

## Versos sibilinos en un vestigio cluniacense en Aragón: el manuscrito E-H 2\*

JAVIER SASTRE GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-8111-0943>

**Resumen:** En el Archivo Capitular de Huesca se encuentra custodiado un breviario con signatura n.º 2 (E-H 2 según las siglas RISM), el cual contiene el *proprium tempore* de curso secular y una primitiva melodía del *Judicii Signum* en lengua latina. Esta melodía, copiada en notación aquitana sobre línea a punta seca, está considerada como el primer vestigio de los versos sibilinos con música en el primitivo reino de Aragón de la que se tiene constancia, haciendo las veces de punto de partida para la copia de sucesivas versiones del canto. La procedencia del códice, señalado en diferentes espacios del sur de la actual Francia, nos permite establecer una relación entre el manuscrito y otras fuentes ligadas a sedes cluniacenses como Auch y Moissac. El presente artículo tiene como objetivo principal llevar a cabo un estudio exhaustivo del manuscrito y su contenido, prestando atención a elementos de tipo codicológico, paleográfico y litúrgico, apareciendo la música de forma constante como hilo conductor.

**Palabras clave:** Huesca, Cluny, Canto de la Sibila, Moissac, Auch, codicología.

**Abstract:** In the Huesca Chapter Archive there is a breviary with signature n.º 2 (E-H 2 according to the initials RISM), which contains the secular *proprium tempore* and a primitive melody of the *Judicii signum* in Latin language. This melody, copied in the aquitaine notation on line to dry point, it's considered as the first vestige of the Sibylline verses with music in the primitive Kingdom of Aragon of which there is evidence, the time of departure for the successive copies of the singing. The provenance of the codex, indicated in different spaces in the south of present-day France, allows us to establish a relationship between the manuscript and other sources linked to cluniac centers such as Auch and Moissac. The main objective of this article is an exhaustive study of the manuscript and its content, paying attention to the elements of a codicological, paleographic and liturgical nature, with music appearing constantly as a guiding thread.

**Keywords:** Huesca, Cluny, Sybil Chant, Moissac, Auch, Codicology.

---

\* Este artículo no hubiese sido posible sin la inestimable ayuda del profesor Arturo Tello Ruiz-Pérez, los investigadores Francisco de Asís García y Ana Hernández, el deán y archivero de la catedral de Huesca D. Juan Carlos Barón Aspiroz y el delegado de Patrimonio de la Diócesis de Huesca, D. José M.ª Nasarre López.

## MENCIONES BIBLIOGRÁFICAS

La primera noticia del manuscrito E-H 2 la encontramos en varios artículos del mencionado autor Ricardo del Arco y Garay<sup>1</sup> en los que lleva a cabo una revisión del archivo de la sede oscense, profundizando en aquellos documentos que tienen relación alguna con hechos históricos, como, por ejemplo, la dedicación del templo catedralicio y numerosas cartas de los monarcas aragoneses. En sus publicaciones, Arco y Garay señala la presencia de un prosario que marca como benedictino «por la prosa de San Benito que contiene», así como por la presencia de «la fiesta de traslación, *in translatione Sci. Benedicti*» que, por su tipología y sus características, nos permite asociar en gran medida a E-H 2. Arco y Garay señala que estos manuscritos no pueden ser de la sede oscense por sus características y el contenido de los mismos, marcando su procedencia en «algún monasterio antiguo benedictino de la provincia», llegando a nombrar San Juan de la Peña como lugar exacto. A su vez, Arco y Garay menciona de nuevo el manuscrito con su signatura –«el códice número 2»– en su libro *La catedral de Huesca (monografía histórico arqueológica)*<sup>2</sup>, señalando la extensión del mismo en ciento noventa folios, información que sería empleada en publicaciones posteriores.

Una de las referencias más destacadas es la que realiza Higinio Anglés en sus publicaciones sobre el códice de Las Huelgas –E-BULh 11–<sup>3</sup> y *La música a Catalunya fins al segle XIII*<sup>4</sup>, siendo esta última en la que se muestra, como se ha mencionado anteriormente, la primera transcripción de la melodía y el texto del manuscrito. En el primer tomo de la publicación dedicada al afamado códice polifónico conservado en el monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Anglés señala la existencia del manuscrito oscense a través de una descripción en la cual, al igual que realiza Arco y Garay, indica que el manuscrito consta de ciento noventa folios, así como aporta unas medidas del manuscrito que no concuerdan con las cifras que ofrecen posteriormente Janini o Fernández de la Cuesta<sup>5</sup>. Es de señalar que, en la misma

<sup>1</sup> ARCO Y GARAY, Ricardo del: «El archivo catedral de Huesca», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9-10 (1911), pp. 294-301; «Libros corales, códices y otros manuscritos de la catedral de Huesca», en *Linajes de Aragón: Revista quincenal ilustrada: reseña histórica, genealógica y heráldica de las familias*, XIII (1915), pp. 242-254.

<sup>2</sup> *Idem*, *La catedral de Huesca (monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Imprenta «Editorial V. Campo», 1924, p. 170.

<sup>3</sup> ANGLÉS, Higinio: *El códex musical de las Huelgas, música a veus dels segles XIII-XIV*, vol. 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans y Biblioteca de Catalunya, 1931, p. 371.

<sup>4</sup> *Idem*, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans y Biblioteca de Catalunya, 1935, p. 294.

<sup>5</sup> Anglés señala que el manuscrito 2 mide un total de «33,3 x 23,3 cms», mientras que en los catálogos publicados posteriormente las cifras son diferentes, con 340 x 230 mm. Se

página que comenta la existencia de este manuscrito, Anglés reflexiona en torno a la procedencia de la colección de códices litúrgico-musicales, señalando San Juan de la Peña y Huesca como orígenes posibles. A su vez, propone la existencia de una considerable escuela de copistas en Aragón, siendo el caso de Huesca cercano a la escuela catalana, centros difusores hacia Castilla posteriormente.

En 1953 Antonio Durán Gudiol publica en *Los manuscritos del archivo de la Catedral de Huesca*<sup>6</sup> el primer catálogo que organiza los fondos que conforman el archivo capitular de la sede oscense. Si bien es cierto que el corpus de la publicación son las fichas catalográficas de los documentos, en las páginas que preceden al inventario Gudiol realiza una introducción en la que ofrece una breve historia del archivo catedralicio, partiendo de la hipótesis de la existencia de un *scriptorium* en Huesca. Si bien es cierto que no aporta una resolución a la pregunta, Gudiol ofrece no poca información que nos permite señalar que es altamente probable la existencia de este taller de copistas de los que salieron numerosos manuscritos. Tras la introducción, las fichas del extenso listado de fuentes manuscritas del archivo oscense, entre las cuales se encuentra E-H 2. En ella, Gudiol marca la extensión del códice en ciento noventa y cuatro folios, con unas medidas que, en sucesivas publicaciones, verificarán diferentes autores, desbancando a las cifras aportadas por Anglés. Si bien es cierto que Arco y Garay señaló una de las fiestas que figuraban en el manuscrito, Gudiol amplía la información, señalando el contenido en «*Proprium de Tempore* [completo], textos y melodías»<sup>7</sup>.

Las sucesivas apariciones de E-H 2 tienen lugar en los catálogos publicados por Jose Janini<sup>8</sup> o Ismael Fernández de la Cuesta<sup>9</sup>. La información presentada por estos autores concuerda en la descripción física del mismo, siendo mucho más detallada la ofrecida por Janini, al señalar la existencia de rúbricas, miniaturas, el número de líneas por folio, etc. El vaciado del contenido que se muestra en ambos catálogos se encuentra resumido sin nombrar todos los cantos que conforman el manuscrito, si bien es cierto que se señala la presencia de la Sibila únicamente en el catálogo de Fernández de

---

desconoce el método de medición seguido por Anglés, si bien es cierto que se puede tratar de una errata del propio autor.

<sup>6</sup> DURÁN GUDIOL, Antonio: *Los manuscritos de la Catedral de Huesca*, Huesca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto de Estudios Oscenses, 1953, p. 6.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> JANINI, Jose: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, 2 vols., Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980, vol. 1, p. 118.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Manuscritos y fuentes musicales en España, Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980, p. 123.

la Cuesta. En 1981 Concepción Peñas García<sup>10</sup> hace alusión al E-H 2, si bien es cierto que no lleva a cabo una posible ficha descriptiva completa, sino una mención contextual. Un año después, en 1982, Francesc Bonastre publica una investigación en torno a la verbeta en Cataluña entre los siglos XI y XVI, en el cual menciona E-H 2, señalando de su contenido, únicamente, las verbetas que en él aparecen<sup>11</sup>. En 1984, la autora Niobe O'Connor<sup>12</sup> mencionó la presencia de un *Judicii Signum* en E-H 2, mostrando una imagen del folio 31 con luz ultravioleta.

En numerosas publicaciones de Maricarmen Gómez Muntané es mencionado E-H 2 como una primitiva fuente del *Judicii Signum* aragonés junto a las demás fuentes oscenses y la versión de Barbastro, llegando a presentar transcripciones del texto y la melodía para, posteriormente, comparar esta versión con las demás<sup>13</sup>. Gómez Muntané marca, sin llevar a cabo un argumento de su decisión, la procedencia del manuscrito en el monasterio de San Juan de la Peña<sup>14</sup>. En 2003, Joaquim Garrigosa i Massana<sup>15</sup> publica un catálogo que contempla todos los manuscritos litúrgico-musicales medievales de Cataluña y parte de Aragón, en el cual realiza una breve ficha descriptiva de E-H 2 en la que indica el contenido de forma resumida.

La tesis doctoral de Lila Collamore centrada en los manuscritos que poseen cantos del oficio con notación aquitana y que se encuentran en España hace alusión de forma breve a E-H 2, señalando dos posibles orígenes del manuscrito<sup>16</sup>: Buña –tesis defendida por Hesbert– y San Juan de la Peña –tesis defendida por Ismael Fernández de la Cuesta–. Rápidamente, Collamore señala que esta última posibilidad ha de ser desdeñada, ya que el

<sup>10</sup> PEÑAS GARCÍA, Concepción: *La música en los evangelarios españoles*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1981, p. 17.

<sup>11</sup> BONASTRE I BELTRÁN, Francesc: *Estudis sobre la verbeta. La verbeta a Catalunya durant els segles XI-XVI*, Tarragona, Publicacions de la Diputació de Tarragona, 1982, p. 39.

<sup>12</sup> O'CONNOR, Niobe: *A study of the Sybil Chant and its dramatic performance in the spanish church (ninth to sixteenth centuries)*, (tesis doctoral), Saint Andrews, University Saint Andrews, 1984, pp. 17-18.

<sup>13</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «El Canto de la Sibila: orígenes y fuentes», en GÓMEZ, Maricarmen; BERNARDÓ, Màrius (eds.): *Fuentes musicales en la Península Ibérica*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 35-69.

<sup>14</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, p. 72.

<sup>15</sup> GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003, pp. 173-174.

<sup>16</sup> COLLAMORE, Lila: *Aquitian collections of office chants: a comparative survey*, (tesis doctoral), 2 vols., Washington D.C., Catholic University of America, 2000, vol. 1, pp. 291-292.

manuscrito posee un *cursus* catedralicio, es decir, no sigue la ordenación litúrgica propia de los monasterios. Junto con estas posibilidades de origen indica las probables conexiones entre E-H 2 y manuscritos como E-Tc 44.1 y E-H 7, entre otros. En el segundo volumen de su tesis, Collamore realiza un estudio de contenido de numerosos manuscritos ibéricos, entre los cuales se encuentra E-H 2, empleando para ello datos extraídos del propio manuscrito, así como de *Corpus Antiphonalium Officii*, de René-Jean Hesbert<sup>17</sup>.

En 2007 Susana Zapke llevó a cabo un breve análisis codicológico de E-H 2<sup>18</sup>, evitando profundizar en detalles musicales más allá de la notación. La ficha presentada se ve acompañada por la reproducción del folio 14 del manuscrito. De forma paralela, Zapke publica una investigación centrada en los fragmentos litúrgicos que contienen música conservados en archivos aragoneses<sup>19</sup>, haciendo referencia a E-H 2, si bien es cierto que esta es circunstancial, por lo cual evita profundizar en un análisis detallado como en el anterior caso. En su tesis doctoral, Juan Pablo Rubio Sadia<sup>20</sup> menciona E-H 2 situándolo en un *cursus* catedralicio al igual que Lila Collamore. En un reciente artículo de Santiago Ruiz Torres en el cual realiza un estudio de los fragmentos litúrgicos del Archivo Capitular de Huesca<sup>21</sup>, lo emplea de forma circunstancial a modo de contexto de los documentos estudiados. Por último, la última publicación que hace referencia directa al manuscrito oscense se realiza en el último trabajo de Juan Pablo Rubio en el que se estudia la llegada del rito francorromano a Aragón y Navarra, señalando de nuevo Auch como origen de E-H 2, llegando a compararlo con el Breviario de Auch del siglo XVI<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> HESBERT, René-Jean (ed.): *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 vols., Roma, Herder, 1963-1979, vol. 5, n.º 257. Disponible en línea a modo de base de datos en la página web del grupo Cantus Planus ([www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil\\_Fak\\_I/Musikwissenschaft/cantus/](http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/)) [página consultada el 24 de abril de 2018].

<sup>18</sup> ZAPKE, Susana (ed.): *Hispania Vetus. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, pp. 584-585.

<sup>19</sup> ZAPKE, Susana: *Fragmentos litúrgico-musicales de la Edad Media en archivos de Aragón (siglos XI ex.-XIV ex.)*, Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2007.

<sup>20</sup> RUBIO SADIA, Juan Pablo, OSB: *La recepción del rito francorromano en la provincia eclesiástica de Toledo [ss. XI-XIII]. Configuración de las tradiciones litúrgicas locales a través del estudio comparativo del Responsorial del Proprium de Tempore*, (tesis doctoral), Madrid, Facultad de Teología «San Dámaso», 2009, pp. 207-208.

<sup>21</sup> RUIZ TORRES, Santiago: «Los fragmentos litúrgicos del Archivo Capitular de Huesca (siglos XI-XVI)», en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XXIV(2016), pp. 79-120.

<sup>22</sup> RUBIO SADIA, Juan Pablo: *La transición al rito romano en Aragón y Navarra. Fuentes, escenarios, tradiciones*, Nápoles, Editrice Domenicana Italiana, 2018, pp. 105-109.

## DATACIÓN Y PROCEDENCIA

El origen posible de E-H 2 es situado por numerosos autores en torno al monasterio de San Juan de la Peña, centro religioso cercano a la catedral oscense que gozó de gran popularidad durante la Edad Media, sobre todo en las décadas previas a la toma de la ciudad por parte del rey aragonés Pedro I. Autores como Fernández de la Cuesta defienden que el manuscrito fue escrito para el uso de los canónigos regulares en las dependencias del monasterio pinatense, al cual fueron a parar numerosos miembros de órdenes cluniacenses<sup>23</sup> durante el proceso de implantación del rito francorromano en la Península. Si siguiésemos la estela de estas hipótesis podríamos señalar el hecho de que el manuscrito proceda de este lugar, lo que nos permite suponer la existencia de un *scriptorium* en el que se copiasen los libros. El grueso del archivo del monasterio se encuentra en el Archivo Histórico Nacional desde el desmantelamiento del primitivo monasterio, si bien es cierto que su popularidad en los límites diocesanos de Huesca se mantiene en gran medida, llegando a ser llamado la «Covadonga de Aragón» por parte del escritor e historiador Ricardo del Arco y Garay<sup>24</sup>.

La fecha de llegada del manuscrito a la catedral de Huesca, lugar en el que es custodiado en la actualidad, se desconoce, si bien es cierto que era muy común el envío de libros del monasterio a la sede diocesana, sobre todo tras la concordia firmada entre los núcleos devocionales de San Juan de la Peña y la catedral oscense. Arco y Garay publicó en un artículo en la revista *Linajes de Aragón*<sup>25</sup> un inventario de todo aquello que se guardaba en la sacristía de la catedral oscense realizado en 1953<sup>26</sup> en el que se da cuenta de dos breviarios, uno «de pergamino, muy lindo, capletrado de oro de mano, con cubiertas de fusta» y otro del que tan solo se señala el material –«de pergamino»–. Pese a disponer de esta información, no podemos señalar de forma tajante que uno de ellos se tratase del manuscrito que nos ocupa. El Archivo Capitular de Huesca posee en su haber tres breviarios, uno de ellos fragmentado en tres –manuscritos 7, 8 y 9–, lo que nos permite plantearnos la hipótesis de que uno de los códices que Arco y Garay señala se tratase de E-H 2.

---

<sup>23</sup> ARCO Y GARAY, Ricardo del: *El real monasterio de San Juan de la Peña*, Jaca, Edición F. de las Heras, 1919, p. 82.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> ARCO Y GARAY, «Libros corales», p. 251.

<sup>26</sup> *Inventario de la plata, jocalias, capas, vestimentos e otras cosas de la Sacristía de la Seo de Huesca*. Inventario realizado ante el notario Luis Pilares. Arco y Garay indica: «publicado en la *Revista de Huesca*, tomo I, págs. 17 y siguientes».

En la ya mencionada publicación de Antonio Durán Gudiol se muestra una historia del archivo capitular a partir de una interpretación propia de los manuscritos medievales que se conservan, así como de documentos emitidos de la actividad propia de la sede oscense. En ella se sitúa el punto de partida en un posible *scriptorium* catedralicio basado en la referencia de un canónigo con nombre Sancho de Larrosa<sup>27</sup>, obispo de Pamplona entre 1122 y 1142, concededor de la escritura carolina. Los documentos copiados por el religioso eran firmados con dibujos de pequeñas cabezas bien definidas a los que adjuntaba sus iniciales. Durante el siglo XII fueron copiados en las instalaciones catedralicias manuscritos como el *Sacramentarium* –E-H 5– o el *Breviarium oscense* –E-H 7, 8 y 9–<sup>28</sup>, siendo estos unos indicios que nos permiten señalar de forma segura la posible existencia del *scriptorium* oscense, el cual se mantuvo, por lo menos, hasta finales del siglo XIV. En el mencionado inventario de los manuscritos de la catedral oscense publicado por Gudiol se indica un total de 85 manuscritos conservados en la institución, de los cuales 56 son litúrgicos, 19 de Derecho, 7 históricos y 3 que seseaban como «varios»<sup>29</sup>.

Las últimas investigaciones han arrojado luz a la mencionada incógnita de la procedencia de E-H 2, llevando a musicólogos, liturgistas e historiadores del arte a reflexionar en torno a la procedencia no solo de este manuscrito, sino de aquellos que, en principio, fueron señalados como originarios de San Juan de la Peña. Así, Arturo Tello Ruiz-Pérez señaló que, en contra de lo defendido, E-H 4 proviene de una abadía cluniacense del sur de Francia, señalando por ello Moissac. Si bien es cierto que estos dos manuscritos no poseen una relación directa, no podemos dejar de lado el interés que reside en esta atribución, ya que permite dudar en torno a la información defendida años atrás y asentada a menudo como única y veraz. En un artículo pendiente de publicación<sup>30</sup> firmado por los historiadores del arte de la Universidad Complutense Francisco de Asís García y Ana Hernández aparece una atribución que sitúa a E-H 2 muy cercano a Moissac, en concreto en Auch, si bien es cierto que ambos centros poseían una relación tal que es

---

<sup>27</sup> CASTRO CARIDAD, Eva: *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1991, p. 141. Junto a Sancho de Larrosa se nombra a Pedro Poch, un posible copista del *scriptorium* catedralicio autor de un documento de 1172 donde se le menciona.

<sup>28</sup> DURÁN GUDIOL, *Los manuscritos*, p. 2.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>30</sup> Información señalada a 24 de abril de 2018. GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, y HERNÁNDEZ, Ana: «Manuscripts across frontiers: circulation of models and intermedality in romanesque Aragón». Artículo pendiente de publicación.

arriesgado señalar sin poseer duda alguna una procedencia exacta. A juzgar por los datos disponibles del manuscrito y sus similitudes con los códices que provienen del sur de Francia, es posible que el origen pueda situarse entre los dos lugares señalados. En su tesis doctoral, Juan Pablo Rubio<sup>31</sup> señala que, por su contenido y la estructura del mismo, E-H 2 no pertenece a un entorno monástico sino catedralicio, lo que, sin duda alguna, refuerza las hipótesis defendidas por García y Hernández.

En cuanto a la datación del manuscrito existe cierta unanimidad para señalar que E-H 2 fue copiado en torno al siglo XII, si bien es cierto que, erróneamente, se ha llegado a señalar en ocasiones una datación errónea del siglo XI<sup>32</sup>, fallo a día de hoy superado gracias a las últimas investigaciones que han arrojado luz sobre el objeto de estudio.

## DESCRIPCIÓN FÍSICA

El manuscrito se trata de un breviario, es decir, un libro que posee todas y cada una de las piezas que se precisan para la recitación del oficio completo, si bien es cierto que, además de música, contiene una parte fundamental de texto. Desde el f. 2 hasta el final del códice se localizan los oficios que van desde la *domínica I* de Adviento hasta la *domínica XXI*, destacando las celebraciones dedicadas a la Navidad o la Epifanía del Señor. En estos oficios principales se dan hasta nueve lecciones, encontrándose tres lecciones en los demás que conforman el Temporal. Según Janini, el manuscrito es «una mezcla de breviario, antifonario-responsorial, capitulario-colectario»<sup>33</sup>. El manuscrito finaliza, múmero, con antífonas del *Magnificat*.

Las dimensiones del manuscrito son de 340 x 230 mm –240 x 153 mm de caja de escritura– y posee ciento noventa y tres folios<sup>34</sup> de pergamino de muy buena calidad. La encuadernación actual es en piel de color corinto<sup>35</sup>, con una inscripción en el lomo con letras en color dorado en las que se lee

<sup>31</sup> RUBIO SADIA, *La recepción del rito*, pp. 207-208.

<sup>32</sup> DURÁN GUDIOL, *Los manuscritos*, p. 6.

<sup>33</sup> JANINI, *Manuscritos litúrgicos*, p. 118.

<sup>34</sup> Es preciso señalar un fallo en la foliación realizada del manuscrito, ya que del f. 78 se llega al f. 80, saltándose el número 79. Esto indica que aquel que dotó de foliación al manuscrito cometió un fallo, teniendo ciento noventa y tres folios, uno menos que la cifra aportada en catálogos consultados.

ARCO Y GARAY, Ricardo del: «El archivo de la catedral de Huesca», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9-10 (1911), pp. 294-301. El autor indica que el manuscrito contiene ciento noventa folios, cuatro menos que los catálogos posteriores.

<sup>35</sup> ZAPKE, *Hispania Vetus*, p. 358.

«Breviarium saec. XI.» en la parte superior y «Sign. 2» en la inferior. Es de señalar que previamente el manuscrito fue encuadernado en madera, de la cual actualmente se conservan restos. Cada folio se encuentra numerado con números arábigos escritos en tinta en la esquina superior derecha, sumándose a esta una numeración de los fascículos que conforman el código en el margen inferior del folio. Tras un estudio comparativo con otras fuentes con escritura manuscrita de Antonio Durán Gudiol, podemos señalar que la numeración de los folios es obra de su puño y letra, así como la numeración de los fascículos señalada. Es destacable el hecho de que Gudiol cometió un error en su labor de numeración del manuscrito, añadiendo tras el f. 78 el número 80, sin añadir el número que se encuentra entre estos. Al final de cada uno de los fascículos figuran reclamos de copista en los folios 9v, 17v, 25v –reclamo parcialmente borrado, en el que se indica la palabra «cui»–, 41v, 49v o 69v, entre otros. Es de señalar la existencia de un reclamo al que se le añadió la melodía encima en el f. 98v. Esta marca no conecta el fin de este fascículo con el siguiente, ya que no se repite esta misma palabra, lo que nos indica que el copista recurrió al reclamo para completar una parte del canto y ahorrar en espacio y tiempo evitando copiarlo de nuevo en el siguiente folio. A continuación se muestra una tabla en la cual se encuentran señalados los folios que componen cada fascículo del manuscrito, el número otorgado por Gudiol, el reclamo con el que finalizan y su esquema representativo (tabla 1).

Por cada folio se escriben un promedio de 30 líneas, de las cuales pueden verse las pautas trazadas a punta seca –en alguno de los folios la pauta se trazó con mina de plomo<sup>36</sup>– por el copista para la escritura del texto y para delimitar los márgenes de la caja de escritura. La letra empleada para la copia de este manuscrito es la llamada minúscula carolingia o carolina<sup>37</sup> y para la melodía de los cantos notación aquitana del siglo XI sobre línea a punta seca –se aprovechan las líneas rectrices trazadas para la copia de las líneas del texto–, escrita en tinta negra con trazos angulosos y bien definidos, siendo de una mayor finura la pluma que se empleó para la copia de los neumas que la de los textos. El análisis del código desvela la copia del mismo por parte de una única mano, lo que nos indica que el código pudo ser copiado de forma rápida a juzgar por las correcciones del texto que aparecen en numerosos puntos del mismo. Pese a ello, la escritura del texto, así como de la música, son pausadas, con trazos muy rectos y bien definidos. Es de señalar el hecho de que numerosas letras principales se encuentran inclinadas hacia un

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 18. Zapke establece una diferenciación de los tipos de letra de los manuscritos litúrgico-musicales del Archivo Capitular de Huesca, siendo estas «minúscula carolina, letra gótica y letra gótica cursiva», situando a E-H 2 entre las dos primeras.

**Tabla 1. División por fascículos de E-H 2.**

Fascículo	Folios	Reclamo final	Esquema representativo								
1	1-9v	Suscipe	1	2	3	4	5	6	7	8	9
2	10-17v	Nato	10	11	12	13	14	15	16	17	
3	18-25v	Cui	18	19	20	21	22	23	24	25	
4	26-33v	(Palimpsesto)	26	27	28	29	30	31	32	33	
5	34-41v	Virgo	34	35	36	37	38	39	40	41	
6	42-49v	Sup	42	43	44	45	46	47	48	49	
7	50-57v	Ubi	50	51	52	53	54	55	56	57	
8	58-65v	Tu es	58	59	60	61	62	63	64	65	
9	66-73v	Porta	66	67	68	69	70	71	72	73	
10	74-82v	Noc vir	74	75	76	77	78	79	80	81	82
11	83-90v	(Palimpsesto)	83	84	85	86	87	88	89	90	
12	91-98v	Puerum	91	92	93	94	95	96	97	98	
13	99-106v	(Palimpsesto)	99	100	101	102	103	104	105	106	
14	107-115v	(No aparece)	107	108	109	110	111	112	113	114	115
15	116-123v	Discretor	116	117	118	119	120	121	122	123	
16	124-131v	Audistis	124	125	126	127	128	129	130	131	
17	132-139v	(No aparece)	132	133	134	135	136	137	138	139	
18	140-147v	-ntis	140	141	142	143	144	145	146	147	
18a	148-153v	Serva	148	149	150			151	152	153	
19	154-161v	Lingue	154	155	156	157	158	159	160	161	
20	162-169v		162	163	164	165	166	167	168	169	
21	170-177v	Luto	170	171	172	173	174	175	176	177	
22	178-185v	Redemptor	178	179	180	181	182	183	184	185	
23	186-194v	(f. múmero)	186	187	188	189	190	191	192	193	194

lado como si de letras cursivas se tratasen, mientras la continuación de la frase se encuentra copiada de forma recta como se ha mencionado, produciéndose así una dualidad en la que el segundo de los casos destaca. Podemos señalar los cambios de grosor apreciables en el texto, empleando el amanuense plumas más gruesas o finas según su criterio. Los espacios en blanco del texto musical son completados por el copista por trazos en rojo que indican la duración de un melisma, así como la unión entre palabras y no entre sílabas como ocurre a día de hoy (fig. 1).

Las iniciales principales son resaltadas empleando para ello el color rojo, dejando las secundarias en el color negro del conjunto del texto (fig. 2). A lo largo del manuscrito se emplean tres módulos textuales que señalan las lecciones del Oficio, el orden de las mismas y las piezas musicadas<sup>38</sup>. Estas son señaladas por textos en color negro remarcados por un marco de color rojo que sobresale de los límites establecidos por la caja de escritura. En aquellas iniciales que abren ronsorios en módulo mayor se recurre al uso de la tinta roja y negra a la par, añadiéndole a la letra decoración, basada en una sencilla filigrana. En ocasiones el copista no añade la inicial durante su labor, errata que ha de ser subsanada posteriormente para una correcta comprensión del texto. Así, encontramos casos en los que la inicial no es escrita por el mismo copista o no es copiada en un mismo color. En E-H 2 tenemos casos como el segundo mencionado, por ejemplo, una «E» en el folio 30 en color negro, con un trazo muy fino y fuera de los límites de la caja de escritura, difiriendo de las demás letras principales que han sido copiadas en rojo, lo que nos indica que, por algún motivo, el copista –  $\beta$  – no añadió la inicial durante la escritura del texto, teniendo que ser añadida posteriormente. Si atendemos a las demás letras del folio y, en concreto, a otra «E», podemos señalar que fue una mano diferente –  $\delta$  – a la primera la que copió la inicial en negro al poseer un trazo mucho más estilizado, fino y con un mayor número de gestos manuales para la copia de la letra (fig. 3).

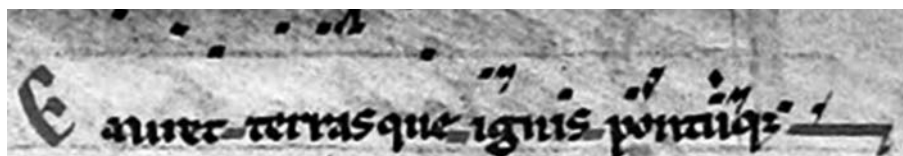


Fig. 1. Frase del canto «Exuret terras quae ignis...» –ff. 30-30v– en la que puede verse la inclinación notable de la letra principal con respecto al resto del texto, así como el trazado de los neumas de la melodía y los espacios vacíos completados por trazos en rojo.

<sup>38</sup> *Ibidem.*



Fig. 2. Inicial principal en rojo  
—«Audite quid dixerit...», f. 31—  
e inicial secundaria en negro  
—«Sed duo ad hoc», f. 30—<sup>39</sup>.



Fig. 3. Ejemplos de letra inicial «E»  
en diferente color y trazo.  
Se diferencian las diferentes  
manos de los copistas β y δ.

Entre las letras iniciales del manuscrito encontramos otras que podríamos situarlas entre las letras capitales, por su tamaño y su decoración, y las iniciales simples, por su composición y su trazado. Si bien es cierto que en el ejemplo anterior se mostraba una inicial decorada con una pequeña filigrana, a lo largo de E-H 2 se encuentran otras iniciales similares pero de un tamaño mayor y una decoración más elaborada, las cuales se sitúan en numerosos folios del manuscrito, como 40v, 61v, 83, 95v, 98, 102v, 107v, etc. Junto a las iniciales se encuentran las letras capitales miniadas en los folios 3, 21v, 22, 131v, 156v y 163v<sup>40</sup>, todas ellas decoradas con figuras como entrelazados, motivos vegetales y animales de tipo fantástico, siendo delimitadas por un rectángulo que rodea las miniaturas, único elemento decorativo del manuscrito (fig. 4).



Fig. 4. Letras capitales miniadas en los ff. 21v, 49v y 163v. En el primer caso puede verse un can al pie de la letra «P», en cuya parte superior aparecen las alas de un ave. En la letra «H» los motivos vegetales surgen de la propia letra, resaltando sobre el fondo oscuro de la miniatura. En la letra «B» los motivos vegetales son sustituidos por entrelazados que forman la inicial.

<sup>39</sup> Las imágenes mostradas en el presente artículo del manuscrito E-H 2 son reproducciones autorizadas por el delegado de Patrimonio de la Diócesis de Huesca, D. José M.<sup>a</sup> Nasarre.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

En el f. 169v puede verse un caso de palimpsesto del manuscrito, apareciendo restos de un texto anterior al actual tras este. Si bien es cierto que el manuscrito se encuentra, por lo general, bien conservado<sup>41</sup>, resulta difícil saber qué ocupaba el folio anteriormente, impidiendo realizar una reconstrucción del mismo. Además de raspados de folios pueden encontrarse añadidos posteriores al texto del manuscrito, así como ausencias de notación en cantos, como ocurre en el responsorio «Magnus dominus et magna virtus», copiado en el f. 165 –la palabra «sapiencia» con la que se cierra el responsorio se encuentra parcialmente musicada, manteniéndose vacía la línea que ha de marcar la duración de la melodía en relación con el texto–. Un caso mucho más destacable lo encontramos en el ya mencionado f. 49v, en el que se encuentra el responsorio «Hodie in Iordane baptizato»<sup>42</sup> de la primera Leción del oficio de Maitines de la Epifanía, cuya melodía no ha sido copiada, apareciendo únicamente el texto con el suficiente espacio para la melodía.

Como hemos señalado, el estado de conservación de E-H 2 es bueno, aunque el paso del tiempo y los numerosos avatares del destino han propiciado la aparición de roturas en folios y pasajes con la tinta corrida por culpa del agua. De este último caso podemos encontrar ejemplo en el f. 193, en cuya esquina superior izquierda el agua ha provocado una pequeña distorsión del texto y la música sin llegar a hacer ilegible esta sección del folio.

Es preciso diferenciar las imperfecciones causadas por el paso del tiempo y el estado de conservación del manuscrito de las ya existentes en el momento de su copia, siendo estas imperfecciones naturales del pergamino. En el f. 130 existe un pequeño orificio en la parte baja que el copista sorteó para la copia del texto y la música. En el verso del folio, además, la línea roja que une el texto rodea el agujero, lo que nos indica que el copista decidió mostrar esa imperfección como parte del manuscrito (fig. 5).

Tras la realización del análisis, podemos ver cómo diferentes elementos de tipo codicológico señalados en el presente capítulo poseen una gran similitud con los manuscritos franceses copiados de forma coetánea. La estancia de religiosos cluniacenses en la actual provincia de Huesca durante el proceso de instauración de la liturgia francorromana propició un intercambio cultural constante a un lado y otro de los Pirineos, pudiendo encontrar elementos propios de los *scriptoria* franceses en manuscritos copiados en talleres de la península ibérica. Podemos, pues, establecer lazos entre numerosos

---

<sup>41</sup> El estado general de E-H 2 es bueno, encontrándonos que numerosos folios se hallan dañados por manchas, agujeros en la zona de la encuadernación y dobleces en las esquinas, siendo estos daños propios del uso del manuscrito y del paso del tiempo.

<sup>42</sup> El responsorio indicado aparece en los manuscritos E-SA 6, E-Tc 44.1 y E-Tc 44.2.

manuscritos de origen francés y E-H 2, lo cual reforzaría la hipótesis de un posible origen francés del manuscrito, ya sea por su lugar de copia o por la nacionalidad del copista encargado de elaborarlo. Si tomamos como primer elemento a comparar las iniciales principales y las letras capitales miniadas ya mencionadas podemos ver como el diseño de E-H 2 se asemeja en gran medida a las empleadas en el manuscrito N. a. lat. 1871, conservado en la Bibliothèque Nationale de París –en adelante F-Pn 1871–. Este manuscrito fue copiado en el siglo XI en la abadía de Saint Pierre de Moissac, y contiene prosas y tropos con música en notación neumática aquitana. Si bien es cierto que la hipótesis de su procedencia no conduce hacia la mencionada abadía francesa, el estilo decorativo de los manuscritos de la época responde a un mismo patrón, siendo este manuscrito un ejemplo claro del mismo. Al igual que ocurre en E-H 2, en F-Pn 1871 gran parte de las iniciales principales se escriben en color rojo, pudiendo aparecer otras a lo largo del manuscrito en color negro, diferenciándose de las iniciales secundarias por sus filigranas decorativas.

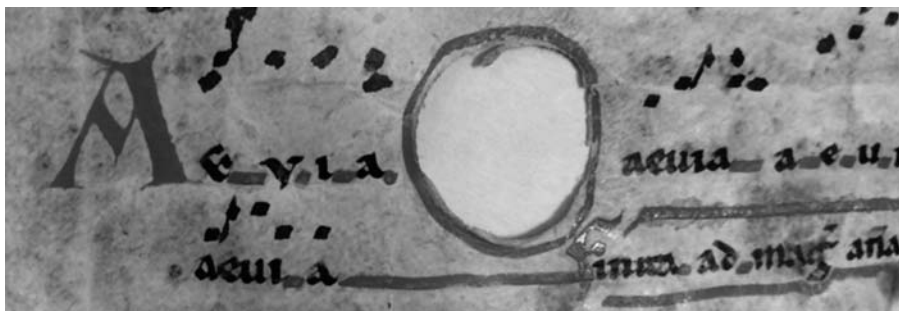


Fig. 5. Orificio natural del pergamino en el f. 130 (vista desde el f. 130v).

Las letras capitales que aparecen a lo largo de E-H 2 poseen unas características comunes con las del manuscrito francés, llegando a aparecer miniaturas similares para cantos que empiezan por la misma palabra, como es el caso de una «H» del manuscrito oscense con otra perteneciente a F-Pn 1871 y que señalan el comienzo de la palabra «hodie». Si se lleva a cabo un análisis de los dos vestigios ejemplos podemos ver como en ambos casos aparecen motivos zoomórficos de un ave de tipo fantástico con cuerpo estilizado y, en el caso del manuscrito francés, más realista que en el oscense. En E-H 2 la representación animal se ve combinada con motivos vegetales en el asta de la «H», representando hojas en la parte inferior y la parte superior,

similar a las columnas corintias griegas. Por otro lado, en F-Pn 1871 los motivos vegetales dejan paso a entrelazados en las zonas superior e inferior del asta, así como en el interior de la misma, si bien es cierto que en torno al ave pueden apreciarse pequeñas representaciones vegetales. Ambas letras capitales se encuentran enmarcadas por un cuadrado que en E-H 2 se encuentra miniado y en F-Pn 1871 tan solo puede apreciarse el trazo del marco a punta seca. Al ser menor el asta de la letra del manuscrito francés, el cuadro rodea por completo la capital, algo que no ocurre en el código oscense al ser de mayor tamaño, sobresaliendo del marco. De forma igual podemos comparar dos letras capitales «P» extraídas de E-H 2 y F-Pn 1871, así como dos letras capitales «B» pertenecientes a E-H 2 y el manuscrito lat. 5304 –en adelante F-Pn 5304–. Este último manuscrito señalado es conservado, al igual que el anterior, en la Bibliothèque Nationale de París, y se encuentra dividido en diferentes segmentos, siendo el primero de ellos –desde el folio 1 hasta el folio 60v, un libro de la vida de los santos– un manuscrito sin música copiado en Moissac durante el siglo XI (fig. 6).



E-H2



E-H2



E-H2



F-Pn1871



F-Pn 1871



F-Pn 5304

Fig. 6. Comparación de letras capitales entre E-H 2 y fuentes manuscritas provenientes del *scriptorium* de Moissac durante el siglo XII.

En ambos casos es empleada la letra carolina para la copia del texto, mientras que se recurre a la notación aquitana para las melodías de los cantos. Si tomamos los ejemplos franceses previamente mencionados comprobamos que E-H 2 posee una gran similitud con los vestigios de Moissac, si bien es cierto que la mano del copista es un factor que hace de un manuscrito algo único. Pese a ello es posible establecer una comparativa entre las diferentes manos que han copiado los manuscritos tratados en estas páginas. Tanto F-Pn 1871 como E-H 2 poseen notación musical aquitana, siendo en el segundo manuscrito más clara y angulosa que en el primero, en el cual el copista trazó notas más estilizadas y curvas, recurriendo a varias notas ligadas por símbolos como el *porrectus*, el *quillisma* o la *clivis*. La notación que encontramos en E-H 2 posee unas similitudes características con el sacramentario manuscrito Lat. 2293, de la Bibliothèque Nationale de París –en adelante F-Pn 2293– en el que se encuentra un prefacio notado en notación aquitana. Tanto la melodía como el texto del prefacio fueron añadidos posteriores al resto del manuscrito, a juzgar por las diferentes manos que copiaron el códice. El neuma aquitano empleado con más frecuencia para la copia de la melodía es el *punctum*, si bien es cierto que se encuentran agrupaciones de notas junto a estos, siendo trazados todos ellos con una pluma cuya punta da como resultado notas angulosas y de gran limpieza en su copia. En lo que al texto se refiere, los copistas de F-Pn 1871 y F-Pn 5304 emplearon plumas de punta fina, a juzgar por el trazo de las letras, mientras que los copistas de E-H 2 y F-Pn 2293 emplearon plumas de mayor grosor que da como resultado letras más angulosas que en los dos anteriores casos franceses. El texto de los manuscritos de Moissac, a diferencia del códice oscense, ofrece un color de tinta marrón oscuro, algo que puede ser o bien producto del paso del tiempo por los mismos, o bien porque los diferentes copistas emplearon este color para la tinta ya en el *scriptorium* de la abadía (fig. 7).

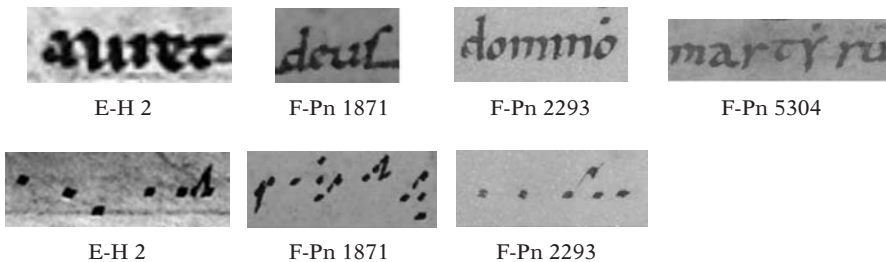


Fig. 7. Comparativa de letra carolina y notación aquitana de fuentes copiadas en monasterios de la Orden de Cluny en el siglo XII.

En cuanto a la hipótesis planteada al comienzo del presente capítulo sobre la procedencia de E-H 2, a partir de las imágenes mostradas podemos establecer una más que posible relación entre el manuscrito oscense y la abadía de Saint-Pierre de Moissac en lo que al elemento decorativo y textual se refiere, así como a la ordenación de los manuscritos comparados. Pese a ello no podemos señalar la hipótesis del origen del manuscrito en Moissac como válida por el mero hecho de ser un manuscrito cercano a la línea artística seguida por el *scriptorium* de Moissac. La cercanía entre la abadía de Saint-Pierre y la sede metropolitana de Auch nos permite conservar dudas que, en toda hipótesis, se mantienen siempre y cuando no se realice un estudio pormenorizado del contenido del manuscrito en busca de nuevos vestigios que nos permitan señalar sin temor a equivocarnos su lugar de procedencia.

## EL CONTENIDO MUSICAL

Tras un estudio codicológico detallado de E-H 2 es preciso acudir al contenido del manuscrito, el cual ha sido objeto de estudio por parte de muchos de los diferentes autores mencionados al comienzo del presente capítulo. El presente artículo tiene como centro el Canto de la Sibila que se encuentra en este manuscrito (f. 31), no podemos dejar de lado el contenido completo del mismo, ya que en gran parte la aparición de los versos sibilinos en E-H 2 se debe a los diferentes textos y cantos que en él se encuentran, así como las celebraciones litúrgicas a las que pertenecen. Es preciso echar la vista al comienzo de estas páginas, no hemos de mostrar un nuevo estado de la cuestión en torno a E-H 2, sino prestar atención al contenido del mismo a través de los estudios realizados previamente por los autores y autoras que lo han tratado, lo cual hará las veces de cimientos de la distribución de las festividades por folios que se ofrece en este artículo.

Aunque en las publicaciones señaladas anteriormente se indica de forma breve el contenido del manuscrito, es Lila Collamore<sup>43</sup> la única que lleva a cabo una revisión completa de las partes en las que se divide el manuscrito, indicando las festividades que se encuentran en E-H 2 y los folios entre los que se copian los textos y los cantos. En este estudio es de destacar las concordancias de cantos existentes entre manuscritos conservados tanto dentro como fuera de los límites peninsulares, destacando, entre otros, E-Tc 441 y 44.1, F-Pn 1090, 1085, 12044, 1240 y 12601, E-SI 9 y E-H 7 y 8, así como las transcripciones de numerosas piezas de los manuscritos estudiados en la tesis doctoral. Pese a que el presente texto no tiene como objetivo el estableci-

---

<sup>43</sup> COLLAMORE, *Aquitainian collections*, vol. 2, pp. 313-328.

miento de concordancias, la disponibilidad de la plataforma Cantus Index<sup>44</sup> y los datos en ella recogidos por las diferentes filiales permiten conocer las conexiones existentes entre manuscritos de todo el mundo a través de un número ID asignado a cada uno de los cantos disponibles en la base de datos. En la indexación completa de E-H 2 que a día de hoy se encuentra en fase de preparación en la base de datos SEMM<sup>45</sup>, se adjunta el mencionado número de identificación de Cantus Index a través del cual se puede acceder a las concordancias con fuentes de todo el mundo de cada uno de los cantos. En la tabla en la que se vuelca el vaciado se indica, junto al texto y la señalada numeración, las características propias del canto como su género, el oficio al que pertenece, la posición en el mismo y el modo en el que se encuentra, siempre y cuando el estado de la notación así lo permita.

En el presente apartado se muestra una visión en conjunto de E-H 2 ofreciendo, al igual que en la tesis doctoral de Collamore<sup>46</sup>, una indexación de la estructura interna de la fuente en la que se muestran las diferentes festividades que aparecen en E-H 2 y los folios en los que se encuentran, ordenadas en el orden litúrgico correspondiente. Es de señalar que para el indicado vaciado parcial se han empleado los datos inéditos que están en proceso de publicación en SEMM, la mencionada tesis, y los documentos personales de Antonio Durán Gudiol conservados en el Archivo Capitular de la Catedral de Huesca<sup>47</sup>, entre los cuales se encuentra un vaciado de los responsorios pertenecientes a varios manuscritos conservados en la sede oscense, indicando festividad, folio e íncipit del canto (tabla 2).

---

<sup>44</sup> [www.cantusindex.org](http://www.cantusindex.org) [consulta realizada el 4 de marzo de 2019].

<sup>45</sup> [www.musicahispanica.eu/source/22495](http://www.musicahispanica.eu/source/22495) [consulta realizada el 4 de marzo de 2019]. El vaciado de la fuente oscense ha sido efectuado en parte por el autor.

<sup>46</sup> COLLAMORE, *Aquitanian collections*, vol. 2, pp. 313-328.

<sup>47</sup> E-H Caja 1. En ella se encuentran, entre otros documentos, numerosas reproducciones fotográficas de manuscritos conservados en la catedral, cuadernos empleados para la toma de notas personales, el señalado vaciado de fuentes oscenses, telegramas y cartas recibidas durante su etapa de archivero y apuntes de liturgia empleados por Gudiol para las clases que impartía.

**Tabla 2. Distribución de las festividades por folios en E-H 2.**

Festividad	Folio(s).	Festividad	Folio(s).
Dominica 1 Adventus	2r	Dominica infra Octava Nativitas	40v
Fer. 2 Hebd. 1 Adventus	5v	In tempore Nativitas	43r
Fer. 3 Hebd. 1 Adventus	6r	Circumcisio Domini	43r
Fer. 4 Hebd. 1 Adventus	6r	Dominica post Octava Nativitas	47v
Fer. 5 Hebd. 1 Adventus	6r	Epiphania	48r
Fer. 6 Hebd. 1 Adventus	6r	Feria 2 post Epiphania	58r
Sabbato Hebd. 1 Adventus	6r	Octava Epiphaniae	59r
Dominica 2 Adventus	6v	Dominica 1 post Epiphaniam	59r
Fer. 2 Hebd. 2 Adventus	8v	Dominica 2 post Epiphaniam	60r, 66v, 68v
Fer. 3 Hebd. 2 Adventus	8v	Dominica 3 post Epiphaniam	77v
Fer. 4 Hebd. 2 Adventus	9r	Dominica 4 post Epiphaniam	78r
Fer. 5 Hebd. 2 Adventus	9r	Dominica per annum	60r
Fer. 6 Hebd. 2 Adventus	9r	Feria 2 per annum	69r
Sabbato Hebd. 2 Adventus	9r	Feria 3 per annum	71r
Dominica 3 Adventus	9r	Feria 4 per annum	72v
Fer. 2 Hebd. 3 Adventus	11r	Feria 5 per annum	74r
Fer. 3 Hebd. 3 Adventus	11v	Feria 6 per annum	75v
Fer. 4 Hebd. 3 Adventus	11v	Sabbato per annum	76v
Fer. 5 Hebd. 3 Adventus	12r	Dominica Septuagesimae	78v
Fer. 6 Hebd. 3 Adventus	12r	Hebd. Septuagesimae	82r
Sabbato Hebd. 3 Adventus	12r	Dominica Sexagesimae	82v
Dominica 4 Adventus	12r	Hebd. Sexagesimae	84v
Fer. 2 Hebd. 4 Adventus	14v	Dom Quinquagesimae	85r
Fer. 3 Hebd. 4 Adventus	15r	Feria 2 Quinquagesimae	86v
Fer. 4 Hebd. 4 Adventus	15v	Feria 3 Quinquagesimae	87r
Fer. 5 Hebd. 4 Adventus	16r	Feria 4 Cinerum	87v
Fer. 6 Hebd. 4 Adventus	16v	Feria 5 post Cineres	87v
Sabbato Hebd. 4 Adventus	17r	Sabbato post Cineres	88r
Antiphonae Majores	14r	Dominica 1 Quadragesimae	88v
Vigilia Nativitas Domini	17v	Fer. 2 Hebd. 1 Quadragesimae	90v
Nativitas Domini	21r	Fer. 3 Hebd. 1 Quadragesimae	92r

*(Cont.)*

<b>Festividad</b>	<b>Folio(s).</b>
Fer. 4 Hebd. 1 Quadragesimae	92v
Fer. 5 Hebd. 1 Quadragesimae	93r
Fer. 6 Hebd. 1 Quadragesimae	93r
Sabbato Hebd. 1 Quadragesimae	93r
Dominica 2 Quadragesimae	93v
Fer. 2 Hebd. 2 Quadragesimae	95r
Fer. 3 Hebd. 2 Quadragesimae	96r
Fer. 4 Hebd. 2 Quadragesimae	96v
Fer. 5 Hebd. 2 Quadragesimae	97r
Fer. 6 Hebd. 2 Quadragesimae	97r
Sabbato Hebd. 2 Quadragesimae	97r
Dominica 3 Quadragesimae	97v
Fer. 2 Hebd. 3 Quadragesimae	100r
Fer. 3 Hebd. 3 Quadragesimae	100v
Fer. 4 Hebd. 3 Quadragesimae	101r
Fer. 5 Hebd. 3 Quadragesimae	101r
Fer. 6 Hebd. 3 Quadragesimae	101r
Sabbato Hebd. 3 Quadragesimae	101v
Dominica 4 Quadragesimae	101v
Fer. 2 Hebd. 4 Quadragesimae	103v
Fer. 3 Hebd. 4 Quadragesimae	104r
Fer. 4 Hebd. 4 Quadragesimae	104v
Fer. 5 Hebd. 4 Quadragesimae	105r
Sabbato Hebd. 4 Quadragesimae	105r
Dominica de Passione	105v
Fer. 2 de Passione	108v
Fer. 3 de Passione	109r
Fer. 4 de Passione	109v
Fer. 5 de Passione	110r
Fer. 6 de Passione	110v
Sabbato de Passione	110v
Dominica in Palmis	110v

<b>Festividad</b>	<b>Folio(s).</b>
Fer. 2 Maj. Hebd.	113r
Fer. 3 Maj. Hebd.	114r
Fer. 4 Maj. Hebd.	114v
Fer. 5 in Cena Domini	116
Fer. 6 in Parasceve	120v
Sabbato Sancto	125v
Dominica Resurrectionis	131r
Fer. 2 post Pascha	134r
Fer. 3 post Pascha	136v
Fer. 4 post Pascha	137r
Fer. 5 post Pascha	137v
Fer. 6 post Pascha	138r
Sabbato in Albis	138v
Octava Paschae	138v
Hebd. 2 Paschae	141r
Dominica 2 post Pascha	142r
Hebd. 3 Paschae	143v
Dominica 3 post Pascha	145r
Hebd. 4 Paschae	156r
Dominica 4 post Pascha	147r
Dominica 5 post Pascha	147r
Fer. 2 in Laetaniis	146v
Fer. 3 in Laetaniis	148r
Fer. 4 in Laetaniis	148r
Ascensio Domini	149r
Fer. 6 post Ascensionem	152v
Sabbato post Ascensionem	153r
Dominica post Ascensionem	153v
Vigilia Pentecostes	154r
Dominica Pentecostes	154r
Fer. 2 Pentecostes	160r
Fer. 3 Pentecostes	161r

(Cont.)

Festividad	Folio(s).	Festividad	Folio(s).
Fer. 4 Pentecostes	161v	Dominica 16 post Pentecostes	192r
Fer. 5 Pentecostes	162v	Dominica 17 post Pentecostes	192v
Fer. 6 Pentecostes	162v	Dominica 18 post Pentecostes	192v
Sabbato Pentecostes	163r	Dominica 19 post Pentecostes	193r
De Trinitate	163r	Dominica 20 post Pentecostes	193r
Dominica 2 post Pentecostes	188v	Dominica 21 post Pentecostes	193v
Dominica 3 post Pentecostes	188v	Dominica 22 post Pentecostes	193v
Dominica 4 post Pentecostes	189r	Dominica 23 post Pentecostes	193v
Dominica 5 post Pentecostes	189v	Dominica 24 post Pentecostes	194r
Dominica 6 post Pentecostes	189v	Dominica 25 post Pentecostes	194r
Dominica 7 post Pentecostes	189v	Dominica 26 post Pentecostes	195v
Dominica 8 post Pentecostes	190r	De Regum	170r
Dominica 9 post Pentecostes	190v	De Sapientia	174r
Dominica 10 post Pentecostes	190v	De Job	176v
Dominica 11 post Pentecostes	191r	De Tobia	179v
Dominica 12 post Pentecostes	191r	De Judith	180v
Dominica 13 post Pentecostes	191v	De Esther	182r
Dominica 14 post Pentecostes	191v	De Machabeis	183r
Dominica 15 post Pentecostes	192r	De Prophetis	185v

Como puede verse en la tabla la ordenación de E-H 2 se rige según el temporal del año litúrgico<sup>48</sup>, añadiendo al mismo las festividades especiales mostradas al final de la tabla. Es de señalar que, a lo largo del manuscrito, encontramos lagunas en los folios 90, 148 y 149, pero tras su examen físico hemos de decir que estos vacíos no corresponden a una mutilación del pergamino, algo que ocurre en el último folio de E-H 2.

A partir de un estudio pormenorizado del contenido del manuscrito y su división interna podemos ver como el *cursus* de la ordenación litúrgica corresponde al entorno catedralicio –también llamado *cursus romano*–. Esta definición es posible de señalar, por ejemplo, por la distribución existente de antífonas y responsorios en el oficio de maitines<sup>49</sup>, con nueve lecturas con

<sup>48</sup> COLLAMORE, *Aquitainian collections*, vol. 1, pp. 64-65.

<sup>49</sup> RUBIO, *La recepción del rito*, p. 218.

nueve responsorios repartidos en tres nocturnos, y un responsorio breve y cinco antifonas con sus correspondientes salmos en vísperas. Este dato nos indica que E-H 2 fue copiado con aspiración a formar parte de la liturgia del entorno secular, ya que dista en gran medida de la estructura monástica en la gran mayoría de los oficios. Llegados a este punto no podemos sino asegurarnos en gran medida de que la procedencia de E-H 2 es la catedral de Auch, pese a las similitudes decorativas existentes entre el manuscrito oscense y el proveniente de Moissac. Podríamos señalar, pues, que la ya mencionada cercanía entre Moissac y Auch no implica una separación entre ambos núcleos, ya que es posible que se produjese influencia alguna de un lugar a otro. La llegada del manuscrito desde Auch se debe, principalmente, a la influencia existente de la sede metropolitana en obispados aragoneses como Jaca, Huesca, Zaragoza y Tarazona, avanzando posteriormente a Osma y Sigüenza, para arribar a la provincia eclesiástica de Toledo<sup>50</sup>. De este modo, tal y como señala Juan Pablo Rubio, podemos considerar Aragón como la puerta de entrada en Toledo del rito francorromano<sup>51</sup>, siendo E-H 2 muestra de esta llegada y la influencia de los centros religiosos aquitanos en la Península.

## LOS VERSOS SIBILINOS COPIADOS EN E-H 2: UNA APROXIMACIÓN

Uno de los elementos de mayor interés que se encuentra en E-H 2 son los versos con música del Canto de la Sibila copiados en el f. 31, situados en el oficio de maitines de la Nativitas Domini. Este caso se trata del primero de los cuatro disponibles en el Archivo Capitular de Huesca –E-H 2, E-H 3, E-H 7, E-H 12–<sup>52</sup>, siendo, por tanto, el de mayor antigüedad que se conserva en la institución, si consideramos que la copia del manuscrito tuvo lugar a lo largo del siglo XII.

Tanto la melodía copiada en E-H 2 como las otras tres restantes disponibles en las fuentes oscenses corresponden a una misma estructura tanto en texto como en melodía. A modo de prelude se sitúa un reclamo musical, una exhortación al oyente –*Audite quid dixerit*– para captar su atención de cara al comienzo del relato sibilino. Tras esto se canta un refrán que se repetirá

<sup>50</sup> *Idem*, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XIII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011, p. 361.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 364.

<sup>52</sup> E-H 3, ff. 27v-28; E-H 7, ff. 44v-45; E-H 12, f. 40. Para una edición musical consultar SASTRE GONZÁLEZ, Javier: *El Canto de la Sibila en el Archivo Capitular de Huesca: el manuscrito E-H 2 como estudio de caso*, (trabajo fin de máster), Universidad Complutense de Madrid, 2018, Anexo V.

entre las estrofas –*Iudicii signum, tellus sudore madescet*– cuyo texto es empleado a menudo como título latino del canto. En las fuentes manuscritas, esta repetición es señalada entre las estrofas con el *incipit*, es decir, indicando las cuatro primeras notas del refrán con su texto respectivo, siendo esta la primera palabra de la frase latina mencionada. Las estrofas poseen una misma melodía a la cual se le añaden diferentes textos en los que se relatan los acontecimientos que tendrán lugar antes, durante y después del Juicio. El esquema interno de las estrofas se centra, musicalmente hablando, en un recitado similar a la salmodia, si bien es cierto que a lo largo de las mismas se encuentran melismas de varias notas para hacer énfasis en algún punto del texto cantado, algo que ocurre, a su vez, en las secciones mencionadas –reclamo y refrán–.

La mencionada estructura del canto se debe, fundamentalmente, al texto sobre el que se construye. Durante la Edad Media la melodía se convertía en un método embellecido para alcanzar la figura divina, siendo este el verdadero sentido de todo canto en el ámbito litúrgico. Si bien es cierto que, a día de hoy, la melodía litúrgica medieval es considerada como una expresión artística más, no podemos tratarla de una misma forma que a las posteriores creaciones musicales, dado que su significado y su trasfondo posee unas características únicas. El texto cantado es el punto de partida y la meta del canto, siendo este el verdadero protagonista, la causa por la que se canta. A su vez, es necesario abordar el texto más allá de la lectura y la interpretación dramática, hay que buscar su sentido filosófico más puro, su *ethos*, el sentimiento inherente de la melodía que transporta la palabra. Sobre él se puede, realmente, llevar a cabo un análisis musical y textual que nos permita conocer un sentimiento, un impulso divino que llevó a aquel compositor medieval a crear una melodía determinada. Si tomamos el texto de las cuatro versiones podemos ver cómo en él se encuentran numerosos signos de puntuación que permiten dividirlo, dando lugar a una estructura natural basada en la más estricta prosodia.

Realizando minucioso estudio a través de detalladas ediciones filológicas del Canto de la Sibila<sup>53</sup>, comprobamos cómo las secciones diferenciadas anteriormente se encuentran delimitadas por comas y puntos, dando lugar, incluso, a subsecciones más breves. A su vez, la acentuación de las palabras cantadas influye de forma directa en la composición de la melodía, estableciendo, así, frases melódicas cuyo punto álgido se sitúa allí donde se marca el acento. Ejemplo de ello lo encontramos al comienzo de todas las exhortaciones que figuran en las cuatro variantes melódicas, con un intervalo de quinta entre re y la en el momento en el que se canta «Audite». Si separamos por

---

<sup>53</sup> CASTRO CARIDAD, *Tropos y troparios hispánicos*.

sílabas vemos cómo el intervalo señalado se produce en la primera sílaba, es decir, en la acentuada de la palabra, produciéndose posteriormente una cadencia que ocupa el resto de la introducción para finalizar en re. Así pues, el diseño melódico resultante es un arco que comienza en re y finaliza en re con un punto álgido en la sílaba acentuada de la palabra más importante de toda la exhortación. Este diseño, marcado por el amplio intervalo de quinta justa, recuerda en gran medida a los pregones religiosos como el «Exultet» de Pascua, los cuales buscan retener la atención del oyente ante el anuncio de una noticia, la celebración pascual en el caso del himno mencionado. Un proceso similar se da en el refrán. Si bien es cierto que el reclamo melódico no es tan abrupto, la acentuación concuerda con el clímax melódico como ocurre en el anterior caso. Ahora, la primera sílaba de la palabra «signum» se convierte en el punto álgido de la frase, produciéndose un proceso cadencial una vez alcanzado el acento (fig. 8).

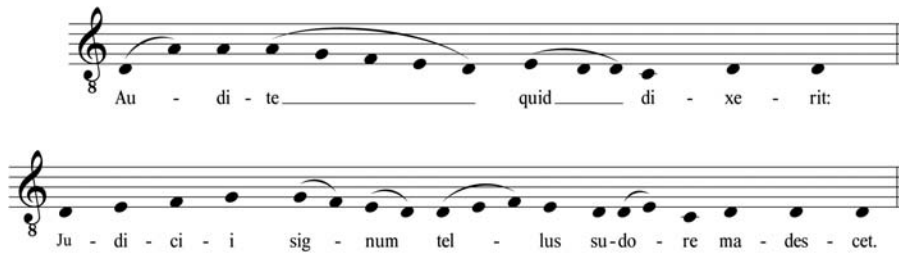


Fig. 8. Transcripción a notación moderna de la exhortación «Audite quid dixerit» y del estribillo «Iudicii signum, tellus sudore madescet» del *Iudicii signum* copiado en E-H 2 (f. 31r).

El hecho de que la acentuación del texto latino dote al canto de un ritmo y una dirección melódica prueba la tesis propuesta unas líneas atrás sobre la supremacía del texto por encima de todo elemento musical. El acento, herencia directa de la acentuación clásica<sup>54</sup>, es breve, conciso y levemente intenso, dado que es el motor natural de la palabra para impulsar una frase, hablada o cantada, es el verdadero ritmo que mueve la melodía. La acentuación ha de marcar el comienzo y el final de la palabra, siendo este el elemento clave para el movimiento de la melodía gregoriana. Como se ha indicado anteriormente, los signos de puntuación añadidos para dotar de sentido al

<sup>54</sup> GAJARD, Joseph: *Canto gregoriano. Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes*, (traducción de Julio López), Silos, Abadía de Silos, Ediciones de la revista *Liturgia*, 1963, p. 74.

texto hacen las veces de separación entre secciones y subsecciones, siendo esta una tendencia natural de la palabra hablada. La estrofa que sigue al refrán muestra ejemplo de ello, dividiéndose en dos a través de una coma de texto, pudiendo señalarse que el contenido argumental ha de ser dividido en dos para su correcta comprensión. El establecimiento de dos semifrases se ve reforzado por el uso de las cadencias, una al final de la primera semifrase y otra al final de la segunda, finalizando la primera en la nota la y la segunda en la nota re (fig. 9).

Fig. 9. Transcripción a notación contemporánea de la primera estrofa del *Iudicii Signum* copiado en E-H 2 (f. 31r).

Tanto la melodía copiada en E-H 2 como las otras tres restantes se encuentran construidas sobre un primer modo de re, es decir, el modo *Protus* Auténtico. La identificación modal se debe, principalmente, al ámbito melódico del canto, que, generalmente, va de un re<sub>2</sub> a un re<sub>3</sub> –si se tiene en cuenta que la transcripción se realiza en clave de sol octava baja, pudiendo variar si se modifica la clave–, con un claro desarrollo hacia el agudo. Otro de los elementos que permiten señalar el modo en el que se encuentran los cantos es la nota tenor sobre la que se realiza la salmodia, así como la mediación salmódica. La mencionada nota de recitado es la dominante del modo, es decir, la quinta nota, la cual, en el caso del modo *Protus* Auténtico, es el la, sobre la que se realiza la cantilación salmódica, base de las estrofas del Canto de la Sibila. A modo de cierre del presente apartado, es preciso señalar un elemento fundamental para la identificación del modo: la nota *finalis*. Si acudimos a la última nota de la estrofa podemos ver cómo, tras un proceso cadencial, la melodía finaliza en re, comenzando a partir de este sonido el refrán. Es destacable el hecho de que, en el punto en el que tiene lugar la cadencia, aparece un floreo que va hasta la nota do –do<sub>2</sub> si mantenemos la clave de sol en octava baja–. Pese a no ser una nota propia del modo, podemos señalar esta aparición como parte de la conocida como cadencia galicana,

la cual se construye por un intervalo ascendente que llega a un segundo sonido que, una vez escuchado, se repite. Si bien es cierto que esta forma de cadencia es propia de las fuentes adscritas a la liturgia galicana anterior al rito francorromano, es común encontrarla en la canción litúrgica alejada de los cantos oficiales. Tal y como se ha mencionado, la nota *la*, es decir, la nota de recitado posee un gran protagonismo en las estrofas al tratarse de la base musical de la cantilación salmódica.

Atendiendo a la composición de las estrofas y sin olvidar la división en semifrases señalada anteriormente, es posible establecer una serie de parámetros que nos permiten analizar de forma detallada esta sección, la cual se encuentra dominada casi en su totalidad por la nota tenor *la*, así como por ornamentos melódicos que contribuyen a la creación de un mayor contraste que evite la monotonía. Si eliminamos estos melismas ornamentales, así como las notas de paso, la nota fundamental del modo y al tenor se mantienen como elementos inamovibles de la estrofa, si bien es cierto que los demás sonidos, como se ha señalado, aportan una riqueza mayor a la melodía, así como un elemento que permite señalar la acentuación y los cierres de frase. Las dos semifrases se encuentran divididas por una cadencia, así como por una coma en el texto musicalizado. La supremacía del texto sobre la música exige que, en este punto en el que aparece una coma, la melodía ha de cadenciar, produciéndose esta parada en la nota *la*, la cual puede ser considerada en términos tonales como la nota dominante al estilo de la semicadencia. A partir de esta nota parte la segunda semifrase, incidiendo poco a poco en el registro grave, lo cual puede ser considerado como un proceso cadencial que finaliza con la mencionada cadencia galicana que cierra la estrofa.

Tal y como se ha señalado al comienzo del presente artículo, el canto trasciende de lo puramente terrenal, siendo una forma de acercamiento a Dios a través de una oración reforzada por una melodía, una melodía con un sentido en sí misma, con una intención, una voluntad, una emoción, un *ethos*. Daniel Saulnier señala en su estudio sobre los modos gregorianos el hecho de que durante la Edad Media el modo *Protus* era considerado como un modo serio y maduro que posee en sí mismo una dignidad, un nivel de distinción adquirida tras un camino interior de reflexión y meditación<sup>55</sup>. La piedad mueve la melodía, una piedad que posee grandeza, energía, una piedad firme sin ostentación innecesaria. La emoción que produce con su sonido no pasa por la admiración de la belleza, sino por el carácter íntimo y reflexivo que conduce a lo esencial, a la afirmación absoluta y certera. El mencionado intervalo de quinta posee una brillantez que refuerza la solidez

---

<sup>55</sup> SAULNIER, Daniel: *Los modos gregorianos*, Solesmes, La Froidfontaine, 2001, pp. 58-59.

del mismo, ya que este abrupto salto melódico no es otra cosa que la afirmación absoluta y la admiración celestial divina, algo alcanzado sin perder en ningún momento la firmeza y la calma propia del modo.

Las cuerdas madres están formadas por aquellas notas que, según Juan Carlos Asensio, son «nota final, cuerda de recitación, dominante y, en fin, cuerda de composición»<sup>56</sup>. En estas cuerdas –do, re y mi– existen grados empleados para hacer puntuaciones al grave y otros para enfatizar la acentuación de la palabra latina. La melodía de temática sibilina transcrita y analizada en el presente artículo se encuentra construida, como se ha mencionado, sobre el modo *Protus* Auténtico, el cual centra su configuración interna en la cuerda madre de re, cuya composición básica está formada por las notas la, do y re. Los estudiosos de la modalidad gregoriana como Jean Claire<sup>57</sup> señalan el hecho de que la cuerda madre de re se caracteriza por una estabilidad otorgada por la situación de la nota entre dos sonidos a distancia de tono en sentido ascendente y descendente –do y mi–, evitando cercanías con semitonos. El recitado sobre la denominada como cuerda madre se realiza, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestra investigación, sobre la nota la, mientras que la flexión hacia el grave se produce en la nota do, siendo estos dos elementos propios de la melodía analizada. Si bien es cierto que las cuerdas madres surgieron a raíz de las primitivas formas de salmodia y cantilación, en el presente artículo han sido plasmadas de forma posterior a la explicación modal según el *Octoechos*, dado que, a día de hoy, la cercanía con los ocho modos es mayor que hacia el paso previo de la cuerda madre, origen de las ocho escalas.

Recibido: 19 de septiembre de 2019

Aceptado: 6 de enero de 2020

---

<sup>56</sup> ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, pp. 306-311.

<sup>57</sup> JANNETEAU, Jean: *Los modos gregorianos. Historia, análisis, estética*, Silos, Abadía de Silos, 1985, pp. 265-266.