francesc-Xavier (ed.): "El llibre místic de Sant Romà de les Bons (Andorra)", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 13 (2005), pp. 47-277.

⁷² La consulta puede realizarse en <https://archive.org/details/OEXV364RES> [acceso: 19/1/2017].

⁷³ Sobre el origen aragonés de este breviario monástico remitimos al comentario relativo a las fuentes aragonesas.

⁷⁴ MARQUÈS, Josep Maria y GROS, Miquel dels Sants (eds.): "L'antifonari de Sant Feliu de Girona -Girona, Museu Diocesà, ms. 45-", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 6 (1995), pp. 177-326.

- Ídem, s. XIV. Narbona, Tesoro de la Catedral, ms. 675.
 Ídem, 1491. Narbona, BM, inc. 9.
- Rip Brev. de Ripoll, s. XII. París, BnF, lat. 742⁷⁶.
- SCug Consueta de San Cugat del Vallés, ca. 1221-1223. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, ms. San Cugat 46⁷⁷.
- 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. 131⁷⁸.
- Vic Brev. de Vic, s. XIV, 1ª mitad. Vic, BE, ms. 80.

Fuentes de órdenes monásticas y canónicas centralizadas⁷⁹

- Cist Antif. cisterciense, s. XII. BnF, n. a. lat. 1411⁸⁰.
 Brev. cisterciense, s. XV. Madrid, Lázaro Galdiano, ms. 645.
- Clun Antif. cluniacense de Saint-Maur de Glanfeuil, s. XI-XII. París, BnF, lat. 12584⁸¹.
- 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.
 Ídem, s. XV, finales. Madrid, BN, ms. 240.
- SRuf Brev. de San Rufo, s. XIV. Carpentras, BM, ms. 719.

⁷⁵ 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^e-XIV^e 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^e-XV^e s.)*, (Cahiers de Fanjeaux, 31), Toulouse, Privat, 1996, pp. 185-207.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ 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.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ Incluimos en este grupo los testimonios litúrgicos representativos de las principales órdenes centralizadas establecidas en la Península Ibérica durante el proceso de romanización litúrgica.

⁸⁰ MAÎTRE, Claire (ed.): *Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1411. Un antiphonaire cistercien pour le Temporel (XII^e siècle)*, (Manuscrits notés, I), Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998.

⁸¹ Corresponde a la fuente F del CAO, vol. 2.

SVi Brev. de San Víctor de Marsella, 1498. Marsella, Colección R. Jourdan-Barry⁸².

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. 44⁸³.

Aqu₁ Antif. aquitano, s. XI, 1ª mitad. Toledo, BC, ms. 44.1⁸⁴.

Aqu₂ Antif. aquitano, s. XII *in*. Toledo, BC, ms. 44.2⁸⁵.

Arl Brev. de Arlés, s. XIV. París, BnF, lat. 1040.

Auch₁ Brev. de Auch (?), s. XII *med*. Huesca, AC, ms. 2⁸⁶.

Auch₂ 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.

Bour₁ Brev. de Bourges, s. XIII. París, BnF, lat. 1255.

Bour₂ 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 sign⁸⁷.

⁸² LEMARIÉ, *Le bréviaire de Ripoll*, pp. 41-106.

⁸³ EMERSON, JOHN A. y 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.

⁸⁴ Índice CANTUS, <http://cantusdatabase.org/index?source=374061> [acceso: 19/1/2017].

⁸⁵ *Ibidem*, <http://cantusdatabase.org/index?source=374062> [acceso: 19/1/2017].

⁸⁶ En diversos trabajos ya publicados hemos identificado el breviario ms. 2 del Archivo Capitular de Huesca con la sigla Hu1; así, por ejemplo, en RUBIO SADIA, *La recepción del rito francorromano*, 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 ídem, "Narbona y la romanización", pp. 305-306. Por ello nos ha parecido más adecuado asignarle la referencia Auch₁ y ubicarlo dentro del grupo de fuentes francesas, reservando la sigla Auch₂ para el breviario impreso de 1533.

⁸⁷ 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 - Paris, Vve. L. Ribaut, 1891, pp. 28-50; por ello los hemos consultado en el breviario original.

| | |
|-------------------|--|
| Lim | Brev. de Limoges, s. XIV, 1ª mitad. París, Mazarine, ms. 354. |
| Mars ₁ | Antif. de Marsella, s. XII-XIII. París, BnF, lat. 1090 ⁸⁸ . |
| Mars ₂ | 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. Ídem, s. XIV-XV. Tarazona, BC, ms. 78. |
| Tul | Brev. de Saint-Martin de Tulle, s. XII-XIII. París, BnF, lat. 1257-1256. |

Otras fuentes peninsulares

| | |
|------|--|
| Av | Brev. de Ávila, 1551. Toledo, BC, 74-1 (2). |
| Bad | Brev. de Badajoz, 1529. Toledo, BC, 74-17. |
| Bra | Brev. de Braga, s. XIV-XV. Braga, Biblioteca Pública, ms. 657 ⁸⁹ . |
| Bu | Brev. de Burgos, s. XIV <i>ex</i> . Burgos, Catedral, ms. 29. Ídem, <i>ca.</i> 1480-1485. Madrid, BN, inc. 815. |
| Cal | Brev. de Calahorra, s. XIV <i>med</i> . Calahorra, AC, ms. 17. Ídem, 1496. Madrid, BN, ms. 17864. |
| Card | Brev. de Cardeña, 1327. Madrid, RAH, cód. 79. |
| Cel | Brev. de Celanova, s. XII-XIII. Silos, Archivo del Monasterio, ms. 9. |
| Co | Brev. de Coria, 1559. Toledo, BC, 74-8. |
| Cor | Brev. de Córdoba, 1524. Toledo, BC, 74-11. |
| Cp | Brev. de Compostela, s. XV. Santiago de Compostela, BC, ms. CF-28. Ídem, 1497. Madrid, BN, inc. 874. |
| CRo | Brev. de Ciudad Rodrigo, 1555. Toledo, BC, 74-9. |

⁸⁸ Véase <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007359.r=Antiphonarium+Massiliense.langES>; índice CANTUS, <http://cantusdatabase.org/index?source=374050> [acceso: 19/1/2017].

⁸⁹ 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 Bracarense de 1494*, introdução de ROCHA, P. R., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

| | |
|-----------------|--|
| Cue | Brev. de Cuenca, 1560. Silos, Biblioteca del Monasterio, Ra1-b16. |
| Ev | Brev. de Évora, 1528. Lisboa, BN, Res. 253 P. |
| Ja | Brev. de Jaén, 1528. Madrid, BN, R/4773. |
| Or | Brev. de Orense, s. XIV-XV. Orense, AC, ms. 10. Ídem, 1485-1490. Orense, AC ⁹⁰ . |
| Os | Brev. de Osma, 1454-1475. Osma, BC, ms. 2A. Ídem, 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. Ídem, s. XIV, 2ª mitad. Pamplona, BC, ms. 20. |
| Sal | Brev. de Salamanca, s. XIV. Salamanca, Universidad, ms. 2362. |
| Seg | Brev. de Segovia, s. XIV. Segovia, AC, ms. B-288. |
| Sev | Brev. de Sevilla, s. XIV-XV. Madrid, BN, ms. 6087. |
| Sil | Antif. de Silos, s. XI <i>ex</i> . Londres, British Library, add. 30850 ⁹¹ . |
| SIs | Brev. de San Isidoro, 1475. León, Real Colegiata de San Isidoro, ms. 36. |
| To ₁ | Brev. copiado en Toledo, s. XII-XIII. Toledo, BC, ms. 35.9. |
| To ₂ | 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. 209. |

EL ANTIFONARIO MS. 18 Y LA *CONSUETUDO TIRASONENSIS*

El responsorial *De Tempore* en las fuentes turiasonenses

Dentro del ámbito litúrgico, nuestro análisis se va a desarrollar en tres niveles: el primero se limita a cotejar el responsorial *De Tempore* de las tres fuentes tardomedievales que contienen la costumbre propia de Tarazona: Tar₁, breviario plenario sin notación musical de finales del siglo XIV; Tar₂, el antifonario ms. 18 de principios del XV; y Tar₃, breviario plenario impreso en

⁹⁰ CABANO, JOSÉ I. y DÍAZ, JOSÉ M.^a (eds.): *Breviario Auriense o Incunable de 1485-1490*, (Bibliofilia de Galicia, 21), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

⁹¹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL: *Antiphonale Silense. British Library Mss. Add. 30.850*, Madrid, SEdeM, 1985. Corresponde a la fuente S del CAO, vol. 2.

1497⁹². El segundo nivel se centra en varias piezas significativas presentes en el ms. 18. Finalmente, en el tercero intentamos ubicar la liturgia *secundum consuetudinem tirasonensis ecclesiae* en el marco de la geografía hispana medieval, para lo cual nos servimos del amplio elenco de fuentes francesas y peninsulares arriba citado. El hecho de estudiar los responsorios nocturnos del *Temporale* obedece fundamentalmente a dos factores: se trata de la sección más relevante que contiene Tar₂ y, además, constituye un instrumento clave para identificar la tradición litúrgica de una diócesis⁹³.

Así pues, nuestro examen comparativo comienza por el domingo dentro de la Octava de la Natividad del Señor (Anexo 1, núms. 1-4)⁹⁴, debido a la laguna inicial de Tar₂, que afecta a todo el Adviento y al día de Navidad. Hay que destacar que el responsorio *Gloria in altissimis* (núms. 4 y 5) es la pieza de cierre tanto de la *dominica infra octavas* como de la Circuncisión, mientras que *O precelsa dies* (núm. 11 y Anexo 2) concluye la *dominica ante Epiphaniam*.

Una primera diferencia digna de mención es la ausencia en Tar₂ y Tar₃ de piezas feriales para el tiempo entre Epifanía y Septuagésima. Tar₃ prescribe la repetición de los responsorios dominicales a excepción del primero, *Domine ne in ira tua*. En Septuagésima, a su vez, hay que notar que las cuatro piezas de feria varían en el orden en los tres testimonios (núms. 54-57). El domingo siguiente Tar₁ presenta una lista algo distinta respecto a Tar₂ y Tar₃, ya que ha cambiado el orden del cuarto y del octavo responsorio (núms. 61 y 65). En Quincuagésima Tar₂ prescribe el versículo *Benedictus es domine* para *Veni ad fontem* (núm. 73), mientras que Tar₃ da *Igitur puella*. El examen de las piezas semanales vuelve a mostrarnos variantes, esta vez más significativas: Tar₁ sólo incluye dos responsorios *infra hebdomadam* (núms. 76 y 77). En cambio, Tar₂ proporciona una composición bastante restringida: *Movens igitur Abraham* (núm. 78 y Anexo 2), que figura también en Tar₃, fuente que

⁹² Sobre este incunable impreso en Venecia, cuyo editor fue Pedro Porras, véase PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2008, pp. 254-255.

⁹³ HESBERT, René-Jean (ed.): *Corpus Antiphonalium Officii. Vol. V: Fontes earumque prima ordinatio*, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes, XI), Roma, Herder, 1975, p. viii. Leroquais consideraba las series de responsorios del *Temporale*, en especial las de Adviento y el Triduo sacro, "un trait distinctif, une marque caractéristique pour chaque église ou abbaye" y, por ello mismo, "un nouveau moyen d'identification"; LEROQUAIS, Victor: *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. 1, Paris, Protat, 1934, pp. LVIII, LXXVIII-LXXXI.

⁹⁴ En adelante, citaremos solamente el número del responsorio siempre en referencia al Anexo 1.

incluye, además, el responsorio *Credidit Abraham* (CAO IV, núm. 6346), desconocido en Tar₁ y Tar₂.

Dentro del ciclo cuaresmal, en el domingo I observamos también una variante en el penúltimo responsorio: Tar₂ y Tar₃ copian *Abscondite eleemosinam* (núm. 86), mientras que Tar₁ fija en esa posición *Angelis suis mandavit*. Por su parte, Tar₁ incluye en esta serie *Cum ieiunasset* como segunda pieza de la feria II, ausente en Tar₂ y Tar₃. En el domingo III, Tar₁ es la única fuente de las tres que copia dos versículos para el responsorio *Videns Iacob*. A su vez, Tar₂ y Tar₃ dan como última de las piezas semanales *Loquens Ioseph* (núm. 121). La correspondencia en el domingo IV es completa excepto en el versículo del responsorio *Eduxi vos per desertum* (núm. 136): Tar₂ indica *Popule meus* en lugar de *Ego eduxi vos*.

La *dominica in Passione* presenta de nuevo variantes de orden y de selección en las piezas feriales. Tar₁ tiene la particularidad de repetir *Non avertas faciem* como pieza de cierre de la feria II. Tar₂ añade siete responsorios para la semana, de los que *Doceam iniquos* (núm. 152) carece de paralelo. Por su parte, Tar₃ ha situado *Quis dabit capiti* al comienzo de la feria III, conocido únicamente por el antifonario de Verona del siglo XI (CAO IV, núm. 7497). En el domingo de Ramos vale la pena notar que Tar₂ ofrece la misma serie dominical que Tar₁ y Tar₃, pero no copia ningún responsorio para los tres días siguientes a diferencia de los dos breviarios.

En cuanto al *Triduum sacrum*, la coincidencia entre los tres testimonios es perfecta. Sin embargo, en la lista de Pascua se advierte una variante en el domingo y el lunes de la Octava⁹⁵. La laguna que afecta a Tar₂ en las otras dos series del tiempo pascual no permite establecer completamente las variantes. Sí cabe decir al menos que Tar₂ ofrece una lista dominical de nueve responsorios, mientras que los breviarios sólo prescriben tres. En la fiesta de la Ascensión Tar₁ y Tar₂ dan una secuencia idéntica de nueve piezas a diferencia de las tres que copia Tar₃, que ha distribuido el resto de la serie en el mismo orden en los dos días siguientes.

El oficio de Pentecostés revela también mínimas diferencias que conviene señalar: por un lado, Tar₁ difiere de Tar₂ solamente en el orden de las piezas del sábado de la Octava (núms. 252-254). Más notable es la inclusión por parte de Tar₃ del responsorio *Facta autem hac voce* (CAO IV, núm. 6710), ausente en los otros dos testimonios. A su vez, la lista dominical *De Trinitate* es igual en las tres fuentes. Sin embargo, Tar₂ sólo ha añadido un responso-

⁹⁵ Tar₂ copia como tercera pieza dominical *Dum transisset* (núm. 191) y el lunes *Et valde mane* (núm. 194), en orden inverso al que hallamos en Tar₁ y Tar₃.

rio a esta serie (núm. 264), mientras que Tar₁ y Tar₃ copian hasta seis, que distribuyen en las ferias II y III.

Fijémonos, por último, en los oficios *post Pentecosten*. En la *historia "Deus omnium"* (núms. 265-278) la equivalencia es casi total; Tar₁ copia quince piezas, una más que Tar₂ y Tar₃. Por su parte, Tar₂ ha eliminado *Factum est dum tolleret*, presente en Tar₁ y Tar₃, y ha incluido *Dixit autem David* (núm. 278), omitido en Tar₃. De nuevo, detectamos divergencias en la lista de los libros sapienciales: la más amplia es aquí la de Tar₂ (16 ítems), seguida de Tar₁ (15 ítems) y Tar₃ (12 ítems). La serie principal es coincidente, pero no ocurre lo mismo con las piezas feriales. Por lo que respecta a los responsorios de Job, persisten las pequeñas diferencias de orden y de selección. En este caso *Auditu auris* (núm. 310) sólo se halla en Tar₂, si bien *Inclinans faciem* (CAO IV, núm. 6947) aparece únicamente en Tar₁ con el versículo *O custos hominum*. En la *historia "Peto domine"* vemos también que el antifonario Tar₂ ha copiado un gran número de piezas (19 ítems), cuatro más que en los breviarios Tar₁ y Tar₃, donde faltan los núms. 327, 328, 329 y 330. Tal vez la menos común de esta serie sea *Da nobis domine locum* (núm. 327), como veremos a continuación. En cuanto a los responsorios de los Macabeos, la lista de Tar₂ corresponde exactamente con la de Tar₃, pero difiere de la de Tar₁⁹⁶.

¿Qué cabe deducir de este arduo pero imprescindible análisis comparativo? Hemos verificado al menos dos constantes: primero, que las series dominicales son prácticamente coincidentes, lo que confirma que los tres testimonios representan la misma tradición litúrgica. Paralelamente, hemos ido viendo que los responsorios feriales varían tanto en el orden como a veces incluso en la selección. Estas variantes podrían ser fruto de la diversidad de las tipologías librarias y, en menor medida, tal vez de los contactos con otras diócesis. De hecho, sabemos que la estabilidad mostrada por el responsorial se vio afectada por la evolución de dichas tipologías⁹⁷. A nuestro parecer revelan también una cierta autonomía en el proceso de transmisión y copia de los breviarios plenarios diocesanos para el rezo en privado y de los antifonarios para el oficio coral; en otras palabras, con el tiempo no se

⁹⁶ En realidad, los tres testimonios presentan las mismas catorce piezas, pero Tar₁ sitúa como novena *Tu domine universorum* en lugar de *Ornaverunt faciem*.

⁹⁷ Por un lado, en la integración del antifonario dentro del breviario se advierte a veces la pérdida de algunas piezas. Asimismo, los breviarios manuscritos (con o sin notación musical) se limitaron pronto a copiar los responsorios indispensables con el fin de ganar espacio para incluir las lecturas; si bien algunas de las piezas alternativas o de recambio quedaron asignadas a los días feriales. Por otro lado, la transición del breviario manuscrito al impreso, aun existiendo gran variedad de procedimientos, implicó a menudo la limitación de los responsorios a la serie dominical; LE ROUX, Raymond: "Les répons *de psalmis* pour les Matines de l'Épiphanie à la Septuagésime", en *Études Grégoriennes*, 6 (1963), pp. 58 y 110.

mantuvo estrictamente un modelo a partir del cual se copiaran los diferentes libros usados en el Oficio divino diocesano.

Piezas singulares del antifonario de Tarazona

El segundo nivel del estudio litúrgico nos sitúa ante un pequeño grupo de responsorios que por su singularidad ofrece pistas sobre los influjos recibidos por la iglesia turiasonense. En concreto, nos centraremos en los cuatro siguientes: *O precelsa dies* (núm. 11), *Movens igitur Abraham* (núm. 78), *Peccata mea domine sicut* (núm. 93) y *Da nobis domine locum* (núm. 327)⁹⁸.

Dentro del ciclo de Navidad es digno de mención el responsorio *O precelsa dies*, que ya analizamos en nuestro artículo sobre el antifonario *De Tempore* de la catedral de Barbastro⁹⁹. Debemos recordar aquí que su ámbito es sumamente restringido: tan solo lo hemos localizado en el Béarn (Olor y Les), en Galicia (Cp y Or), en To₁, en Barbastro y en dos obispados limítrofes con Tarazona (Cal y Os). Es llamativo asimismo el hecho de que Tar₁ haya copiado el versículo *Tamquam sponsus*, mientras que Tar₂ y Tar₃ den *O quam preclara est Christi nativitas*, coincidiendo con Calahorra y las dos fuentes gallegas¹⁰⁰. Como ya dijimos en su momento, la melodía de esta composición sólo nos ha llegado en versiones muy diferentes a través de los antifonarios barbastrense y turiasonense (Anexo 2).

La segunda pieza que merece nuestra atención es *Movens igitur Abraham* (núm. 78). Debemos partir aquí de un dato sorprendente: en todo el catálogo de fuentes consultado solamente se encuentra en Tar₂ y Tar₃. En el corpus de Hesbert aparece también en el antifonario monástico de San Lupo de Benevento, de finales del siglo XII (CAO IV, núm. 7180). Se trata desde luego de una pieza muy poco conocida que figura en catorce fuentes de CANTUSINDEX, con predominio de las italianas (6 fuentes)¹⁰¹. En la Península Ibérica la vemos en el antifonario fragmentario de la catedral de Salamanca (AM,

⁹⁸ La melodía y el texto de los dos primeros responsorios se encuentran transcritos en el Anexo 2.

⁹⁹ RUBIO SADIA y RUIZ TORRES, "Un antifonario desconocido", pp. 255-256 y 275 (transcripción musical).

¹⁰⁰ Tar₂ copia esta versión en el f. 8r: *O quam preclara est Xpisti nativitas quia fante angelo ingressus est in virginis gremio*.

¹⁰¹ <http://cantusindex.org/id/007180>: CH-Fco 2, D-Ma 12o Cmm 1, D-Mbs Clm 4303, E-SA 5, H-Bu lat. 118, HR-Hf Cod. D, I-Ac 693, I-Ac 694, I-BV 19, I-MC 542, I-Nn vi.E.20, I-Rvat lat. 8737, US-Cn 24, P-BRs Ms. 32 [acceso: 19/1/2017].

ms. 5; s. XIV-XV) y en el antifonario de Braga (Archivo da Sé, ms. 32; s. XVI in.)¹⁰². El antifonario Tar₂ presenta el texto siguiente (f. 39r):

- R. *Movens igitur Abraham tabernaculum suum venit et habitavit iuxta convallē Mambre hēdificavitque ibi altare domino* (cf. Gn 13, 18).

Entonces Abrahán levantó su tienda y vino a establecerse junto al valle de Mambré, y allí construyó un altar al Señor.

- V. *Dixit dominus ad eum leva oculos tuos et vide omnem terram quam conspicias tibi dabo et semini tuo in sempiternum* (cf. Gn 13, 14.15)¹⁰³.

El Señor le dijo: Alza la vista y mira; toda la tierra que ves te la daré a ti y a tu descendencia para siempre.

El texto de la pieza pertenece a la historia de Abrahán y está compuesto a partir de Génesis 13¹⁰⁴. En el caso del cuerpo se ha tomado el pasaje de Gn 13, 18, con la única modificación de haber suprimido el sintagma *quod est in Hebron*. A su vez, el versículo ha fusionado Gn 13, 14.15. Se puede decir, pues, que estamos ante un responsorio bíblico elaborado con algunas adaptaciones¹⁰⁵. La ausencia de paralelos en fuentes de iglesias vecinas y la fuerte presencia en testimonios italianos deja abierta la posibilidad de una influencia esporádica y tardía.

Peccata mea domine sicut (núm. 93) es otro caso interesante sobre todo por su ubicación en Cuaresma. Se trata de una pieza ampliamente conocida en el CAO: un total de diez fuentes, entre las cuales cuatro son seculares (G, B, E, V) y seis monásticas (H, R, D, Clun, Sil, L). Su lugar habitual en todas ellas es la serie *De psalmis*, entre Epifanía y Septuagésima. En cambio, en Tarazona lo encontramos en la semana I de Cuaresma, al igual que en la provincia eclesiástica de Auch (Auch₁, Auch₂, Les, Agen, Baz, Dax), en el monasterio de Santa Cruz de Burdeos (SCB), en Aqu₁ y Carc. En el área hispana figura, en esta misma posición, también en: Hu₁, Hu₂, Bar, Zar, Cal, Os, Seg,

¹⁰² Añadamos que tampoco está en el breviario romano de 1568; SODI, Manlio y TRIACCA, Achille Maria (eds.): *Breviarium Romanum. Editio princeps (1568)*, (Monumenta Liturgica Concilii Tridentini, 3), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999, pp. 295-299.

¹⁰³ En Tar₃ el texto es prácticamente idéntico, con la inclusión de *autem* al inicio del versículo: *Dixit autem dominus* (f. 41r de la 1ª numeración).

¹⁰⁴ Para los textos bíblicos seguimos la edición de la Vulgata de WEBER, Robert y otros: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

¹⁰⁵ Este tipo de construcción literaria puede verse en RUBIO SADIA, Juan Pablo: "Strategie compositive dei testi liturgici medievali. Il caso del responsoriale *De Tempore*", en *Ephemerides Liturgicae*, 129 (2015), pp. 85-88.

Bu, Cor y el breviario fragmentario ms. 217 de Lázaro Galdiano¹⁰⁶. El interés de esta composición radica en corroborar la conexión litúrgica de Tarazona con Gascuña y la región de Burdeos.

Vamos a fijarnos, por último, en *Da nobis domine locum* (núm. 327), perteneciente a la *historia* de Ester. De entrada conviene advertir un dato interesante: el responsorio está ausente de Tar₁ y Tar₃. En el CAO aparece en seis testimonios: tres seculares (C, G, E) y tres monásticos (H, R, L). El examen de nuestro elenco de fuentes nos remite especialmente a la amplia franja del Mediodía francés próxima a los Pirineos: Auch₁, Auch₂, Agen, Les, Dax, Tarb, Burd, Albi, Aur, Cler, Puy, Narb, Carc y Mois. Cabe, pues, conjeturar que esta pieza pasó desde Narbona a Cataluña y a Ribagorza, según demuestran Barc, Vic, Ro/Lér y Esc₂. Paralelamente, desde la zona de Gascuña llegó también hasta Aragón (Hu₁, Zar y Mun). Dejando de lado su presencia en otras fuentes como Prem, Ov, Bu y Pam, nos interesa resaltar que en la provincia eclesiástica de Toledo sólo figura en el obispado de Osma (Osma, BC, ms. 2A), limítrofe precisamente con Tarazona.

El antifonario turiasonense en la geografía litúrgica hispana

Nuestro recorrido analítico se completa, por último, con el intento de esbozar las grandes líneas de la geografía litúrgica romana en un amplio escenario que abarca tierras de Aragón, Navarra, La Rioja y Castilla. El primer dato a resaltar es la afinidad que Tarazona muestra respecto a las tradiciones de Huesca (Hu₁, Hu₂), Barbastro, Calahorra, Osma, Zaragoza y Munébrega¹⁰⁷. La similitud entre ellas es constante y en la mayoría de los casos plenamente coincidente, tal y como hemos verificado en los oficios de Septuagésima, Cuaresma o el Triduo sacro. Sin embargo, hemos podido comprobar también que algunos elementos no han sido asumidos por la tradición turiasonense; así sucede, por ejemplo, con el responsorio *O sum-*

¹⁰⁶ No se encuentra, en cambio, en los fragmentos de Daroca publicados por CALAHORRA, Pedro (coord.): *Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XIII-XVI) en el Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, (Monumenta Monodica Aragonensia, 2), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2011, pp. 44-47.

¹⁰⁷ Este último testimonio (ms. 1 del Archivo parroquial) sólo permite cotejar las seis series *post Pentecosten*. Hay que indicar también la similitud con el breviario fragmentario de *cursus* canonical, de principios del siglo XIII, conservado en la Fundación Lázaro Galdiano (ms. 217); JANINI, *Manuscritos litúrgicos*, I, núm. 216, p. 187.

mum et inenarrabile, una interesante composición localizada únicamente en Huesca, Jaca, Calahorra y Osma¹⁰⁸.

Es evidente que este grupo de iglesias ha recibido la influencia litúrgica de Gasuña, en especial de la comarca del Béarn. De hecho, los breviarios de Oloron y Lescar coinciden de forma constante con el mencionado grupo. En este orden de cosas, parece obligado subrayar la concordancia entre los datos litúrgicos y los históricos. El proceso romanizador de la Iglesia aragonesa estuvo fuertemente condicionado por la preferencia que Alfonso I el Batallador mostró en los asuntos religiosos hacia el metropolitano de Auch y el obispo de Lescar, en detrimento del tarraconense¹⁰⁹. A ello hemos de sumar la política de nombramientos de eclesiásticos francos para las sedes episcopales navarro-aragonesas¹¹⁰, que –en opinión de Lacarra– no sólo tendía a cubrir la escasez de clero autóctono, sino que probablemente buscaba “instaurar un clero fiel al rito romano”, que pudiera llevar a cabo la paulatina incorporación al mismo de la clerecía mozárabe¹¹¹.

Limitando aún más el marco geográfico, vemos que la conexión litúrgica de Tarazona con los obispados vecinos occidentales es un hecho incuestionable a partir de las fuentes estudiadas. Dicha conexión se revela más estrecha con Osma, a partir de composiciones como *O precelsa dies* y *Da nobis domine locum*. Sin embargo, la reconstrucción del proceso romanizador presenta una dificultad prácticamente irresoluble en cuanto a la dirección

¹⁰⁸ RUBIO SADIA, Juan Pablo y RUIZ TORRES, Santiago: “El responsorio *O summum et inenarrabile*. Análisis de una composición desconocida del tiempo pascual”, en *Ecclesia orans*, 31 (2014), p. 7.

¹⁰⁹ LACARRA, José María: “La restauración eclesiástica en las tierras conquistadas por Alfonso el Batallador (1118-1134)”, en SESMA, J. Á. (ed.): *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1945 y 1950*, vol. 2, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 196 y 198.

¹¹⁰ Además de Miguel en Tarazona (1119-1151), que era religioso de Saint-Sernin de Toulouse, cabe mencionar a Pedro de Rodez y el gascón Guillermo (1115-1122) en la sede iruñesa; Pedro en Jaca (1086); Poncio de Roda de Isábena, monje de Saint-Pons de Thomières; Pedro de Librana en Zaragoza (1118-1129), probablemente bearnés; el monje Pons de Thomières en Barbastro (1097-1104), al cual sucede Raimundo (1104-1126), originario de Durban, en Ariège, que había sido prior de Saint-Sernin de Toulouse; LACARRA, “Los franceses en la reconquista y repoblación del valle del Ebro en tiempos de Alfonso el Batallador”, en SESMA, J. Á. (ed.): *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1961 y 1971*, vol. 4, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 360-363; LACARRA, “À propos de la colonisation “franca” en Navarre et en Aragon”, en *Annales du Midi*, 55 (1953), p. 340.

¹¹¹ Ídem, “La reconquista y repoblación del valle del Ebro”, en SESMA, J. Á. (ed.): *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1951 y 1960*, vol. 3, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 110-111.

del influjo. Tanto Calahorra como Osma, sedes restauradas en 1045 y 1101 respectivamente, iniciaron la asimilación del rito romano antes que la diócesis aragonesa. Conviene recordar, asimismo, que la tierra de Soria, donde ya se había implantado el nuevo rito, quedó dentro de los límites de Tarazona desde 1120 hasta el concilio de Burgos de 1136¹¹², lo cual pudo tener consecuencias a nivel litúrgico.

Si consideramos el doble ritmo cronológico –el del inicio del cambio de rito en cada reino y el de la restauración de cada sede episcopal–, cabe al menos suponer que Calahorra (desde 1080) y Osma (desde 1101) recibieron el influjo litúrgico altoaragonés¹¹³. Tras la reconquista de Tarazona en 1119, pudo ésta recibir arquetipos del nuevo rito tanto desde la zona aragonesa como desde la riojana y la castellana. En cualquier caso, no hay duda de que las vicisitudes históricas de esa sede propiciaron desde la primera hora una rica confluencia de grupos humanos y de comunicaciones a todos los niveles. Desde la *penetratio* franca a raíz de la restauración diocesana, pasando por la ocupación de Soria o la jurisdicción sobre Tudela, la sucesiva ocupación de navarros y castellanos convierten a Tarazona en una comarca sujeta a multitud de influencias¹¹⁴.

Otro dato de interés que no debe ser infravalorado en las hipótesis que estamos planteando es la hermandad establecida entre las catedrales de Tarazona y Calahorra¹¹⁵. Por desgracia, la documentación conocida no nos permite remontar su antigüedad más allá del año 1401. Sin embargo, este tipo de vínculos intercapitulares, como el creado también con la catedral de Sigüenza, siempre favorecieron los intercambios litúrgicos.

Digamos, por último, que la similitud de las fuentes turiasonenses respecto al *Breviarium caesaraugustanum* no es tan acentuada. Dejamos abierta la cuestión sobre las consecuencias que, a nivel litúrgico, pudo tener la erección de Zaragoza al rango de sede metropolitana en 1318¹¹⁶. En suma,

¹¹² TAMBO MOROS, Javier: “La Diócesis de Tarazona durante la Edad Media y los archivos eclesiásticos de Tarazona”, en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 49 (2006), p. 92; MANSILLA, Demetrio: *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*, t. 2, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1994, pp. 209-210.

¹¹³ RUBIO SADIA, “El proceso de introducción”, pp. 521-523.

¹¹⁴ Para una visión general véase CANELLAS LÓPEZ, Ángel: “Tarazona y sus gentes en el siglo XII”, en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 16-18 (1963-65), pp. 27-47.

¹¹⁵ GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: “Culto y vida capitular. Constituciones, estatutos y consuetas en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona”, en CARRERO, E. (coord.): *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Mallorca, Objeto perdido, 2014, p. 292.

¹¹⁶ MANSILLA, Demetrio: “Formación de la provincia eclesiástica de Zaragoza (18 julio 1318)”, en *Hispania Sacra*, 18 (1965), pp. 249-263.

los breviarios de este conjunto de obispados nos ofrecen pistas sùmamente valiosas para trazar los complejos itinerarios del rito romano por tierras de Aragón, La Rioja y Soria.

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 rùbricas: 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, 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 íncipit de una pieza lo transcribimos en cursiva. Para facilitar la identificación de los ítems hemos añadido –sólo en los responsorios– la referencia del vol. 4 del CAO (núms. 6001-7922).

<DOMINICA INFRA OCTAVAS>

-
- 1 R. O regem celi cui talia (7297). V. Natus est nobis hodie. Gloria patri.
 - 2 R. Continet in gremio (6333). V. Virgo dei genitrix.
 - 3 R. Confirmatum est cor (6314). V. *Domus pudici*.
 - 4 R. Gloria in altissimis deo. V. Facta est hodie multitudo. Gloria patri.

IN CIRCUMCISIONE DOMINI /f. 5r¹¹⁷

- 5 R. *Gloria in altissimis*. V. *Facta est*.
DOMINICA ANTE EPIPHANIA<M> /f. 7r/
- 6 R. Parvulus natus est nobis (7354). V. Multiplicabitur eius.
- 7 R. Verbum caro factum est (7840). V. Omnia per ipsum facta sunt.
- 8 R. Congratulamini michi (6322). V. Beatam me dicent omnes. Gloria patri.
- 9 R. Ecce iam venit plenitudo temporis (6596)¹¹⁸.

¹¹⁷ Sólo copia el noveno responsorio de la serie, que es la misma del día de Navidad (*sicut in natale*).

¹¹⁸ El cuerpo del responsorio queda mútilo después de *in terris* (f. 7v).

-
- 10 R. <Hic qui advenit> (6838). V. <Ocu>li eius sicut flamma.
11 R. O precelsa dies populo. V. O quam preclara est. Gloria patri.

<IN> VIGILIA EPIPHANIE

- 12 R. *Ecce iam venit* (6596).
13 R. *Verbum caro* (7840).
14 R. *Congratulamini* (6322).

<IN EPIPHANIA DOMINI> /f. 9v/

- 15 R. <H>odie in Iordane baptizato (6849). V. Descendit spiritus sanctus.
16 R. Hodie celi aperti sunt et vox. V. <Celi a>perti sunt super eum.
17 R. In columbe specie (6892). V. Celi aperti sunt super eum. Gloria patri.
18 R. Reges Tharsis et insule (7523). V. Omnes de Sabba venient.
19 R. Illuminare illuminare (6882). V. Et ambulabunt gentes.
20 R. Stella fulget in Oriente. V. Et intrantes domum. Gloria patri.
21 R. Venit lumen tuum Iherusalem (7833). V. Filii tui de longe venient.
22 R. Omnes de Sabba venient (7314). V. Reges Tharsis et insule.
23 R. Tria sunt munera preciosa (7777). V. Salutis nostre auctorem. Gloria patri.

FERIA II /f. 13v/

- 24 R. Magi veniunt ab Oriente (7112). V. Vidimus stellam eius.
25 R. Interrogabat magos Herodes (6981). V. Vidimus stellam eius.
26 R. Stella quam viderant magi (7701). V. Et intrantes domum. Gloria patri.

FERIA III /f. 14v/

- 27 R. *Reges Tharsis* (7523).
28 R. Videntes stellam magi (7864). V. Stella quam viderant in Oriente.
29 R. Hic est dies preclarus (6821). V. Dies sanctificatus illuxit.
30 R. In columbe specie (6892). V. Celi aperti sunt super eum. <G>loria patri.

FERIA IV /f. 15r/

- 31 R. Venit Ihesus a Nazareth. V. Et testimonium perhibuit.
32 R. *Hodie celi*.
33 R. *In columbe specie* (6892).

FERIA V /f. 15v/

- 34 R. *Reges Tharsis* (7523).
35 R. *Illuminare* (6882).
-

<IN DOMINICIS ET FERIIS POST EPIPHANIAM> /f. 18r/

- 36 R. Domine ne in ira tua (6501). V. Sana me domine.
 37 R. Deus qui sedes (6433). V. Tibi enim derelictus est.
 38 R. Iustus dominus iusticias. V. In domino confido. Gloria patri.
 39 R. A dextris est michi (6002). V. Dominus pars hereditatis mee.
 40 R. Notas michi fecisti domine (7240). V. Tu es domine qui restitues.
 41 R. Intende ad deprecationem meam. V. Perfice gressus meos. Gloria patri.
 42 R. Diligam te domine virtus (6453). V. Liberator meus deus meus.
 43 R. Firmamentum meum et refugium (6736). V. Protector meus.
 44 R. Domini est terra et plenitudo (6517). V. Ipse super maria. Gloria patri.

DOMINICA IN LXX /f. 27v/

- 45 R. In principio fecit deus celum (6928). V. Formavit igitur deus.
 46 R. In principio deus creavit (6925). V. Igitur perfecti sunt celi.
 47 R. Formavit igitur dominus (6739). V. In principio fecit deus celum. Gloria patri.
 48 R. Igitur perfecti sunt celi (6879). V. Benedixitque deus.
 49 R. Tulit ergo dominus hominem (7798). V. Plantaverat autem dominus.
 50 R. Dixit dominus deus non est (6473). V. Ade vero non inveniebatur. Gloria patri.
 51 R. Inmisit dominus soporem (6883). V. Cumque obdormisset.
 52 R. Dixit dominus ad Adam (6470). V. Precepitque ei dominus.
 53 R. Simile est regnum celorum. V. Convencione autem facta. Gloria patri.

FERIA II /f. 30v/

- 54 R. In sudore vultus tui (6937). V. Quia audisti vocem uxoris.
 55 R. Ecce Adam quasi unus (6571). V. Fecitque dominus deus.
 56 R. Ubi est Abel frater tuus (7804). V. Maledictus eris super terram. Gloria patri.
 57 R. Dum deambularet dominus (6537). V. Vocem tuam domine audivi.

DOMINICA IN LX /f. 33r/

- 58 R. Noe vir iustus atque perfectus (7218). V. Noe autem non inveniebatur.
 59 R. Dixit dominus ad Noe (6472). V. Fac tibi archam de lignis.
 60 R. Quadraginta dies (7454). V. In articulo diei illius. Gloria patri.
 61 R. Noe vero perfecit omnia. V. Tolles tecum ex animantibus.
 62 R. Ponam archum meum (7391). V. Cumque obduxero nubibus.
 63 R. Per memetipsum iuravi (7375). V. Archum meum ponam. Gloria patri.
 64 R. M[er]isit quoque Noe. V. Aperiens autem Noe.
 65 R. Hedificavit Noe altare (6055). V. Ecce ego statuam pactum.
 66 R. Cum turba plurima conveniret (6374). V. Iesus hec dicens. Gloria patri.

DOMINICA IN L /f. 36v/

- 67 R. Factus est sermo domini (6718). V. Ego enim sum dominus.
 68 R. Locutus est dominus ad Habraham (7097). V. Benedicam tibi.

- 69 R. Temptavit deus Abraham (7762). V. Vocatus quoque a domino.
 70 R. Angelus domini vocavit (6098). V. Cumque extendisset. Gloria patri.
 71 R. Vocavit angelus domini (7911). V. Possidebit semen tuum.
 72 R. Deus domini mei Abraham (6420). V. Obsecro domine fac. Gloria patri.
 73 R. Veni hodie ad fontem (7827). V. Benedictus es domine.
 74 R. Dum staret Habraham (6563). V. Cumque levasset oculos.
 75 R. Ecce ascendimus Iherosolimam. V. Tradetur enim principibus. Gloria patri.
 76 R. Cecus sedebat secus viam (6260). V. Stans autem Ihesus.
 77 R. Domine puer meus iacet (6506). V. Domine non sum dignus.
 78 R. Movens igitur Abraham (7180). V. Dixit autem dominus. Gloria patri.

DOMINICA IN XL /f. 42v/

- 79 R. Ecce nunc tempus acceptabile (6600). V. In omnibus exhibeamus.
 80 R. In omnibus exhibeamus (6920). V. Ecce nunc tempus acceptabile.
 81 R. Emendemus in melius (6653). V. Adiuva nos deus salutaris. Gloria patri.
 82 R. Derelinquat impius viam (6406). V. Non vult mortem peccatoris.
 83 R. Paradisi portas apperiet (7348). V. In omnibus exhibeamus.
 84 R. Scindite corda vestra (7626). V. Revertimini unusquisque. Gloria patri.
 85 R. Frange esurienti panem (6744). V. Cum videris nudum.
 86 R. Abscondite helemosinam (6012). V. Date helemosinam.
 87 R. Ductus est Ihesus in deserto (6529). V. Et cum [ie]iunasset. Gloria patri.

FERIA II /f. 46r/

- 88 R. In ieiunio et fletu plorabant (6910). V. Inter vestibulum et altare.
 89 R. Tribularer si nescirem (7778). V. Secundum multitudinem.
 90 R. Angelis suis mandavit de te (6087). V. Super aspidem. Gloria patri.

FERIA III /f. 48r/

- 91 R. Pater peccavi in celum (7362). V. Quanti mercenarii in domo.
 92 R. Abscondi tanquam aurum (6011). V. Tibi soli peccavi.
 93 R. Peccata mea domine sicut (7370). V. Sana me domine. Gloria patri.

DOMINICA II IN XL /f. 51r/

- 94 R. Tolle arma tua pharetra (7767). V. Cumque venatu aliquid.
 95 R. Surge pater comede (7730). V. Manus quidem manus sunt.
 96 R. Ecce odor filii mei (6601). V. Deus autem omnipotens. Gloria patri.
 97 R. Det tibi deus de rore celi (6415). V. Et incurventur ante te.
 98 R. Quis igitur ille est (7500). V. Dominum tuum illum.
 99 R. Dum iret Iacob de Bersabe (6547). V. Hedificavit Iacob altare[re]. Gloria patri.
 100 R. Dum exiret Iacob de terra (6540). V. Vere dominus est in loco isto.

101 R. Dum dormiret Iacob vidit (6538)¹¹⁹.

PER EBDOMADAM /f. 53r/

102 R. <Oravit Iacob et dixit> (7334). V. Deus in cuius conspectu.
 103 R. Minor sum cunctis (7156). V. Deus in cuius conspectu.
 104 R. Dixit angelus ad Iacob (6465). V. Cumque mature surrexisset.
 105 R. Vidi dominum facie (7874). V. Et dixit michi nequaquam. Gloria patri.

DOMINICA III IN XL /f. 57r/

106 R. Videntes Ioseph a longe (7863). V. Cumque vidissent fratres.
 107 R. Dixit Iudas fratribus suis (6477). V. Quid enim prodest.
 108 R. Videns Iacob vestimenta (7858). V. Congregatis autem cunctis.
 109 R. Ioseph dum intraret (7037). V. Humiliaverunt in compedibus.
 110 R. Memento mei dum bene (7144). V. Tres enim adhuc dies.
 111 R. Merito hec patimur (7146). V. Dixit Ruben fratribus suis. Gloria patri.
 112 R. Tollite hinc vobiscum (7769). V. Sumite de optimis terre.
 113 R. Dixit Ruben fratribus suis (6479). V. Merito hec patimur.
 114 R. Erat Ihesus eiciens demonium. V. Beatus venter. Gloria patri.

FERIA II /f. 59v/

115 R. Iste est frater vester (6999). V. Attollens autem Ioseph.
 116 R. Dixit Ioseph undecim (6476). V. Biennium est enim.
 117 R. Nunciaverunt Iacob dicentes (7251). V. Cumque audisset quod. Gloria patri.
 118 R. Salus nostra in manu tua (7559). V. Venerunt quoque egyptii.
 119 R. Visitacione visitabit nos. V. Per mortem meam visitavit.
 120 R. Lamentabatur Iacob (7071). V. Prosternens se Iacob.
 121 R. Loquens Ioseph fratribus suis (7102). V. Nolite timere. Gloria patri.

DOMINICA IIII IN XL /f. 64v/

122 R. Locutus est dominus (7098). V. Clamor filiorum Israhel.
 123 R. Stetit Moyses coram pharaone (7708). V. Dominus deus hebreorum.
 124 R. Cantemus domino gloriose (6270). V. Dominus quasi vir. Gloria patri.
 125 R. In mari vie tue (6911). V. Transtulisti illos per mare.
 126 R. Qui persequebantur populum (7481). V. Deduxisti sicut oves.
 127 R. Audi Israhel precepta (6143). V. Observa et audi. Gloria patri.
 128 R. Splendida facta est facies (7695). V. Cumque descenderet.
 129 R. Ecce mitto angelum meum (6598). V. Israhel si me audieris.
 130 R. Abiit Ihesus trans mare (6009). V. Subiit ergo in montem. Gloria patri.
 131 R. Moyses famulus domini (7183). V. Ascendens in montem.

¹¹⁹ Este responsorio, que carece de notación musical, queda interrumpido por laguna tras el f. 52v.

- 132 R. Attendite popule meus (6138). V. Aperiam in parabolis os meum.
 133 R. Vos qui transitori estis (7916). V. Cumque intraveritis.
 134 R. Sicut fui cum Moyse (7658). V. Noli metuere quoniam.
 135 R. Popule meus qui feci (7393). V. Non sunt atrita vestimenta¹²⁰.
 136 R. Eduxi vos per desertum (6030). V. Popule meus quid feci tibi. Gloria patri.

DOMINICA IN PASSIONE /f. 72r/

- 137 R. Isti sunt dies quos observare (7013). V. Locutus est dominus.
 138 R. Multiplicati sunt qui tribulant (7187). V. Circumdederunt me canes.
 139 R. Usquequo exaltabitur (7811). V. Qui tribulant me exultabunt.
 140 R. Deus meus es tu ne discedas (6428). V. Tu autem domine ne elongaveris.
 141 R. In te iactatus sum (6941). V. Salva me ex ore leonis.
 142 R. In proximo est tribulatio (6931). V. Erue a framea deus.
 143 R. Tota die contristatus (7771). V. Amici mei et proximi.
 144 R. Ne avertas faciem tuam (7203). V. Intende anime mee.
 145 R. Dicebat dominus principibus. V. Amen dico vobis.
 146 R. Vide quia tribulor velociter (7851). V. Libera me ab hiis qui.
 147 R. Deus meus eripe me de manu (6427). V. Deus ne elongeris.
 148 R. Qui custodiebant animam (7475). V. Omnes amici mei.
 149 R. Pacifice loquebantur (7346). V. Ego autem cum michi.
 150 R. Locuti sunt adversum me (7095). V. Et posuerunt adversum me.
 151 R. Adiutor et protector meus (6036). V. Iniquos hodie habui.
 152 R. Doceam iniquos vias tuas (6480). V. Domine labia mea aperies.

DOMINICA IN RAMIS PALMARUM /f. 80r/

- 153 R. In die qua invocavi te (6899). V. In die tribulacionis mee.
 154 R. Fratres mei elongaverunt (6747). V. Dereliquerunt me.
 155 R. Attende domine ad me (6137). V. Recordare quod steterim.
 156 R. Conclusit vias meas (6306). V. Factus sum in derisu.
 157 R. Noli esse michi domine (7219). V. Confundantur omnes.
 158 R. Dominus mecum est (6521). V. Vidisti domine iniquitatem.
 159 R. Dixerunt impii apud se (6464). V. Tanquam nugaces.
 160 R. Viri impii dixerunt (7905). V. Et (*sic*) cogitaverunt.
 161 R. Cum appropinquaret Ihesus. V. Turbe autem que precedebant.

FERIA V <IN COENA DOMINI> /f. 86v/

- 162 R. In monte Oliveti oravit (6916). V. Vigilate et orate.
 163 R. Tristis est anima mea (7780). V. Ecce appropinquabit.
 164 R. Ecce vidimus eum (6618). V. Vere languores nostros.
 165 R. Amicus meus osculo (6083). V. Bonum erat ei.

¹²⁰ No tiene notación musical (f. 67v).

- 166 R. Unus ex discipulis meis (7809). V. Qui intingit mecum.
 167 R. Eram quasi agnus innocens (6660). V. Omnes inimici mei.
 168 R. Una hora non potuistis (7807). V. Qui dormitis surgite.
 169 R. Seniores populi consilium (7636). V. Collegerunt ergo pontifices.
 170 R. Ecce turba et qui vocabatur (6611). V. Accedens ad Iesum.

FERIA VI <IN PARASCEVE> /f. 91r/

- 171 R. <O>mnes amici mei (7313). V. Inter iniquos proiecerunt.
 172 R. <V>inea mea electa (7887). V. Sepivi te et lapides.
 173 R. Tanquam ad latronem (7748). V. Cunque iniiecissent.
 174 R. Animam meam dilectam (6101). V. Insurrexerunt in me.
 175 R. Tradiderunt me in manus (7773). V. Alieni insurrexerunt.
 176 R. Caligaverunt oculi mei (6261). V. O vos omnes qui transitis.
 177 R. Ihesum tradidit impius (7035). V. Adduxerunt autem eum.
 178 R. Tenebre facte sunt (7760). V. Cum enim accepisset acetum.
 179 R. Velum templi scissum (7821). V. Petre <s>cisse sunt.

SABATO <SANCTO> /f. 94v/

- 180 R. Sepulto domino signatum est (7640). V. Accedentes principes.
 181 R. Iherusalem luge et exue (7032). V. Deduc quasi torrentem.
 182 R. Plange quasi virgo plebs (7387). V. Accingite vos sacerdotes.
 183 R. Recessit pastor noster (7509). V. Destruxit quidem claustra.
 184 R. O vos omnes qui transitis (7303). V. Attendite universi populi.
 185 R. Ecce quomodo moritur (6605). V. [Tanquam agnus]¹²¹.
 186 R. Estimatus sum cum descendentibus (6057). V. Posuerunt me.
 187 R. Agnus dei Xpistus (6065). V. Luxtra sex qui iam.
 188 R. Sicut ovis ad occisionem (7661). V. Tradidit in morte animam.

<DOMINICA RESURRECTIONIS> /f. 98r/

- 189 R. <Angelus domini descendit> (6093). V. <Et introeuntes in
 monu>mentum.
 190 R. Angelus domini locutus est (6095). V. Iesum queritis.
 191 R. Dum transisset sabbatum (6565). V. Et valde mane una sabbatorum.
 Gloria.

FERIA II /f. 100r/

- 192 R. Maria Magdalena et altera (7128). V. Et valde mane una sabbatorum.
 193 R. Tulerunt dominum meum (7797). V. Dum ergo fleret.
 194 R. Et valde mane una sabbatorum (6676). V. Mulieres emerunt. Gloria.

¹²¹ El copista ha olvidado el versículo que se ha añadido en el margen inferior (f. 96r).

FERIA III /f. 101v/

- 195 R. Congratulamini michi omnes (6323). V. Recedentibus discipulis.
 196 R. Xpistus resurgens ex mortuis. V. Mortuus est enim.
 197 R. Aeuia vespere autem sabbati. V. Et valde mane una sabbatorum.

FERIA IV /f. 103r/

- 198 R. Expurgate vetus fermentum (6699). V. Mortuus est enim.
 199 R. Surgens Ihesus dominus (7734). V. Una e<r>go sabbatorum.
 200 R. Surrexit pastor bonus (7742). V. Etenim pascha nostrum.

FERIA V /f. 104r/

- 201 R. Virtute magna reddebant (7907). V. Repleti quidem spiritu.
 202 R. Isti sunt agni novelli (7012). V. In conspectu agni.
 203 R. Ecce vicit leo de tribu (6616). V. Dignus est agnus.

FERIA VI /f. 105r/

- 204 R. Tulerunt dominum (7797).
 205 R. Congratulamini (6323).
 206 R. Expurgate (6699).

SABATO /f. 105v/

- 207 R. Dignus es domine (6448). V. Fecisti enim nos deo.
 208 R. De ore prudentis procedit (6396). V. Sapiencia requiescet.
 209 R. Et valde (6676).

DOMINICA IN HOCTAVIS PASCE /f. 107v/

- 210 R. Angelus domini (6093).
 211 R. Angelus domini (6095).
 212 R. Dum transisset (6565).

FERIA II /f. 108r/

- 213 R. Maria Magdalena (7128).
 214 R. Tulerunt dominum (7797).
 215 R. Et valde (6676).

FERIA III /f. 108v/

- 216 R. Congratulamini (6323).

FERIA IV /f. 109r/

- 217 R. Expurgate (6699).

FERIA V /f. 109r/

- 218 R. Virtute magna (7907)¹²².

¹²² Íncipit sin notación musical.

FERIA VI /f. 109v/
219 R. *Tulerunt* (7797).

SABATO /f. 109v/
220 R. [A]<D>*ignus es domine* (6448).

<DOMINICA III POST PASCHA> /f. 110r/¹²³
221 R. <E>go sicut vitis fructificavi (6633). V. In me gracia omnis.
222 R. Audivi vocem in celo (6153). V. Et vox de trono exivit.
223 R. Au<divi vocem i>n celo (6152). V. Vidi angelum dei volantem.
224 R. Hostendit michi angelus (7344). V. Postquam audissem.
.....

<IN DIE ASCENSIONIS> /f. 113v/
225 R. Post passionem suam (7403). V. Et conve<s>cens precepit.
226 R. Omnis pulcritudo (7320). V. A sumo celo egressio eius.
227 R. Exaltare domine (6681). V. Elevata est magnificencia tua.
228 R. Ascendens in altum (6121). V. Ascendit deus in iubilatione.
229 R. Ponis nubem ascensum (7392). V. Confessionem et decorem.
230 R. Non relinquam vos orphanos (7230). V. Ego rogabo patrem.
231 R. Ascendit deus in iubilacione (6123). V. <Ascendens Xpistus in altum.>
232 R. Non turbetur cor vestrum (7225). V. Ego rogabo patrem.
233 R. Viri galilei quid admiramini (7904). V. Cunque intuerentur. Gloria patri.
.....

<DOMINICA IN PENTHECOSTES> /f. 118r/
234 R. Dum complerentur dies (6536). V. Dum ergo essent.
235 R. Repleti sunt omnes spiritu (7531). V. Loquebantur variis linguis.
236 R. Erant omnes apostoli. V. Dum ergo essent discipuli. Gloria patri.

FERIA II /f. 120v/
237 R. Spiritus sanctus replevit (7694). V. *Dum ergo essent*.
238 R. Iam non dicam vos servos (7030). V. Vos amici mei estis.
239 R. Non vos me elegistis (7233). V. Sicut misit me pater.

FERIA III /f. 121v/
240 R. Disciplinam et sapienciam (6460). V. Repentino namque sonitu.
241 R. Spiritus sanctus procedens (7693). V. Advenit ignis divinus.
242 R. Advenit ignis divinus (6053). V. Invenit eos concordés.

¹²³ El breviario ms. 31 (Tar.) lo denomina *dominica prima post octauas* (f. 139r).

FERIA IV /f. 122v/

- 243 R. Apparuerunt apostoli (6110). V. Et ceperunt loqui.
 244 R. Spiritus domini replevit (7690). V. Omnium est enim.
 245 R. *Loquebantur* (7101 ?)

FERIA V /f. 123r/

- 246 R. *Repleti sunt* (7531).
 247 R. *Spiritus sanctus* (7694).
 248 R. *Iam non dicam vos* (7030).

FERIA VI /f. 123v/

- 249 R. *Non vos me* (7233).
 250 R. *Disciplinam* (6460).
 251 R. *Spiritus sanctus pro<cedens>* (7693).

SABATO /f. 123v/

- 252 R. *Spiritus domini* (7690).
 253 R. *Advenit ignis* (6053).
 254 R. *Apparuerunt* (6110).

DOMINICA IN TRINITATE /f. 124v/

- 255 R. Benedicat nos deus (6240). V. Deus misereatur nostri.
 256 R. Benedictus dominus deus (6249). V. Replebitur maiestate.
 257 R. Quis deus magnus (7498). V. Notam fecisti in populis.
 258 R. Magnus dominus et magna (7117). V. Magnus dominus et laudabilis.
 259 R. Gloria patri genitoque (6777). V. Da gaudiorum premia.
 260 R. Honor virtus et potestas (6870). V. Trinitati lux perhenis.
 261 R. Sume trinitati simplici (7718). V. Prestet nobis gratiam.
 262 R. Benedicamus patrem (6239). V. Quoniam magnus est deus.
 263 R. Benedictio et claritas. V. Benedicamus patrem. Gloria.
 264 R. Oriens splendor lucis. V. Trinita<s> sancta et individua.

<DOMINICA II POST OCTAVAS PENTHECOSTES> /f. 129v/124

- 265 R. Deus omnium exauditor (6430). V. Dominus qui eripuit me.
 266 R. Dominus qui eripuit me (6524). V. Ipse misit angelum suum.
 267 R. Ego te tuli de domo (6636). V. Fecique tibi nomen.
 268 R. Percussit Saul mille (7379). V. Nonne iste est David.
 269 R. Planxit autem David (7389). V. Montes Gelboe nec ros.
 270 R. Montes Gelboe nec ros (7176). V. Omnes montes qui estis.
 271 R. Doleo super te frater (6487). V. Sicut mater unicum amat.
 272 R. Recordare domine testamenti (7510). V. Ego sum qui peccavi.

¹²⁴ Esta rúbrica y las cuatro que siguen figuran en el ms. 31 (Tar., ff. 174r, 190v, 200r, 205v y 211r).

- 273 R. Peccavi super numerum (7372). V. Ne perdas me domine.
 274 R. Preparete corda vestra (7425). V. Convertimini ad eum.
 275 R. Exaudisti domine oracionem (6688). V. Domine qui custodis.
 276 R. Audi domine imnum (6139). V. Respice domine de sanctuario.
 277 R. Domine si conversus fuerit (6514). V. Si pecaverit ante populus.
 278 R. Dixit autem David ad Gath (6467). V. Cumque extendisset angelus.

<DOMINICA X POST PENT. IN KALENDIS AUGUSTI> /f. 142v/

- 279 R. In principio deus antequam (6924). V. Quando preparabat celos.
 280 R. Girum celi circuivi (6793). V. Ego in altissimis habitavi.
 281 R. Emitte domine sapienciam (6657). V. Da michi domine sedium.
 282 R. Da michi domine sedium (6387). V. Mitte illam a sede.
 283 R. Super salutem et omnem (7727). V. Non conparavi illi.
 284 R. Inicium sapiencie timor (6967). V. Dileccio illius custodia.
 285 R. Verbum iniquum et dolosum (7841). V. Duo rogavi ne deneges.
 286 R. Domine pater et deus (6503). V. Ne derelinquas me domine.
 287 R. Ne derelinquas me domine (7204). V. Apprehende arma.
 288 R. Magna enim sunt iudicia (7113). V. Transtulisti illos mare.
 289 R. Que sunt in corde hominum (7457). V. Omnia enim corde.
 290 R. Prebe fili cor tuum (7416). V. Attende fili mi sapienciam.
 291 R. Audi fili mi disciplinam (6140). V. Liga enim in corde tuo.
 292 R. Fili [tui] noli deficere (6734). V. Disciplinam domini fili mi.
 293 R. Adversio parvulorum (6158). V. O viri ad vos clamato (*sic*).
 294 R. Deum time et mandata (6416). V. Timentibus deum nichil deest. Glo-
 ria.

<DOMINICA XV POST PENT. IN KALENDIS SEPTEMBRIS> /f. 147r/

- 295 R. Si bona su<s>cepimus (7647). V. Nudus egressus sum.
 296 R. Antequam comedam (6106). V. Ecce non est auxilium michi.
 297 R. Quare detraxistis sermonibus (7463). V. Quod iustum est iudicate.
 298 R. Induta est caro mea putredine (6956). V. Dies mei velocius.
 299 R. Memento mei deus (7143). V. Cutis mea aruit et contracta.
 300 R. Paucitas dierum meorum (7367). V. Manus tue fecerunt me.
 301 R. Ne ab<s>condas me domine (7202). V. Eripe me in misericordia.
 302 R. Quis michi tribuat (7501). V. Quis det ut veniat.
 303 R. Nocte os meum perforator (7217). V. Nunc autem in memetipso.
 304 R. Nunquid dominus supplantat (7244). V. Apprehende arma.
 305 R. Scio domine quia morti (7629). V. Tu quidem gressus meos.
 306 R. Versa est in luctu (7846). V. Cutis enim mea denigrata est.
 307 R. Adesto dolori meo deus (6035). V. Interiora mea.
 308 R. Nonne cognoscit deus (7235). V. Si declinavit gressus meos.
 309 R. Qui consolabatur me recessit (7473). V. Fletum deduxerunt.
 310 R. Auditu auris audivi te (6150). V. Scio quia omnia potes.
 311 R. Utinam appenderentur (7813). V. Quasi arena maris.

<DOMINICA XVII POST KALENDAS SEPTEMBRIS> /f. 152r/

- 312 R. Peto domine ut de vinculo (7381). V. Omnia iudicia tua.
 313 R. Omni tempore benedic (7317). V. Inquire ut facias.
 314 R. Memor esto fili quoniam (7145). V. In mente habeto eum.
 315 R. Suficiebat nobis paupertas (7717). V. Heu me ut quid.
 316 R. Benedicite deum celi (6241). V. Ipsum benedicite et cantate.
 317 R. Tenpus est ut revertar (7759). V. Confitemini ei coram.
 318 R. Tribulationes civitatum (7779). V. Peccavimus cum patribus.
 319 R. Nos alium deum nescimus (7237). V. Indulgentiam ei fusis.
 320 R. Domine deus qui conteris (6492). V. Allide virtutem eorum.
 321 R. Dominator domine celorum (6488). V. Tu domine cui humilium.
 322 R. Vos qui in turribus (7913). V. Laudate dominum deum.
 323 R. Laudate dominum deum (7078). V. Confitemini illi quoniam.
 324 R. Benedixit te dominus (6253). V. Benedictus dominus qui creavit.
 325 R. [O]<A>donay domine deus (6043). V. Benedictus es domine.
 326 R. Domine rex omnipotens (6511). V. Exaudi oracionem nostram.
 327 R. Da nobis domine locum (6389). V. Ne tradas domine sceptrum.
 328 R. Spem in alterum numquam (7684). V. Domine deus celi.
 329 R. Conforta me rex sanctorum (6319). V. Domine rex universe.
 330 R. Memento mei deus in bonum (7142). V. Recordare [mei] domine rex.

<DOMINICA XIX IN KALENDIS OCTOBRIS> /f. 157r/

- 331 R. Adaperiat dominus cor (6028). V. Exaudiat dominus oraciones.
 332 R. Exaudiat dominus oraciones (6687). V. Det vobis cor omnibus.
 333 R. Congregati sunt inimici (6326). V. Disperge illos in virtute.
 334 R. Impetum inimicorum (6886). V. Mementote mirabium.
 335 R. Congregate sunt gentes (6324). V. Tu scis que cogitant.
 336 R. Tua est potencia (7793). V. Creator omnium deus.
 337 R. Refulsit sol in clipeis (7518). V. Erat enim exercitus.
 338 R. Dixit Iudas Simoni fratri (6478). V. Accingimini et estote.
 339 R. Ornaverunt faciem templi (7341). V. In himnis et confessionibus.
 340 R. In himnis et confessionibus (6905). V. Ornaverunt faciem templi.
 341 R. Hic est fratrum amator (6824). V. Vir iste in populo suo.
 342 R. Tu domine universorum (7786). V. Qui regis Israel intende.
 343 R. Disrunpam vincula (6461). V. Revertar ad Iherusalem.
 344 R. Aperi celos tuos domine (6109). V. Afflige conprim<en>tes [nos].

ANEXO 2. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL¹²⁵**Responsorio *O precelsa dies* (f. 8r, núm. 11)**

O pre - cel - - - sa
 di - es po - - - pu - lo ve - ne - ra - bi -
 - lis om - nis qua de - - us in - du -
 - tus ho - mi - nem de vir - gi - nis al - vo
 e - - - xi - it ad pa - tri - am
 pro - - pri - os re - vo - ca - re co - lo - nos.
 In quo om - nis ho - - di - ce - le - ta -
 tur fa - bri - ca mun - di. O
 quam pre - cla - ra est Chris - ti
 na - ti - vi - tas qui a fan - te an - ge - lo in - gres - sus est in vir - gi - nis
 gre - mi - - o. In quo Glo - - -
 - - - ri - a pa - tri
 et fi - li - o et spi - ri - tu i sanc - to. In quo

¹²⁵ Grafías empleadas en los ejemplos musicales: U neuma licuescente (*epiphonus?*); n neuma licuescente (*cephalicus?*) * *pressa*.

Responsorio *Movens igitur Abraham* (f. 39r, núm. 78)

Mo - vens i - gi - tur A - bra - ham ta - ber - na - cu - lum su - - - um ve - nit et ha - bi - - ta - vit iux - ta con - val - lem Mam - bre he - di - fi - ca - vit - que i - bi al - ta - re do - mi - no. Di - - xit au - tem do - mi - nus ad e - - um le - va o - cu - los tu - os et vi - - de om - nem ter - ram quam cons - pi - cis ti - bi da - bo et se - mi - ni tu - o in sem - pi - ter - - num. He - di - fi - [cavitque] Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - - - to.

Recibido: 24 de julio de 2015

Aceptado: 25 de agosto de 2015