

LA POLIFONÍA EN EL CÓDICE CALIXTINO

EVA ESTEVE ROLDÁN
*Conservatorio Superior
de Música de Zaragoza*

INTRODUCCION

I.- Contexto histórico-social

Descubrimiento del Apóstol
Las peregrinaciones
La construcción de la Catedral
El *Liber Sancti Jacobi*

II.- El Códice

Descripción física
Autor- Compilador
Contenido
Valor histórico

III.- La Música

La sección monódica
Importancia

IV.- El suplemento polifónico

Estructura
Contenido
Repertorio
Estilo compositivo
Autorías
Notación
Interpretación
Valor musical

INTRODUCCIÓN

Intentaremos adentrarnos en la Edad media y durante una hora transportarnos al siglo XII y conocer las costumbres, la mentalidad, la iconografía y por supuesto la música, a través de una de las fuentes más bellas e imprescindible para la historia de la música occidental: El Códice Calixtino

Comenzaremos con una breve ojeada al amplio contexto histórico-social que envuelve la gestación y compilación del códice, para inmediatamente adentrarnos en el propio volumen, y descubrir sus características físicas, sus autores, la temática... Más adelante concentraremos nuestro punto de atención en la música que contiene, para finalmente, como si hiciéramos uso de la lupa, tan querida por el paleógrafo, nos detendremos en las piezas polifónicas que conserva esta excelsa fuente.

Estas cuatro perspectivas cada vez más localizadas van a estructurar esta jornada, a modo de boceto, como ya hemos podido apreciar en el índice inicial. Espero que consigan dar una visión lo más completa posible (hecha en cuatro pinceladas) que ayude a comprender el alcance y valor de esta espléndida obra de arte.

I.- CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Descubrimiento del Apóstol

Según narran los escritos Santiago el Mayor, hermano de san Juan Evangelista, murió en Jerusalén en el año 44, después de sufrir martirio por orden de Herodes. Su cuerpo inerte fue transportado a España y enterrado allí por sus discípulos, permaneciendo desconocido el lugar exacto de su emplazamiento hasta el siglo IX. Su descubrimiento se bifurca en dos leyendas que caminan paralelas: la más conocida narra como el monje Pelayo vio una luz sobrenatural en un lugar cercano a la sede episcopal de Iria Flavia, y una vez avisadas las autoridades se descubrió el sepulcro con los restos del santo, y se trasladó a Santiago de Compostela. La otra refiere que fue el obispo de Galicia Teodomiro el que vio unas “luces ardientes” que cubrían esa zona y unos ángeles informando del lugar sagrado. Alfonso II “el Casto” (Rey de Asturias y León de 791 a 842) visita inmediatamente la tumba, acompañado por su familia y manda construir un pequeño templo y un monasterio que encomienda a los Benedictinos.

La denominación de la ciudad “Compostela” también encierra una doble alternativa: según la tradición deriva de *campus stellae* (campo de estrellas) unos dicen que haciendo referencia a las luces que originaron el descubrimiento del sepulcro, otros que aludiendo a la llegada de los peregrinos a la ciudad, portando luces en sus manos. Pero estudios más recientes¹ lo hacen proceder de *compostum* (cementerio),

¹ Edwain Mullins, *The Pilgrimage to Santiago*, London, 1974.

un origen significativamente menos poético, pero mas cercano a la realidad etimológica.

Las peregrinaciones

Desde el extraordinario suceso que dará el nombre a la localidad y la visita del monarca al sepulcro, comienza un éxodo de devotos, en un principio locales, que acuden en un número y concurrencia cada vez mayor. La importancia de Compostela va en aumento durante todo el siglo XI hasta que en el XII alcanza su mayor apogeo. Esta fama creciente, atrae a peregrinos de todas partes de Europa, que consiguen transformar la ciudad en un centro de culto equiparable a Roma o Jerusalén.

El crecimiento masivo se produce, entre otros motivos, por:

1. La gran promoción y mejora de las vías de acceso que emprende la orden de Cluny (recordemos la cercanía de este centro neurálgico francés con la gestación de las cruzadas, que comienzan en el año 1096).
2. El traslado de la sede episcopal de *Iria Flavia* a Compostela en 1095.
3. El descenso de visitantes que sufrieron en los siglos X y XI los otros pilares del éxodo católico: en Roma debido a las luchas entre nobleza y poder papal, y en Tierra Santa, conquistada por los musulmanes desde la séptima centuria, por los problemas de acceso desde la invasión turca en 1071.
4. El matrimonio de Alfonso VI de Castilla (1065-1109) y Constanza de Borgoña que atrae a una gran cantidad de peregrinos franceses.

Estos acontecimientos contribuyen a convertir el santuario en uno de los lugares más conocidos y visitados de las alta Edad Media. Debemos recordar la pieza, incluida en las Cantigas de Alfonso X (s. XIII) en la que se describe a los peregrinos alemanes camino del sepulcro.

La peregrinación tenía como motivos principales los mismos que en la actualidad: la devoción del apóstol, la petición de gracias y la remisión de los pecados. Pero aparece un matiz diferenciador, del que nos informan los libros penitenciales, que hoy en día ya no se utiliza: formaba parte en las penas por cierto tipo de delitos menores como robo o adulterio.

En la **Lámina 1** vemos un peregrino del siglo XVIII, cuya imagen ilustra la portada de una impresión francesa de canciones de la ruta de Santiago.



Lámina 1.

La construcción de la Catedral

Acontecen grandes hazañas durante el reinado de Alfonso VI de Castilla y León (1030-1109)²: sube al trono en el año 1065 pero es derrocado por su hermano Sancho II de Castilla, que es asesinado 7 años más tarde. Vuelve a reinar después de jurar en Santa Gadea delante del Cid que no había tomado parte en la muerte de su hermano. Su lucha por la reconquista es continua apoderándose de Toledo y perdiendo Valencia un año más tarde³. Mientras acaecían estos sucesos el obispo Diego Peláez comienza la construcción de la Catedral de Santiago de Compostela hacia 1075 y 30 años más tarde se consagran todos sus altares.

Pero el empuje definitivo viene impulsado por el obispo Diego Gelmírez (1100-ca.1140), una de las autoridades más preocupadas y diestras en elevar la fama y el prestigio de la sede compostelana, que consigue situarla en su momento más álgido. Obtiene en 1119 la dignidad arzobispal para Santiago con dependencia directa de Roma e independencia de Toledo, termina casi por completo la construcción de la catedral con un lujo extraordinario, consigue el derecho de acuñar moneda con un poder económico tan fuerte que se permite prestar dinero a la monarquía y manda escribir la *Historia Compostelana*, entre otros grandes avances. A su muerte deja la ciudad más poblada de la España cristiana con una infraestructura organizada y una peregrinación masiva constante. Un terreno perfectamente preparado para la copia del Códice Calixtino.



Lámina 2. Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del *Pórtico de la Gloria*.

² Hijo de Fernando I, se refugia en Toledo durante el periodo de reinado de Sancho II de Castilla (1065-1072). Le sucede su hija Urraca.

³ La toma de Toledo se produce en 1085 y la pérdida de Valencia en 1086, reconquistándose en 1092 por el Cid.

En la **Lámina 2** observamos un detalle del *Pórtico de la Gloria*, la entrada románica que se conserva todavía en la catedral jacobea. Representa los 24 ancianos del Apocalipsis, que san Juan describe como los 24 ancianos que rodean al señor, portando en una mano una redoma (especie de vasija) y en la otra una cítara (en la Edad Media este término implica cualquier instrumento de cuerda). Este pórtico se ha constituido en una de las fuentes iconográficas-musicales más importantes del Medievo, tanto por la variedad de instrumentos (violas, arpas, salterios..) como por el cuidadoso detalle de su factura. El instrumento que vemos en primer plano es un *organistrum*, cordófono de fricción, donde el primer ejecutante gira una manivela que pone en movimiento una rueda de madera, ungida con resina, que frota las cuerdas. Estas se acortan mediante un mecanismo de palancas que es manipulado por el segundo ejecutante, situado en el mástil. El mecanismo es similar a una zanfona grande que, debido a su considerable tamaño, necesita dos intérpretes.

El Liber Sancti Jacobi

Se conforma como una recopilación de textos, tanto musicales como literarios, relacionados con el culto al Apóstol Santiago, que tienen por objeto ensalzar su figura y promover las peregrinaciones.

Quizá su definición más dura, y cercana a nuestra mentalidad actual, sea la que ha llegado a considerarlo como el primer documento publicitario para promocionar el turismo de una localidad. Su descripción es impactante, pero también muy parcial y reducida de la realidad. Olvida muchos de los otros objetivos de igual o mayor valor que contiene, como la exaltación de la fe, la justificación divina de la reconquista (germen de las cruzadas), el gusto por las narraciones épico-religiosas y muchos otros elementos que nos acercan al pensamiento del hombre medieval y nos conforman su mentalidad.

Conservamos varias copias del *Liber Sancti Jacobi*, algunas de ellas resumidas a las que se denomina *libellus*, como las de Lisboa o Ripoll. Pero es la designada como Códice Calixtino la más completa y la única que incluye los cantos polifónicos, por lo que se consideraba el manuscrito original o un primer ejemplar de éste. Gracias a los estudio más recientes⁴ se ha demostrado que el aparentemente homogéneo Códice conservado en Santiago es una copia posterior del *Liber*, que se compuso en varias fases y cuyo original desconocemos. Este hecho aporta una nueva y aclaratoria visión a la habitual pugna de la copia francesa o compostelana, con la hipótesis de un origen francés del volumen original y una posible copia posterior en España.

El problema de la datación, también se ve afectado por este hallazgo. Hasta ahora se fijaba entre 1139 (fecha del milagro de Vézelay, narrado en el apéndice del código, lo que indica que para esta fecha la compilación estaba casi terminada) y 1173,

⁴ Manuel C. Díaz y Díaz *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1988.

rosas iniciales bellamente adornadas. Hay que destacar la cuidada decoración del libro IV (aparición de Santiago a Carlomagno, salida hacia la conquista y vuelta a la ciudad) y las enormes y hermosas letras capitales del capítulo I, que resaltan de una forma especial la exaltación de Santiago en el culto.



La **Lámina 4** nos ilustra la salida de Carlomagno con sus tropas hacia Santiago. Esta bella representación está incluida en el libro IV, donde se narra como Carlomagno (en el siglo VIII) tuvo una visión en la que se le apareció san Jacobo y le reveló la situación de su tumba en el punto más occidental de Europa, en el lugar donde la tierra termina (*finis terrae*), pero el acceso estaba bloqueado por los árabes que habían invadido gran parte de la Península Ibérica. Carlomagno emprende la conquista de esta tierra para abrir el camino y liberar la Tierra Santa del dominio islámico.

Lámina 4. Códice Calixtino. Libro IV.

Autor-Compilador

Su denominación hace referencia a la atribución al Papa Calixto II⁶ de la composición y selección de los textos del oficio divino, según una carta de presentación del manuscrito, donde el propio Papa explica como compiló el códice. Se ha demostrado sin lugar a dudas que dicha carta es falsa, igual que la bula del Papa Inocencio II (1130-1143) confirmando esta atribución. Se ignora la relación real de Calixto II con el documento; quizá sea un agradecimiento por elevar Santiago a la categoría de sede arzobispal en 1120, o quizá un intento de aumentar el prestigio y autoridad del volumen.

⁶ Cuyo pontificado abarca desde 1119 a 1124.

Una vez descartada esta posibilidad se ha creído adivinar la compilación en un clérigo francés llamado Aymerí Picaud que, según la carta de Inocencio II mencionada (que se encuentra añadida en el folio 221), llevó el código original desde Francia a la catedral Compostelana. Pero nada de esto ha sido probado fehacientemente: unos defienden su autoría en parte del código (se le atribuye también alguna obra musical), otros en el documento completo, algunos sólo la compilación⁷. No hay unidad, ni una confirmación clara.



La **Lámina 5** nos muestra el inicio del apócrifo prólogo papal, con la imagen de Calixto II escribiendo el código. Narra una serie de desventuras que acontecen al volumen, que son superadas por el esfuerzo y la devoción del Papa que, desde la niñez, va recopilando documentación sobre el Apóstol. Una vez finaliza la obra es ofrecida al monasterio de Cluny para que la estudie y guarde cuidadosamente.

Lámina 5. Código Calixtino. Libro I.

Contenido

Los 5 libros tratan sobre el culto a Santiago desde diferentes perspectivas, tanto su contenido, como su valor y extensión son muy desiguales:

Libro Primero (ff. 2v-139v). El más amplio y primitivo (a la par del libro segundo) con un gran información musical. Su volumen supera con creces la mitad del código, cuyo contenido se puede clasificar en tres partes, con el siguiente orden:

1. Sermones para la víspera (24 de julio), festividad (martirio del apóstol, 25 de julio) y traslación del Santo (30 de diciembre) con sus correspondientes octavas, haciendo un total de 17 lecciones y homilías.

⁷ Louis, R. "Aiméri Picaud compilateur du Liber Sancti Jacobi" en *Boletín de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1948-1949. pp. 80-97.

2. Oficios de las mismas festividades anteriores (exceptuando las octavas), y varias misas coincidiendo con las celebraciones análogas de los sermones. Con notación musical, que comienza en el folio 101v hasta el 123r.

3. Suplemento formado por cuatro conductus y una misa farcida (ff. 130r-139r).

Libro Segundo (ff. 139v-155v). Junto con el libro I formaba un volumen primitivo denominado *Jacobus*. Consta de 22 capítulos que narran varios milagros atribuidos al poder del Apóstol. Los autores, según el código, son personalidades venerables de la época (el Papa Calixto, Anselmo de Canterbury...), pero se duda de la veracidad de estas asignaciones. Muchos de estos milagros están protagonizados por peregrinos y suelen ocurrir en localidades que se encuentran a lo largo del camino. Se ha aludido en varias ocasiones a la posibilidad de estas lecturas en el oficio o la misas anteriores. En mitad del libro podemos encontrar el relato de un suceso acaecido en 1136, por lo que la fecha de compilación es posterior.

Libro Tercero (ff. 155v-162v). Es el más breve de todos y narra dos versiones de la traslación del cuerpo del apóstol desde Jerusalén, testigo de su muerte, a España. No parece completamente terminado, ya que los capítulos III y IV no tienen gran conexión con lo anterior. El último apartado (IV) hace referencia a las caracolas, a cuyo sonido se atribuía un poder sobrenatural:

“Se cuenta que siempre que la melodía de las caracolas de Santiago, que suelen llevar consigo los peregrinos, resuena en los oídos de las gentes, se aumenta en ellas la devoción de la fe, se rechazan lejos las insidias del enemigo, el fragor de las granizadas, la agitación de las borrascas [...]”⁸

Libro Cuarto (ff. 163r-191v). Después de atribuir a Carlomagno la iniciativa de la reconquista, relata varias batallas al estilo de las gestas épicas con Carlomagno y Roldán como héroes de campaña. Estas grandes hazañas son supuestamente referidas por el arzobispo de Reims (Turpín). La asignación de la reconquista a héroes franceses fue un motivo fundamental para la desmembración de este libro en el siglo XVII.

Libro Quinto (ff. 192r-213v⁹). Denominado *Guía del peregrino de Santiago*. Se describen los caminos de la época a través de Francia y España, indicando los lugares y edificios de interés, carácter y forma de acogida de los pueblos, etc. Su detallada descripción de los monumentos apreciados sitúan su cronología hacia 1130. Termina con una pormenorizada descripción de la ciudad y la catedral.

⁸ Trad. de A. Moralejo. Cf. *Liber Sancti Jacobi; Codex Calixtinus*, vol. III. Santiago de Compostela, 1951.

⁹ Folios 163r-184v de la numeración tradicional precedente.

Apéndice (ff. 214r-225v) En la numeración anterior a la recuperación del libro IV esta sección comienza en el folio 185r. Se compone de la serie de piezas polifónicas además de alguna pieza monódica, junto con otras ampliaciones.



En la **Lámina 6** contemplamos el folio inicial del “*Libro V*” (fol. 192r), con el índice de su contenido en rojo. Se compone de 11 capítulos en los que se guía al peregrino en su dura empresa, tratando de hacer más fácil y ameno el camino a través de consejos prácticos como dónde encontrar comida u hospedaje, centros de culto a los que acudir, etc.

Lámina 6. Códice Calixtino. Libro V.

Valor histórico

El interés histórico del documento es incalculable. Desde el punto de vista social es fundamental el *Libro V* donde guía y aconseja al caminante, avisa de los peligros y anota las curiosidades de cada localidad, dejando entrever las costumbre y la forma de vida cotidiana de la época. Desde la visión geográfica y arquitectónica es de relevante interés la descripción física de la ciudad con un retrato de la catedral, rico en detalles, que nos informa de su construcción, aspecto y fase de edificación¹⁰. También posee un valor estético, litúrgico, artístico, literario, épico, etc. cuyo conjunto transmite un alto grado de universalismo compostelano. Tanto su forma como su contenido nos ayuda a comprender la mentalidad de la población de mediados del siglo XII. Pero también hay que tener en cuenta que es una visión parcial, dirigida, muchas veces idealizada, con un objetivo muy concreto y una función determinada: ensalzar la devoción a Santiago.

¹⁰ Es curiosa la diferencia en la exposición pormenorizada de las grandes fachadas laterales con la exigua descripción de la portada de los pies, quizá debido a que todavía no se había realizado.



En la **Lámina 7** podemos distinguir el final del libro III y el comienzo del IV, con la imagen del Apóstol en su sugestiva aparición dentro del sueño, ya mencionado, de Carlomagno.

Lámina 7. Códice Calixtino. Libro III.

III.- LA MÚSICA DEL CÓDICE La sección monódica

No conocemos con certeza el origen del repertorio Compostelano, pero parece probado que no es una compilación homogénea generada en una sola localidad, sino que reúne composiciones de diversas fuentes, proporcionando una mirada general de la música religiosa coetánea. Una indicación en el verso del último folio del libro V asevera que se compuso en distintos lugares aunque de una forma más marcada en la Abadía de Cluny. La mayoría de los investigadores se inclinan por un origen francés basados, entre otras muchas razones, en la escritura musical neumática del códice (“notación lorena¹¹”) que está muy cercana a la encontrada en otros manuscritos del centro-norte francés, con una extraordinaria similitud con algunos documentos musicales procedentes de la zona de Nevers (en la Borgoña Francesa¹²). Frente a estos hechos tampoco faltan teorías de un origen español del códice, basándose en la exclusiva liturgia del manuscrito, las pormenorizadas descripciones de la práctica en la catedral y en una obra (fol. 139v) atribuida a cierto doctor gallego (*quodam doctore gallaeciano*)¹³.

¹¹ Su denominación hace referencia a su utilización en el ámbito de Lorraine.

¹² Las formas particulares de algunos neumas se encuentran con una afinidad extraordinaria en un gradual original de Nevers (París, BN, n.a. lat. 1235) también del siglo XII.

¹³ López-Calo, José. *La Música Medieval en Galicia*, A Coruña, Fundación “Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa”, 1982.

También se ha puesto en duda su utilización en la catedral, sugiriendo un probable destino en el antiguo monasterio benedictino de Santiago, al constar el Oficio de maitines de las festividades de 12 antífonas y 12 responsorios (número correspondiente al repertorio monástico) en vez de 9 (propio del catedralicio). Pero esto no invalida su uso en la catedral (que todavía se encuentra en proceso de evolución respecto a su estructura litúrgica) en unas festividades tan relevantes donde la liturgia es excepcional. Es otra hipótesis más de las muchas que se han formulado en torno a este excepcional documento.

Su contenido musical se puede clasificar en dos partes, con el siguiente orden:

- 1º. Cantos para la celebración del Oficio Divino (ff. 101v-113) seguidos de los de la Misa (ff. 114-121).

- 2º. Suplemento formado por varios *conducti* (4) y una misa *farcida*. (ff.130r-139r) cuyo término alude a la introducción de glosas y tropos en todas sus secciones musicales.

Muchos de estas motivos se encuentran en otras fuentes¹⁴, siendo frecuente la centonización (melodías construidas a partir de varios fragmentos musicales preexistentes) y la *contrafacta* o contrafactura (utilización de la misma música para texto diferente) ambas prácticas muy extendidas en la Edad Media.

La notación musical se inicia en el fol. 101v (**Lámina 8**) donde se registra la entonación de la primera pieza del manuscrito: el *invitatorium* que abre los maitines de la Vigilia¹⁵, *Regem Regum Dominum* (“Señor, rey de reyes, venid y te adoraremos en estas sagradas vigiliass de Santiago”). Le siguen dos himnos compuestos por

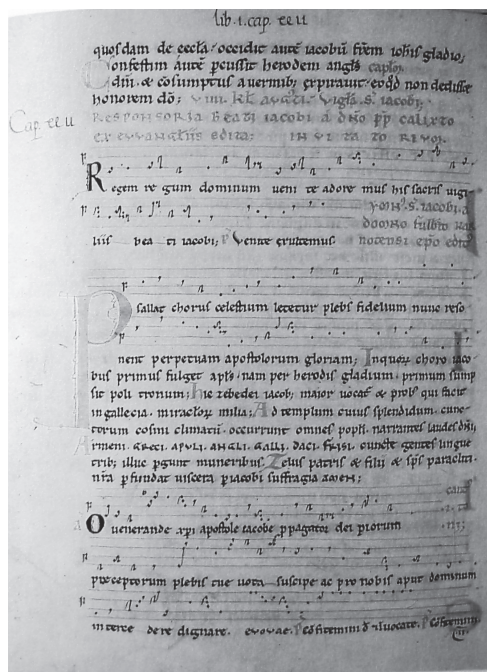


Lámina 8. Códice Calixtino. Libro I (fol. 101v.)

¹⁴ (Antifonario Benedictino, Romano...),

¹⁵ “VIII Kalendas Augusti. Vigilia Sancti Jacobi. Responsoria Beati Jacobi a Domino Papa Calixto ex Evangelii edita”. Día 24 de julio. Vigilia de Santiago. Responsorios de Santiago sacados de los evangelios por el Papa Calixto.

D. Fulberto, obispo de Chartres¹⁶: *Psallat Chorus Celestium* (cante el coro celestial) y *O venerande Christi Apostole* (o venerable Apóstol de Cristo). Para posteriores comparaciones, debemos fijarnos en la anotación de la música con su pauta de cuatro líneas (llamada tetragrama) en rojo, y sin líneas verticales que las crucen. Para el texto y los neumas se utiliza el negro, y para la decoración de las iniciales se añade el verde a las anteriores y se combinan entre sí.

Importancia

La grandeza y trascendencia de la iglesia de Santiago como uno de los puntos más visitados y conocidos de la alta Edad Media, su saneada economía y su situación excepcional debida al “privilegiado” tesoro que custodia, provocan la realización de unos cultos propios de factura y elaboración excepcional. Cultos que se conservan completos con toda su música tal como se practicaba en la época. La información que este documento nos proporciona es fundamental por varios motivos:

1º. Son de gran valor las indicaciones para la ejecución práctica. Por ejemplo, al inicio del tropo perteneciente al Gloria de la *Misa farcida*, se advierte que la primera frase debe ser cantada por sólo dos intérpretes (“*bini cantores dicant*”) en contraste con el coro que entona la segunda frase. Otras veces indica que un determinado fragmento musical debe ser refrendado por un niño, como la anotación que encontramos en tinta roja en el *conductus* del fol. 131v (**Lámina 9**), donde podemos leer “*puer hoc repetat pergens inter duo cantores*” (un niño debe repetir esto entre dos cantores) junto antes del estribillo que se sitúa en la tercera pauta.

2. Además podemos encontrar algunas descripciones de situaciones e interpretaciones musicales, como la siguiente, realmente evocadora, situada en el Libro I, capítulo 17:

“Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar venerable de Santiago en perpetua vigilancia: los teutones [alemanes] a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente, con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos [flautilla de caña], trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí puede oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros; conversaciones y cantinelas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existe palabras y lenguaje en que no resuenen sus voces”¹⁷.

¹⁶ Hymnos “Sancti Jacobi a domno Fulberto Karnotensi episcopo editus”.

¹⁷ Trad. de A. Moralejo. Cf. *Liber Sancti Jacobi; Codex Calixtinus*, vol. III. Santiago de Compostela, 1951, p. 199-200.

3.- Nos indica el estado de la composición del canto gregoriano en nuevas interpretaciones para la Misa y el Oficio. Los tropos y las secuencias nos demuestran como se adornaba y engrandecía la liturgia en las grandes celebraciones.

4.- Podemos advertir la estratégica introducción un nuevo repertorio, con un superficial aspecto local, pero cuyas melodías, notación y referencias tienen una conexión directa o indirecta con el rito romano¹⁸. Recordemos el Concilio de Burgos (1080) en el que se determinó la unificación de la liturgia en la Europa occidental y la “invasión” francesa al mando de abadías y sedes episcopales españolas, con la consiguiente importación de códices galos. Es curiosa la atribución de la factura de obras de nueva composición (tropos, secuencias y *conducti*) a grandes autoridades de la iglesia para imprimirles peso, inducir a su práctica y aumentar su estima. Esta táctica recuerda sobremedida la “creación” del repertorio Gregoriano concebido por san Gregorio por inspiración divina.

5.- Contiene los servicios religiosos íntegros de varias festividades contribuyendo a un mayor conocimiento de la liturgia y su organización en fiestas especiales, y el correspondiente papel indicado para la música,

6.- El códice contiene 4 piezas denominadas *Conducta Sancti Jacobi*. Este documento, junto con el drama litúrgico de Beauvais (Londres, British Library, Egerton 2615)¹⁹, es el primero que denomina de esta forma a los textos métricos con música de nueva creación sin una inspiración gregoriana directa. Las instrucciones latinas que aparecen acompañando los textos de tres de ellas indican un uso procesional²⁰. Su inclusión nos informa del nacimiento de esta nueva forma musical y sus características primigenias.

En la **Lámina 9** vemos una curiosidad del libro primero: se añade una segunda melodía en rojo a la composición *In hac dies laudes*. Aparecen dos composiciones dentro de la sección de los *conducti* con una voz añadida (fols. 131 recto y verso), una de ellas volverá a aparecer en el suplemento. La que podemos observar en la imagen no se repite más adelante. Si nos fijamos detenidamente sólo se añade otra voz en la primera estrofa más el estribillo, siendo la música de las otras frases prácticamente igual. Su contexto parece indicar que se puede utilizar este añadido polifónico en todas las demás.

¹⁸ Ver Huglo, M. “Les pieces notées du Codex Calixtinus” en Williams, J. (ed.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of Saint James*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992; y Villanueva, Carlos, “El oficio de maitines y la Misa de la Vigilia” en López-Caló, José y Villanueva, Carlos (eds.): *El Códice Calixtino y la Música de su Tiempo*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

¹⁹ Su datación también está cercana a mediados del s. XII. Narra la Historia de Daniel, y utiliza estos cantos para la entrada y salida de los actores.

²⁰ Inmediatamente anterior a las lecturas del oficio mientras el sacerdote se dirige al atril.



Lámina 9. Códice Calixtino. Libro I (fol. 131v.)

Como representación material de este capítulo escuchamos la antífona que abre el oficio de vísperas del día de la fiesta²¹ *Ad sepulcrum beati Jacobi* (fol. 103r), cuya melodía es idéntica a una composición perteneciente al Oficio de san Germen de Auxerre, próximo a Vézelay. Es interpretada por el grupo medieval galego *Martin Codax*²². La traducción del texto dice así:

²¹ “Responsoria Evangelica Beati Jacobi a beato Calixto Papa edita” [...] (Responsorios evangélicos del bienaventurado Santiago ...para ser cantados en las fiestas del martirio y traslación del mismo Santiago).

²² *Herru Sanctiagu. Martín Codax*. Dir. Fernando Olbés/Miguel López (Punteiro-Clave Records 2009/10-CD) 1999. CD1, corte nº2.

“Junto al sepulcro de Santiago los enfermos vienen y son curados, los ciegos iluminados, los cojos se levantan, los endemoniados se ven libres, los tristes consolados y lo que es más, las oraciones de los fieles son escuchadas; allí extrañas naciones de todos los climas acuden en tropel, trayendo dones de alabanza. Aleluya”.

Está anotada con texto y música en el **ejemplo musical A**, del presente artículo que se repartió en forma de cuadernillo en la conferencia.

IV.- EL SUPLEMENTO POLIFÓNICO

Estructura

Consta de dos secciones claramente diferentes:

1ª. Comienza con 6 folios correlativos escritos en el mismo pergamino que formaba parte del último cuaternión del códice (iniciado en la página 212, dos folios antes del final), esto indica que su inclusión ya estaba planeada antes de terminar el volumen y su redacción fue contigua. La creación de estas anotaciones se realiza cuidadosamente por un nuevo copista que intenta guardar la uniformidad con el texto anterior, pero sin apenas ornato salvo algunas iniciales. Se utiliza un tetragrama por voz con una disposición vertical (una pauta encima de la otra) y una correspondencia espacial aproximada, que se ayuda de líneas verticales irregulares para facilitar la simultaneidad de las voces. Una vez finalizada la copia se añadieron los nombres de los supuestos compositores. Termina en el folio 219 que constituía el cuerpo original del volumen.

Ya han podido observar la forma de presentar la música en el libro I (Láminas 8 y 9), debemos reparar en la misma utilización de los colores rojo, negro y verde y la similitud de la grafía de la **Lámina 10**. Ahora se separan los dos tetragramas que se interpretan simultáneamente por una línea verde. Todas las piezas de este apéndice tienen la misma disposición, excepto la última que estudiaremos con más detenimiento.



Lámina 10. Códice Calixtino. Suplemento (fol. 216v.)

Hay que mencionar la factura encarnada, el ornato y el generoso tamaño de las letras iniciales en *conducti* y tropos, como podemos admirar al comienzo de *Vox nostra resonet*, un tropo del *Benedicamus Domino* (Lámina 10, 1ª pieza). En un fuerte contraste con las pequeñas y oscuras mayúsculas de confección más sobria y modesta, correspondientes a los cantos responsoriales y a los *Benedicamus Domino* sin tropar, que se reflejan en la imagen al inicio del responsorio *Dum esset* y su correspondiente versículo *Sicut enim*. (Lámina 10, 2ª pieza)

2ª. Los 6 folios finales se conforman claramente como un añadido posterior a la factura del códice. Se compone de varias pliegos sueltos (escritos por diversos copistas en distintas épocas) pegados o cosidos al original en el s. XII. Comienza con la apócrifa bula de Inocencio II, y contiene un conjunto de textos tanto en prosa como en verso en que destacan varios milagros asignados a la autoridad de Santiago además de un *Alleluia in greco* y la única pieza musical en notación aquitana²³ (de puntos superpuestos) del volumen: *Dum Paterfamilias*.

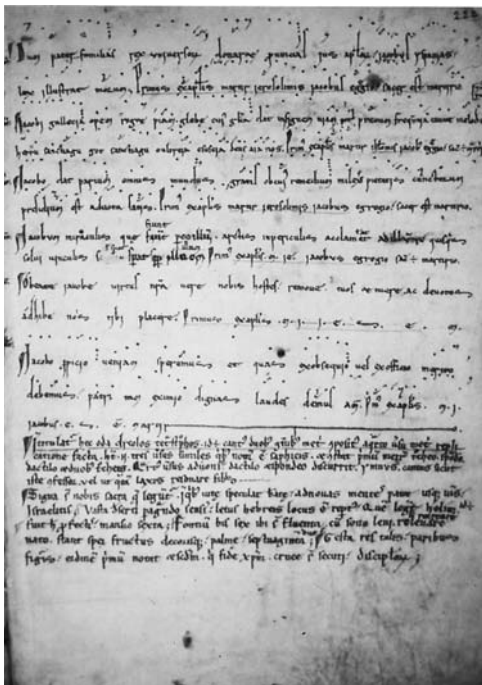


Lámina 11. Códice Calixtino. Suplemento (fol. 222r)

En la **Lámina 11** podemos apreciar la obra a la que acabamos de hacer referencia, una de las más estudiadas y conocidas del volumen. Su denominación popular como “Canto de Ulreia” hace referencia al texto del estribillo: *Herru Santiago, Got Santiago, e ultreia e suseia*. Su estructura irregular salpicada de repeticiones musicales y expresiones exclamatorias en varias lenguas (latín incorrecto, alemán y flamenco), parecen imbuirle un marcado acento popular, propio de los espontáneos cantos de los peregrinos. Podemos observar la diferencia de factura, no sólo en notación musical, sino también en el cuidado y ornamentación de la escritura.

²³ Notación musical originaria del sur francés (Aquitania), que se utilizó en España frecuentemente para escribir e importar los documentos del rito romano en detrimento del hispano.

Contenido

El contenido de los 6 primeros folios de este apéndice se suscribe a las 20 piezas polifónicas que comprende, 21 si aceptamos la teoría de que el himno *Ad honorem Regis summi* es a dos voces²⁴. Y una más si sumamos la composición de la parte monódica, ya mencionada, a la que se ha añadido otra melodía y no es repetida en el suplemento. En total suman 22 obras polifónicas diferentes en todo el código, todas a 2 voces, menos la segunda pieza del suplemento que se anota a tres (folio 214r).

Vamos a estudiar brevemente la única pieza cuya interpretación a dos voces todavía es polémica: el himno *Ad honorem Regis summi*²⁵ situado a continuación de las composiciones claramente polifónicas en el folio 219v (**Lámina 12**).

Su escritura tiene un aspecto monódico por la disposición horizontal de las voces, pero hay varias circunstancias que hacen de esta una pieza excepcional:

1º. Su inclusión dentro de este apéndice exclusivamente polifónico.

2º. Las líneas verticales de la segunda parte, que sólo aparecen en las composiciones a varias voces para su concordancia en la interpretación²⁶.

3º. La existencia de *custos* (signo que tiene la función de adelantar la 1ª nota de la siguiente línea) únicamente en el primer y tercer tetragrama, que da a entender una continuidad sólo entre la primera y segunda línea y entre la tercera y la cuarta.



Lámina 12. Códice Calixtino. Suplemento (fol. 219v)

²⁴ ver David Hiley, "Two unnoticed pieces of medieval polyphony in *Plainsong & Medieval Music*, I, y 1992, pp. 167-173; y José Sierra Pérez, "Un ejemplo de notación sucesiva en el Códice Calixtino: *Ad honorem regis summi*", *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 61-76.

²⁵ Asignado a "Aimericus Picaudi, presbyter de Partiniaco", el mismo al que se atribuye la compilación del código.

²⁶ Se ha añadido también otros significados a estas líneas, como la indicación de pausas en la composición, pero no se han probado lo suficientemente.

4º. Su marcado contraste entre las 2 partes: la 1ª primera abarcando un reducido ámbito de 5ª y la segunda ampliando al doble el contorno de sus sonidos (una 10ª).

5º. Además debajo de la *A* inicial, hacia la izquierda, aparece la abreviatura *decant* (*decantus* = *discantus*). Término que se utiliza en la época para referirse a la polifonía.

Todos estos indicios, indican que esta podría ser una pieza a dos voces con la voz principal en primer lugar y una segunda voz que se situaría en las 2 últimas líneas. Si además conocemos la práctica de esta denominada “notación sucesiva” en repertorios contemporáneos como S. Marcial²⁷, y el resultado sonoro es satisfactorio, podemos decir casi con seguridad que esta pieza, que en todas las grabaciones se ha interpretado a una sola voz, se anotó con la intención de cantarse polifónicamente.

Podemos ver las dos versiones en el **ejemplo musical B**. La transcripción monódica es la primera que se realiza de este himno, y mezcla la notación cuadrada gregoriana con líneas divisorias regulares que implican una interpretación rítmica, junto con una tercera estrofa textual que no corresponde al original, por lo que fue objeto de una amplia polémica en su momento. Observemos la disposición horizontal de la melodía a imagen del manuscrito y la incomprensible exactitud de la datación de la obra en las indicaciones iniciales.

La versión polifónica (**ejemplo musical B**, b) un siglo posterior, es radicalmente distinta adaptando un ritmo ternario sin líneas divisorias y una disposición vertical de las melodías con el consiguiente cambio en la estructura textual. En el original observamos que sólo aparecen cuatro estrofas, el resto se ha podido completar por una fuente francesa paralela, parece que posterior a nuestro código, que también contiene una colección de milagros. La escuchamos interpretada en la versión monódica por la grabación realizada en el monasterio de santa Cristina de Rivas del Sil (Galicia) por el *Coro Ultreia* que alterna el canto coral en las estrofas impares con el canto solista de las pares²⁸.

La traducción del primer verso expresa:

“En honor del Rey Supremo, del que todo lo creó, celebremos las grandezas que Santiago realizó. Alegría de los santos en la curia celestial, y en la Iglesia recordado por glorioso en su historial”.

²⁷ Sus fuentes se dividen en 4 colecciones heterogéneas con 64 piezas polifónicas diferentes (muchas de ellas repetidas) que abarcan todo el siglo XII y comienzos del siguiente.

²⁸ *Jacobus – Libri Sancti Jacobi : Monodia et Poliphonia*. Coro Ultreia, dir. : Fernández Olbés Durán (Clave Punteiro 301-CD) 1999. CD 4, corte nº 21.

Repertorio

Exceptuando la pieza anterior, las obras polifónicas que encontramos se pueden clasificar en siete *Benedicamus* (cuatro tropados y tres sin tropar), dos *Kyries* tropados, un Gradual y un *Alleluia* pertenecientes a la misa de la fiesta, cuatro responsorios del oficio, una prosa añadida al melisma final del responsorio de maitines y cinco *conducti* (de los que sólo dos especifica su denominación). Hay problemas para identificar, en este estado inicial, las características propias de los *conducti* y tienden a confundirse con los himnos. Ambos son composiciones estróficas que utilizan frecuentemente la *contrafacta* (recordemos que era la utilización de la misma música para distinto texto), y tienen un origen popular que les imprime una sencillez característica. No está completamente definida la línea que los separa, y por tanto no coincide muchas veces el número de *conducti* polifónicos que se citan en la abundante literatura sobre el tema. Pero mientras los himnos forman parte de la liturgia en los libros sagrados desde el s. IX, los *conducti* van a ser piezas de composición reciente y nunca tendrán una función litúrgica definida (a finales del siglo XII pierden su acepción procesional), ni un lugar determinado en los compendios del canto gregoriano. Van a formar parte de la denominada música “para-litúrgica”, en estrecha relación con la conformación del culto pero sin formar parte fundamental en él. Será un género que, en menor cuantía que los *organa*, se utilizará frecuentemente en polifonía a partir de esta centuria y tendrá su máximo apogeo de 1160 a 1240, fecha en la que es superado por otra nueva forma musical: el motete.

Desde los comienzos de la polifonía en los documentos prácticos, ésta se considera como una especie de tropo vertical que adorna las melodías de las grandes fiestas. La voz añadida siempre se produce en los textos de nueva composición que no tienen un orden o forma determinados en la liturgia y que también conforman el germen de la monodía profana: tropos, secuencias y *conducti*. Pero el Códice Calixtino amplía una voz más en 6 cantos responsoriales para la Misa y el Oficio que sí desempeñan un papel determinado en la liturgia, algo que no había ocurrido hasta entonces y que no volverá a suceder hasta la Escuela de Notre Dame, que comienza a finales del siglo XII y permanece hasta bien entrado el XIII. Este énfasis en los cantos responsoriales es una de las razones principales por la que se considera el repertorio tratado como un estado intermedio entre las composiciones halladas en San Marcial y la escuela denominada *Ars Antiqua* por los teóricos posteriores.

La combinación de este tipo de repertorio polifónico plenamente litúrgico, junto con piezas comunes con el repertorio de S. Marcial, prueban la procedencia heterogénea de esta colección, que cada vez se perfila más claramente como fruto de una recopilación de diversos orígenes, más que de una sola escuela determinada.

Es necesario mencionar que, además de la pieza a dos voces conservada tanto en el libro I (con un añadido bermellón), como en el suplemento (*Jacobe sancte*, fols. 131r. y 215v-216r) hay fragmentos musicales de canto llano que también son comunes al libro I. Estas concordancias se encuentran en los seis cantos responsoriales a

los que se ha añadido otra voz en el apéndice y que alternan su entonación con los fragmentos monódicos.



Lámina 13. Códice Calixtino. Suplemento. (fol. 215v)

A continuación escuchamos el *conductus* “*Annua gaudia*” cuyo original vemos en la **Lámina 13**. Consta de una frase musical más el estribillo, empleando la *contrafacta* para el resto de la composición a modo del repertorio trovadoresco documentado desde finales del s. XI, y que todavía se utiliza en las canciones actuales. Fijémonos en el movimiento constante de ambas voces, en un estilo muy sencillo denominado nota-contranota o *discantus*. Su transcripción a notación actual la encontramos en el **Ejemplo Musical C** pudiendo comprobar que se alza como una de las piezas más breves y simples de este repertorio. La grabación se efectuó en Londres por el *New London Consort* dirigido por Philip Pickett²⁹:

1ª frase interpretada por dos solistas: *Annua gaudia Jacobe debita sunt tibi danda* (Tus anuales fiestas, Santiago, celebraremos).

Estribillo ejecutado por el coro: *Organa dulcia convenientia sunt resonanda* (Músicas dulces y convenientes sonar haremos).

Se vuelve a utilizar la 1ª frase musical a dúo para el texto que prosigue, vuelta al estribillo coral, y nueva entonación melódica hasta un total de 4 repeticiones.

Estilo compositivo

Los procedimientos de composición son muy similares a los del repertorio francés contemporáneo (llamado Escuela de S. Marcial) con algunas piezas en el tradicional estilo nota-contranota que acabamos de escuchar³⁰, y otras en el novedoso género florido donde una melodía de nueva composición (*vox organalis*) florea y adorna un tema preexistente. Este motivo anterior (*vox principalis*) prolonga la dura-

²⁹ The Pilgrimage to Santiago. New London Consort, dir.: Philip Pickett. (L’oiseau-Lyre 433 148-2) 1989. CD 2, corte nº 2.

³⁰ Que ha sido utilizado con una rígida exclusividad hasta finales del s. XI.

ción de sus sonidos convirtiéndolos en una especie de bordones que refuerzan la voz superior y comienza a llamarse tenor (de *tenere* = sostener).

Mientras en el repertorio anterior algún fragmento polifónico mezclaba ambos estilos (como por ejemplo *Viderunt Hemmanuel*³¹), ahora no se encuentran juntos en ninguna producción musical. De las 22 obras polifónicas contenidas en el código, 10 están en estilo florido y 12 en discantus. Si tenemos en cuenta que una obra en estilo nota-contranota aparece en el Libro I como un añadido polifónico a la melodía monódica (ver **Lámina 9**) y la última del suplemento, también en estilo discanto, tiene una disposición diferente de las voces que puede indicar una intencionalidad distinta en su origen (ver **Lámina 12**). Parece que se buscaba un equilibrio, que se desestabilizó parcialmente debido a estas 2 composiciones añadidas.

Las mayores semejanzas con el estilo de san Marcial las encontramos en las piezas compuestas con la técnica del *discantus*, donde apenas hay diferencia, hallándose dos composiciones iguales en ambos manuscritos. Obras con una música común cuyos textos se han cambiado para adaptarlos a cada situación: en el repertorio de Saint Marcial hacen referencia a Cristo, mientras que en el Calixtino aluden al Apóstol:

1. La pieza *Noster cetus* que aparece en 3 manuscritos diferentes de san Marcial³² tiene manuscritos la misma música y estructura que *Ad superni Regis decus* (Calixtino, fol. 214v-215r)

2. El tropo *Ad honorem sempiterni regis* conservado en san Marcial³³ es idéntico a *Gratulantes celebremus festum* (Calixtino, ff. 214v)

En ambos repertorios se puede observar que el estilo discanto tiene diferentes grados de rigidez, desde la simpleza de una homofonía diáfana como la que acabamos de escuchar en *Annua Gaudia*, hasta otras composiciones que utilizan una factura de “discanto desarrollado” donde un pequeño grupo de notas en la melodía superior se oponen a una sola en la inferior (*Gratulantes celebremus*).

Sin embargo las mayores diferencias las encontramos en el organum melismático (o florido) mencionado al comienzo de esta sección. El Código Calixtino parece estar en un período más desarrollado que la Escuela de san Marcial, alcanzando su máxima expresión en los cantos del Gradual y el Alleluia de la Misa de la festividad. En estas piezas los sonidos de la melodía del canto llano se alargan ostensiblemente para sostener los grandes melismas de la voz superior que en alguna ocasión llegan a alcanzar la inusual cifra de 13 a 18 notas. Esta será otra de las características que

³¹ Paris, Bibliothèque Nationale Ms. Lat. 3549, fol. 151v.

³² Paris, Bibliothèque Nationale Ms. Lat. 3719, y Ms. Lat 1139; London, British Library, Additional ms. 366881.

³³ London, British Library, Additional ms. 366881.

encontraremos más adelante en la Escuela de Notre Dame y que también adelanta esta fuente. Demostrando una vez más el estado de extraordinario desarrollo de su contenido musical que lo sitúa a la vanguardia del repertorio.

Además, en el manuscrito conservado en Santiago hay una enorme coherencia, que hasta ahora no se había desarrollado tanto, en la utilización de estos estilos dependiendo de los textos originales: los pasajes estróficos (*conducti* y tropos) están invariablemente en estilo discanto³⁴ mientras que los *Benedicamus Domino* y los cantos responsoriales están formulados como organa melismáticos.



Lámina 14. Códice Calixtino. Suplemento (fol. 217v)

Como en la sección anterior que versaba sobre el contenido del códice hemos podido escuchar un *conductus* en estilo nota-contra-nota, vamos a oír ahora una pieza en estilo florido, que alterna su interpretación con la melodía gregoriana correspondiente: *O adjutor* (Oh! el que ayuda). Podemos ver, en la **Lámina 14**, el comienzo del versículo *Qui subvenis periclitantibus* (Ante ti que ayudas a los que a tí claman en peligro). Observemos la diferencia de ornamentación, ya citada, en las letras iniciales de esta sección. Se trata del responsorio de final de maitines que se cantaba también en las 2^{as} vísperas. Es interpretada por el *Coro Ultreia* que en 1999 grabó toda la música del códice en cuatro discos compactos.

Comienza con la entonación a dos voces *O adjutor* para continuar con el responsorio monódico situado en el fol. 110v del Libro I (*Omnium seculorum, O decus apostolorum...* De siempre auxiliador de los apóstoles...). Una vez finalizado le sigue inmediatamente el versículo polifónico *Qui subvenis* y repite en canto llano la última frase del responsorio: “*Et duc nos ad salutis portum*” (condúcenos a las puertas de la salvación). Se puede observar más detenidamente esta alternancia polifonía-monodía en el **Ejemplo Musical D** que muestra el inicio de la obra.

³⁴ Con la única excepción Kyrie tropado *Cuntipotens genitor Deus* en estilo florido (fol. 190r).

Autoría

Otra de las extraordinarias características de este suplemento es que a cada pieza musical se le ha añadido un supuesto autor de la composición. Así como en el capítulo monódico hay una considerable variedad de nacionalidades en esta, casi todos los nombres están relacionados con el centro y norte de Francia (París, Soissons, Bourges, Vézelay, Chartres, etc.) es decir, la zona que se convertirá en el centro musical por excelencia en el siglo XIII.

Los nombres de las 22 piezas polifónicas mencionan 11 autoridades francesas diferentes cuya identidad se ha investigado, dando como resultado una verificación de muchos de los datos, pero con grandes dudas de que esas atribuciones a hombres importantes de la época (la mayoría obispos) sean algo más que un intento de imprimir fuerza y valor al código como en el primer libro.

Aunque todavía quedan muchas incógnitas por desvelar, hay que destacar el autor al que más obras polifónicas se le adjudican, sumando un total de siete: *Ato*, *episcopus Trecentis* (Atón, obispo de Troyes) que dimitió de su cargo y se retiró al monasterio de Cluny. A él se le atribuye la obra que acabamos de escuchar y la prosa (*psa* en el original) siguiente del mismo folio (**Lámina 14**), que se añade al melisma de la última palabra del tenor de esta composición, como tropo textual y vertical con una entidad propia: *idem Ato* (el mismo Ato).

Quizá las investigaciones futuras intenten averiguar la fama y repercusión que estos nombres podían tener en la Península Ibérica en ese momento, y si realmente su mención en el Código fue efectiva y obtuvo el resultado que se buscaba.

Notación

A diferencia de la notación de san Marcial que utiliza neumas aquitanos o de puntos superpuestos (pertenecientes al sur galo), la escritura musical del volumen Jacobeo se basa en neumas diastemáticos similares a los utilizados en el centro-norte de Francia (Lorraine y Messina). Además, las líneas horizontales que ayudan a identificar la altura del sonido, en manuscritos coetáneos a punzón seco, aquí están remarcadas en tinta roja, dibujando claramente el tetragrama típico para el canto gregoriano que comenzó a fijarse en el siglo XI. Las claves ya aparecen siempre al comienzo de la pauta, indicando *fa* o *do*. Además la copia Calixtina forma un cuerpo homogéneo, con una utilización sistemática del color (negro para los neumas, rojo para la pauta y verde para separar las voces) y una decoración elaborada en algunas letras iniciales.

Vamos a estudiar un caso excepcional de notación: la pieza más famosa de este volumen, cuya cita es obligada por los libros que tratan la historia de la música occidental desde la Edad Media. La 1ª composición a tres voces que conservamos: el tropo del *Benedicamus Domino*: *Congaudeant catholici* (**Lámina 15**). Su peculiar confección con una melodía en la pauta superior y dos en la inferior, diferenciadas por el color de la tinta (rojo y negro), ha dado lugar a varias hipótesis:



Lámina 15. Códice Calixtino. Suplemento (fol. 214r)

de las tres. Interpretándose siempre en las grabaciones como una pieza original a tres voces.

La estructura consta de una frase musical que se utiliza para los 7 versos de la estrofa, más un estribillo que repite texto y música al final de cada oración “*die ista*” (Este día). La misma constitución intrínseca que la de la lámina 13, ya mencionada (**Ejemplo Musical C**), donde el refrán o estribillo se señala con el comienzo de su correspondiente texto. En este caso sólo con la primera sílaba “*di*” (que implica la totalidad del fragmento correspondiente *die ista*). La última repetición se anota completa y deja un espacio entre las dos sílabas de la última palabra, parece que para anotar una variante musical que no se realiza.

1ª. Que la voz en tinta bermellón se añadiera en épocas posteriores a la composición del códice. Ya que no utiliza la disposición original de una pautaada por voz, típica de esta sección polifónica.

2ª. Que sea una pieza a dos voces con diferentes melodías alternativas para la voz inferior. Debido a la utilización del estricto contrapunto nota-contra-nota en las voces inferiores, en oposición a una mayor libertad de la voz superior.

3ª. Que se trate de una composición originariamente pensada e interpretada a tres. La utilización de diversos colores para diferenciar voces simultáneas no es la primera vez que se utiliza, no sólo en este códice (recordemos la **Lámina 9**) sino en repertorios coetáneos³⁵. Esta ha sido la teoría más extendida y aceptada

³⁵ A pesar de la gran ventaja que supone el ahorro de espacio en el soporte scriptor, su utilización no es muy común. La encontramos también en el repertorio aquitano: París, Bibliothèque Nationale. Ms. Lat.3549.

Pero además de la excepcional pieza anterior, hay un problema candente que trae consigo el estudio de la notación: Su falta de indicaciones rítmicas reconocibles en la actualidad, debido a la ausencia de una grafía específica en la conformación y agrupación de neumas y a la carencia de trabajos teóricos que aclaren este campo. Tratados que no conservamos hasta más de un siglo después, para una escritura posterior. Debido a esta insuficiencia documental, el problema del ritmo se ha tratado por diversos investigadores, con la aplicación de varias teorías, sin una solución definitiva firmemente asentada.

Es obvio que si en la mayoría de las piezas a cada sonido del *tenor* le corresponden varios de la melodía superior, unos deben tener más duración que otros y no podemos basarnos exclusivamente en el ritmo prosódico gregoriano. Utilizaremos la primera frase de la pieza anterior *Congraudeant catolici laetentur cives coelici* (Alegráos católicos y habitantes del cielo) para escuchar los resultados de cada una de las diversas transcripciones que están presentadas por orden cronológico de edición³⁶ (**Ejemplo musical E**). Son interpretadas “*a capella*” en directo por los alumnos de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza:

1. Se ha tomado la voz superior como modelo (*triplum*), fijando un valor básico a cada neuma simple (una sola nota) y la mitad de este valor a los neumas compuestos (dos o más sonidos). De forma que el equilibrio rítmico del *triplum* compensa la diversidad de las dos voces inferiores. (Handschin, 1926 y López-Calo, 1982).

2. El tenor sostiene un ritmo constante binario aplicado a cada neuma en su valor global y el *triplum* es el que se adapta a este, como si ornamentara una melodía básica. La considerable variedad rítmica del último y la introducción de melismas de 4 y 5 sonidos en un pulso constante implica una interpretación más lenta del *tactus* básico. (Ludwing, 1929).

3. Utiliza el mismo procedimiento de la hipótesis anterior (un pulso regular asignado a cada neuma de las voces inferiores), pero en este caso el valor básico propuesto es ternario, el ritmo utilizado en la Escuela de Notre Dame de París (fin. XII-XIII), y que sí está refrendado por los tratados teóricos posteriores del siglo XIV. (Hugues 1954).

4. Se ha transcrito sin ritmo, indicando solamente los sonidos y la concordancia de las voces. También se ha editado en notación cuadrada gregoriana, muy válida para el canto monódico pero insuficiente cuando existen varias melodías conjuntas. El musicólogo en estas versiones tiene menos riesgo de equivocarse, pero tampoco nos indica como debemos interpretarlo. Ha sido el fragmento más problemático en su ejecución, ya que son necesarias unas pautas mínimas. Probamos un ritmo más o

³⁶ Su elección se ha realizado por la proximidad de las fuentes, no se indica que sean las únicas ni las primeras versiones de cada teoría rítmica.

menos constante en la voz superior y la adaptación a esta por parte de las inferiores, dando como resultado una fuerte variabilidad rítmica de estas últimas. (Parrish, 1957).

5. Muy parecida en el comienzo a la 2ª versión (recordemos que Anglés fue alumno de Ludwing) pero con variantes al final de la frase, provocadas por un intento de ralentizar las rápidas notas del *triplum* y conseguir mayor uniformidad y solemnidad en esta voz. El resultado también repercute en las melodías de la pauta inferior con una mayor variedad rítmica. (Anglés 1962).

6. Las voces inferiores son casi idénticas a la 3ª hipótesis rítmica, con una base constante con subdivisión ternaria³⁷. Pero la voz superior no se guía por la unión de los sonidos existentes en un neuma, como hasta ahora, sino que rompe estos lazos originales para regirse por las relaciones interválicas indicadas en los tratados teóricos medievales. Esta versión es la que más se distancia de las anteriores en nuestra percepción, por la introducción de nuevas consonancias, que hasta ahora no habíamos escuchado. (T. Karp, 1992).

Interpretación

La interpretación es vocal, para un pequeño conjunto de los más diestros intérpretes que formaban parte del coro religioso. No hay que olvidar que durante toda la Edad Media, el principal vehículo para demostrar la destreza improvisatoria y el virtuosismo vocal de los solistas es la ornamentación del canto llano del cual, la polifonía forma parte fundamental. Pero también encontramos composiciones ejecutadas por todo el coro y descripciones que nos indican que una parte cantaba la voz añadida y otra el canto gregoriano³⁸.

Teniendo esto en cuenta, la interpretación que acabamos de escuchar tan sólo se aleja de su ideal medieval por dos razones:

1. El número de cantores sería considerablemente más pequeño (en el escenario se supera la veintena).

2. No existirían voces mixtas (su entonación ha sido realizada por hombres y mujeres), interpretándose exclusivamente por ejecutantes varones, eliminándose consecuentemente la octava superior que doblaba las voces.

Se ha mencionado la hipótesis, basada en la sencillez formal de algunas de estas piezas, de una interpretación popular en la que participaban los numerosos visitantes recién llegados. Es muy probable, que los peregrinos pudieran repetir la melodía más destacada de un estribillo o se identificaran y recordaran sencillas estructuras

³⁷ Se diferencian el final de la 1ª frase textual (*catholici*) y en el ritmo de la 2ª sílaba de la palabra *le-ten-tur*.

³⁸ Descripción de la dedicación de la Abadía de Ramsey el 8-XI-991, citada en Jonh Caldwell, *La Música Medieval*, Madrid, Alianza Música, 1984, p. 112.

melódicas que se reiteran con frecuencia. Otra cosa muy distinta es que el pueblo lograra interpretar polifonía: no hay ningún testimonio de esta práctica y es altamente improbable que el vulgo, acostumbrado a escuchar una sola voz, siquiera intentara esta acción propia del coro religioso que requería una gran especialización. Tras esta reflexión, hay que plantearse hasta qué punto se justifica el nombre de “canciones de peregrinos” con que muchas veces se ha definido a este desarrollado repertorio.

También se ha discutido mucho la utilización de instrumentos musicales en este tipo de composiciones festivo-litúrgicas. No hay un criterio definido, aunque se tienden a evitar o utilizar con precaución. Vamos a escuchar la pieza completa de la que antes sólo hemos escuchado el *incipit* (*Congaudeant catholici*) en una versión muy controvertida, por la utilización de flauta, fídula y viola *da braccio* para sustituir la voz humana³⁹. Observemos la interpretación exclusivamente instrumental inicial y la posterior entonación vocal de la voz superior, donde las melodías inferiores son suplidas por instrumentos. El criterio rítmico utilizado pertenece a la primera versión de la que, José López Calo incluye dos variantes, la “literal” y la “rítmica”. Reproducimos la segunda por estar más cercana a la práctica interpretativa en el **Ejemplo Musical F**, donde aparece la pieza musical completa, que se repetirá cada verso. La traducción del texto completo indicaría:

Alegraos católicos y moradores célicos, este día
 Afánense los clérigos con poemas y cantos, este día
 Alabemos rodeados de una luz noble y Divina, este día
 Venciendo a Herodes con el premio del martirio, ese día
 En que ascendió al palacio Santiago del empíreo, este día
 Bendigamos al Príncipe que no conoce límite, este día
 Al gran *Pater familias* tributémosle gracias, este día.

Valor musical

Haciendo una recapitulación de esta último apartado, centrado en el suplemento polifónico, podemos destacar varias características fundamentales que hacen de estas piezas un repertorio de singular importancia, que lo sitúan a la vanguardia de la composición musical del periodo inmediatamente anterior al Gótico.

1ª. Se constituyen como los primeros ejemplos de composiciones a varias voces conservados en España.

2ª. Por 1ª vez en Europa encontramos polifonía para textos con una función litúrgica específica.

³⁹ *La Música Medieval en Galicia*. Grupo Universitario de Cámara de Compostela, dir.: Carlos Villanueva. Acompaña a la publicación de López-Caló con el mismo título. 1982

3ª. El estado de desarrollo del *organum* florido está a la cabeza de la época con una ornamentación de la voz superior que supera con creces la encontrada en otros manuscritos coetáneos.

4ª. La coherencia del repertorio es inusual en la utilización de los diversos procesos composicionales relacionados con el tipo de texto.

5ª. Contiene la primera pieza de todo el repertorio occidental a tres voces

6ª. Nos facilita una evidencia excepcional de la etapa en que se encuentra la música religiosa, y de su ornamentación en las grandes festividades.

Para concluir debemos decir que el valor musical del manuscrito, no deja lugar a dudas, no sólo es una joya del patrimonio español, sino que se considera un eslabón imprescindible en la historia de la música occidental.

Espero que en el breve lapso de tiempo que hemos pasado juntos, haya podido acercarles a este documento (y los misterios que todavía encierra) lo suficiente para que lo conozcan y lo estimen un poco más. Aproximándose progresivamente a apreciarlo en la forma que este excelso códice se merece.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ANGLÉS, Higinio, "Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik", en *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig, 1962.
- APEL, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Massachusetts, The Medieval Academy of America, Cambridge, 1942 (5ª ed. 1953).
- CARRERAS, Juan José: "La Polifonía en la Península ibérica: del Códice Calixtino al Códice de Madrid". *Cuadernos de sección. Música de la Sociedad de Estudios vascos* nº 8 (1996), pp. 45-51.
- CHAILLEY, Jacques: *Compendio de Musicología*. Madrid, Alianza Música, 1991 (Trad. de *Précis de musicologie*, Presses Universitaires de France, 1958).
- CHAMOSO LAMAS, Manuel: "El prerrománico", en *Las peregrinaciones a Santiago "IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela"*. Santiago, 1976; 3 vols.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel: *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago de Compostela: estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la Música Española 1. Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*. Madrid, Alianza Música, 1983.
- GÓMEZ MOUNTANÉ, Maricarmen: *La Música Medieval en España*. Kassel, Edition Reichenberger, 2001.
- HAMEL, Adalbert: *Ueberlieferung und Bedeutung des Liber Sancti Jacobi und des Pseudo-Turpin*, Munich, 1950.

- HANDSCHIN, Jacques, "Zur Geschichte de Lehre vom Organum". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII (1926).
- HILEY, David: "Two unnoticed pieces of medieval polyphony". *Plainsong & Medieval Music* I, (1992), pp. 167-173.
- HOPPIN, Richard: *La música medieval*. Madrid, Akal, 1991 (trad. de *Medieval Music*, Norton, 1978).
- HUSMANN, Heinrich: *Medieval Polyphony*, en la serie «Anthology of Music», Colonia, 1962.
- KARP, Theodore: *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, Calrendon Press, 1992, 2 vols.
- KRÜGER, Walther: "Zum Organum des Codex Calixtinus" en *Die Musikforschung*, 17,19 (1964-6).
- LÓPEZ-CALO, José: *La Música Medieval en Galicia*. A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa", 1982.
- LÓPEZ-CALO, José: "La notación musical del Códice Calixtino de Santiago y la del de Ripoll, y el problema de su interdependencia", en *Compostellanus*, VIII, 1963, 181-189.
- LÓPEZ-CALO, José y Villanueva, Carlos (eds.): *El Códice Calixtino y la Música de su Tiempo*. Actas del Simposium celebrado en Santiago de Compostela del 20-23 de septiembre de 1999. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- LÓPEZ-CALO, José: *La Música en la Catedral de Santiago*. La Edad Media, vol. V. Diputación de la Coruña, 1994.
- LUDWIG, Friedrich, "Weltliche Lyrik, geistliches Drama und Lied und die Mehrstimmigkeit von etwa 1030 bis etwa 1150" en Adler, Guido: *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfur, 1924.
- MORALEJO A. et al.: *Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus"*. Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, 1951 (R/ Xunta de Galicia 1992).
- MULLINS, Edwin: *The Pilgrimage to Santiago*. London, 1974.
- PARRISH, Carl: *The Notation of Medieval Music*. New York, Pendragon Press, 1978 (1ª ed Norton 1957).
- REESE, Gustave: *La Música en la Edad Media*. Madrid, Alianza Música, 1988 (1ª ed. *Music in the Middle Ages*. New York, Norton, 1940).
- SANTOS NOIA Y HERBERS: *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999.
- SIERRA PÉREZ, José, "Un ejemplo de notación sucesiva en el Códice Calixtino: *Ad honorem regis sumi*". *Revista de Musicología* XX, 1 (1997), pp. 61-76.
- SUÑOL, Gregorio M.: *Introduction á la Paléographie Grégorienne*, Tournée, 1935, pp. 230-259.

- WHITEHILL, Walter (ed.) Muir: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, Conselleria de Cultura, 1944. Vol. I: Texto y traducción por Walter Whitehill; vol. II: Transcripción completa de la música en notación cuadrada gregoriana por Germán Prado; vol. III: Estudios e índices.
- WAGNER, Peter: *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*. Friburgo (Suiza), 1931.
- YARZA, Joaquín *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*. Madrid: Cátedra, Colección “Manuales arte Cátedra”, 1994.

DISCOGRAFÍA

- Campus Stellae (Codes Calixtinus)*. Discantus, dir.: Brigitte Lesne. Centre de Musique Médiévale de Paris (Diapasón D´Or OPS 30-102) 1994.
- Cantigas de Santa María, Códice Calixtino y Martín Codas*. Grupo Universitario de Cámara de Compostela, dir.: Carlos Villanueva. (Punteiro-Clave Records) 1996.
- Codex Calixtinus. Missa Sancti Jacobi*. Grupo Alfonso X “El Sabio”. dir.: Luis Lozano Virumbrales (Sony Classical SK 60075) 1997.
- Códice Calixtino. Siglos XII/XIII. Antifonario Mozárabe. Siglo IX*. Coro de Monjes del Monasterio de santo Domingo de Silos, dir.: Ismael Fernández de la Cuesta (Hispavox, Colección de Música Antigua Española, CDM 7 63610 2) 1969.
- “*Herru Sanctiagu*”. Martín Codax, dir.: Fernando Olbés/Miguel López (Punteiro-Clave Records 2009/10-CD) 1999.
- Jacobus – Libri Sancti Jacobi: Monodia et Poliphonia*. Coro Ulteira, dir.: Fernando Olbés Durán (Clave Punteiro 301-CD) 1999.
- La Música Medieval en Galicia*. Grupo Universitario de Cámara de Compostela, dir.: Carlos Villanueva. Acompaña a la publicación de López-Calo con el mismo título. 1982.
- Miracles of Santiago (Codex Calixtinus)*. Anonymous 4 (Harmonia Mundi 907156) 1995.
- Music for St. James the Apostle (Codex Calixtinus)*. Secuentia/Vox Ibérica I, dir.: Benjamín Bagby / Barbara Thornton (Harmonia Mundi 77199) 1992.
- Porqué trobar é cousa en que iaz...* Martín Codax (Punteiro 9107-CD).
- Sur le Chemin de Compostelle. A travers la Galice ancienne, terre celte*. La Camerata de Paris (Musicdisc 291 822) 1997.
- The Pilgrimage to Santiago*. New London Consort, dir.: Philip Pickett. (L´Oiseau-Lyre 433 148-2) 1989.

Ejemplo Musical A

AD SEPULCRUM BEATI JACOBI

Ad se - pul - crum be - a - ti Ia - co - bi

e - gri ve - ni - unt et sa - nan - tur ce - ci il - lu - mi - nan - tur

clau - di e - ri - gun - tur de - mo - ni - a - ci li - be - ran - tur

mes - tris con - so - la - ci - o da - tur et quod mai - us est

fi - de - li - um pre - ces ex - au - di - un - tur

i - bi bar - ba - re gen - tes om - ni - um mun - di cli - ma - tum

ca - ter - va - tim oc - cur - runt

mu - ne - ra lau - dis do - mi - no de - fe - ren - tes al - le - lu - ia.

Rankin, Susan: "Exultent gentes occidentales: The Compostelan Office of St James" en López-Calo, José y Villanueva, Carlos (eds.): *El Códice Calixtino y la Música de su Tiempo*. Actas del Simposium celebrado en Santiago de Compostela del 20-23 de septiembre de 1999. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001. p. 317.

Ejemplo Musical B

AD HONOREM REGIS SUMMI

a) Versión monódica

Año 1134. Traducción en 1882
MAGISTER AMERICO PICAUD. POR JOSE FLORES LAGUNA.
 (M. M. = 132.)

N.º 1.

1.^a Estrofa. Ad ho-no-rem Re-gis-sum-mi, qui condi-
2.^a „ Supra ma-re Ga-li-lae-ae om-ni-a
3.^a „ Un-de lau-des Re-gi-re-gum sol-va-mus

1.^a - dit om-ni-a, Ve-ne-ran-tes ju-bi-le-mus. Jé - -
 2.^a - pos-po-su-it, Vi-so Re-ge ad mun-da-na re - -
 3.^a - a-la-criter, Cum-quo cuncti me-re-a-mur vi - -

1.^a - co-bi mag-na li-a; De quo gaudent coeli ci-ves in su-
 2.^a - di-re non vo-lu-it; Sed postil-lum se vo-can-tem per -
 3.^a - ve-re peren-ni-ter, Fi-at; A men; Alle-lu-ia di-camus so-

1.^a - per-na Cu-ri-a, Cu-jus *facta* glo-ri-o-sa
 2.^a - ge-re dis-po-suit; Et prae-cep-ta e-jus sa-cra
 3.^a - lem-ni-ter; Eul-tre-ja, E-ul-tre-ja E-sus e-ja!

1.^a me-mi-nit Ec-cle-si-a,
 2.^a prae-di-care stu-du-it.
 3.^a de-can-te mus, ju-gi-ter.

Sigue lectura y despues de cada trozo, á las Estrofas.

X. In omnem terram, exivit sonus eorum.

R. Et in fines orbis terrae verba eorum.

Flores Laguna, José: 1882 (Folleto con dos himnos del código que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid M. 4/63).

Ejemplo Musical B

AD HONOREM REGIS SUMMI

b) Versión polifónica

1. Ad ho - no - rem re - gis sum - mi
2. De quo gau - dent cœ - li ci - ves

1. qui con - di - dit om - ni - a ve - ne - ran - tes
2. in su - per - na cu - ri - a cu - ius fa - cta

1. iu - bi - le - mus Ia - co - bi ma - gna - li - a.
2. glo - ri - o - sa me - mi - nit ec - cle - si - a.

Sierra Pérez, José: “Un ejemplo de notación sucesiva en el Códice Calixtino: *Ad honorem regis summi*”, *Revista de Musicología* XX, 1 (1997), p 74 .

Ejemplo Musical C

ANNUA GAUDIA

Magister Airardus Viziliacensis [?]

fo. 186^v

1. An - nu - a gau - di - a, Ja - co - be de - bi - ta sunt ti - bi dan - da.

[Refr.] Or - ga - na dul - ci - a con - ve - ni - en - ti - a sunt re - so - nan - do.

- | | | | |
|----------------------------|------------------|-----------------|-----------|
| 2. Et tua celica | Facta perhennia | Sunt reseranda. | Organa... |
| 3. Hec quoque
splendida | Secla per omnia | Sunt memoranda. | Organa... |
| 4. Tam pia tam bona | Tam rata dogmata | Sunt imitanda. | Organa... |
| 5. Hec sacra commoda | Florida fulgida | Sunt adamanda. | Organa... |

Karp, Theodore: *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford,
Calrendon Press, 1992, Vol. II, p. 210.

Ejemplo Musical D

O ADJUTOR-QUI SUBVENIS

Ato, Episcopus Trecensis [?]

fo. 188^r

[R.] O

ad - ju - tor

[110^r]

o - mni - um se - cu - lo - rum, O de - cus a - po -

sto - lo - rum, O lux cla - ra Gal - le - ci - a - no - rum, O

ad - vo - ca - te pe - ri - gri - no - rum, Ja - co - be, sup - plan -

ta - tor vi - ci - o - rum sol - ve no - stro - rum ca - te - na

de - li - cto - rum et duc nos ad sa - lu - tis

por - tum.

188^v



[V.] Qui sub ve -

[Glo - ri - a

nis pe - ri - cli - tan - ti

De - o Pa - tri al -

bus ad te cla - man -

mo ex - cel - len - tis

ti - bus tam in ma - ri quam

si - mo et Fi - li - o e -

in ter - ra suc - cu - re no -

jus pi - o al - tis si -

bis nunc in pe - ri -

mu am - bo - rum - que Spi - ri -

Karp, Theodore: *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Vol. II, p. 219-225.

Ejemplo Musical E

CONGAUDEANT CATHOLICI

Jacques Hanschin: *ZfMw*, VIII (1926) y J. López Calo: *La Música en Galicia* (La Coruña, 1982)

1.-

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le -
ten - tur ci - ves coe - li - ci.

F. Ludwing, "Weltliche Lyric [...]" en Adler: *Handbuch der Musikwissenschaft*, I (Frankfurt, 1924)

2.-

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le -
ten - tur ci - ves coe - li - ci.

A. Hughes: *New Oxford History of Music*, II (Londres, 1954)

3.-

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, le -
ten - tur ci - ves coe - li - ci.

(2) López-Calo transcribe esta negra como corchea, con una indicación de líneas divisorias idéntica al ms. original.

Parrish: *The Notation of Medieval Music* (New York, 1957)

4.-

Con - gan - de - ant ca - tho - li - ci,
le - ten - tur ci - ves ce - li - ci

H. Anglés, "Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus [...]" en *Festschrift Heinrich Bessler* (Leipzig, 1962)

5.-

Con - gan - de - ant ca - tho - li - ci, le -
ten - tur ci - ves ce - li - ci

T. Karp. *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, II (Oxford, 1992):

6.-

Con gan - de - ant ca - tho - li - ci,
le - ten - tur ci - ves ce - li - ci

(1) T. Karp utiliza una gran variedad de indicaciones para los neumas que, por su complejidad en la edición, excluimos.

Ejemplo Musical F

CONGAUDEANT CATHOLICI

Fol. 185r (=214r)

Magister Albertus parisiensis

Con - gau - de - ant ca - tho - li - ci, lae - ten - tur ci - ves

coe - li - ci, di - e i

sta.

López-Calo, José. *La Música Medieval en Galicia*. La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza de la Maza Conde de Fenosa", 1982. p. 138.