
TRAS EL RASTRO DE TROPOS Y PROSAS EN EL **CODEX CALIXTINUS**. UNA CUESTIÓN DE MÉTODO*

ON THE TRAIL OF TROPEs AND PROSES IN THE **CODEX CALIXTINUS**. A QUESTION OF METHOD

Arturo Tello Ruiz-Pérez••

*A la memoria del padre José López Calo, S. I.
(1922-2020)*

RESUMEN

Todo el mundo conoce el Camino de Santiago y el *Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela fue (y sigue siendo) uno de los más importantes centros de peregrinación de la Cristiandad, junto a Tierra Santa y Roma, durante toda la Edad Media y más allá. Por el mismo hecho de que tanto el Camino como el *Codex* hayan contribuido a la construcción de la idea de la peregrinación a la tumba de Santiago, merece la pena tratar estos dos temas de forma conjunta. En este contexto, los tropos y las prosas del *Codex*, como aquellos componentes de una parte más variable durante la celebración,

• Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de I+D+I *Espacio, letra e imagen: la Iberia medieval y el impacto de Cluny en el arte, la arquitectura y la liturgia*, Referencia RTI2018-098972-B-100, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

•• Arturo Tello Ruiz-Pérez es Profesor Titular en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Tras realizar estudios de Historia del Arte e Historia y Ciencias de la Música en la UCM, en 2006 obtuvo el título de doctor en dicha universidad, con la mención de Doctor Europeus y con el Premio Extraordinario de Doctorado, gracias a la tesis «Transferencias del canto medieval: los tropos del “Ordinarium Missae” en los manuscritos españoles». Ha sido investigador invitado y becado en el Bruno Stäblein Archiv del Institut für Musikwissenschaft de la Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg en diferentes periodos durante los años 2001-2004, y, en la actualidad, es miembro de diversos comités internacionales como el Study Group Cantus Planus de la International Musicological Society. Sus líneas de investigación principales abarcan desde el estudio de las transferencias culturales y de la historia de la recepción en la música medieval española y europea, especialmente en lo que a los repertorios litúrgicos se refiere, hasta las relaciones y procesos imbricados entre imagen, oralidad y escritura. Todo ello pasando por la elaboración de ediciones críticas y el análisis de repertorios en atención a la búsqueda de pautas para una comprensión no restrictiva del hecho musical o, lo que es lo mismo, para una comprensión de éste motivada y consensuada en buena medida por la óptica de integración cultural propia del medievalismo.

Recepción del artículo: 08-04-2021. Aceptación del artículo: 04-06-2021.

serán tomados como indicadores y guías de la naturaleza de los intercambios culturales a nivel regional y de las transferencias locales mediante el canto.

Sobre este postulado, por tanto, el presente trabajo pretende incidir en los principales planteamientos y problemas que surgen cuando se debe afrontar el estudio de las migraciones en el canto durante la Edad Media, tomando como paradigma la prosa *Gratulemur et laetetur* contenida en el *Codex Calixtinus*. A través del análisis de variantes en su edición crítica y musical, adoptando algunas perspectivas de la *stemmatica* y de la historia de la recepción, esta prosa debe servir en términos metodológicos como muestra sobre la manera, el momento y algunas posibles influencias en la confección del *Codex*.

Palabras clave: *Codex Calixtinus*; tropos y prosas (secuencias); *nova cantica*; canción litúrgica; transferencias culturales; teoría de la recepción; *stemmatica*; *Gratulemur et laetetur*; canto medieval; El Camino de Santiago; Cluny.

ABSTRACT

Everybody knows about the Way of Saint James and the Codex Calixtinus. Santiago de Compostela was (and keeps on being), one of Christendom's most important centres of pilgrimage, together with Holy Land and Rome, in the entire Middle Ages and beyond it. By the fact that both, the Way and the Codex, had a hand in building the idea of pilgrimage to the tomb of Saint James, it is worth treating these two issues jointly. In this context, tropes and proses from Codex, as those components of a more variable part during the celebration, will be taken as indicators and guides of the nature of regional cultural exchanges and local transfers by means of chant.

On this assumption, thus, this paper aims to affect the main planning and problems which emerge when one must face the study of migrations in the chant during the Middle Ages, taking the prose *Gratulemur et laetetur* contained in the Codex Calixtinus as paradigmatic example of them. Through the analysis of variants in its critical and musical edition, adopting some perspectives from «stemmatic» and reception-history studies, in methodological terms, this prose should serve as sample on the manner, the moment and some potential influences in the Codex.

Key words: *Codex Calixtinus*; tropes and proses (sequences); *Nova Cantica*; liturgical song; cultural transfers; reception theory; *stemmatica*; *Gratulemur et laetetur*; medieval chant; the Way of Saint James; Cluny.

I. PRELIMINAR

Como vasos sanguíneos, a Compostela muchos son los caminos que constituyen el Camino. Pero ¿tiene el Camino corazón? Es decir, aparte de suponer una aventura única y llena de atractivos para los que lo hacen, de verse desde siempre a modo de una colmada metáfora de la vida (*homo viator*)

o, sencillamente, de ser considerado como «la Calle Mayor de Europa», ¿puede decirse que exista un sustrato primordial (*hypokeímenon próton*), una *raison d'être* suficiente que le dé sentido y lo distinga —sin ánimo de generalizar— de quedar relegado a un mero barniz cultural de espiritualización balneoterápica que pueda calmar de manera puntual, en múltiples reformulaciones, las necesidades nerviosas o recreativas de nuestros contemporáneos?¹

La situación de la pregunta no es inmediata. En pleno Año Santo Jubilar Jacobeo, prorrogado a través de Decreto de la Penitenciaría Apostólica (1 de diciembre de 2020) de forma excepcional hasta 2022 por la Santa Sede, con motivo de las circunstancias excepcionales y tristes que la pandemia de la COVID-19 ha traído consigo, la búsqueda de centrar una respuesta a este corazón representa una tarea no sólo intelectual o académica, de especialistas y estudiosos, sino que se torna en desafío de exigencia para cualquiera que se plantee encarar seriamente la idea del Camino y, por supuesto, de todo lo que tiene a su alrededor éste. Entre confinamientos y estremecimientos ante las avalanchas de cifras sobre cifras, las mismas circunstancias, de un modo u otro, han obligado a traspasar la capa superficial de todo cuanto hacemos; pues ir ligero en la vía, ahora más que nunca ya, es difícilmente confundible o asimilable a ir con ligereza. Vayamos, entonces, sobre la cuestión que se plantea.

El corazón del Camino es el culto al apóstol Santiago el Mayor. Por evidente que sea, esta afirmación ha de ser el fin y principio de cualquiera de las consideraciones siguientes. La liturgia y el canto, pues, al igual que siempre lo marcaron, marcarán aquí el ritmo de los latidos de dicho corazón, con pulsaciones que se hacen pasos en el camino y, anteceditos por cuántos otros, con pasos que se posan y pisan —unas veces más claramente, otras menos— por encima del surco de las huellas dejadas por la tradición, en todos sus aspectos. Y es que sobre caminos, transmisión y canto va a versar el tema de este artículo, es decir, sobre el devenir de algunos elementos culturales que se resolvieron finalmente en el formato físico de un libro, a la fecha único en su especie, como es el *Codex Calixtinus*.

Así, nuestro códice, en cuanto objeto cultural, a imagen del propio Camino, se torna en un espacio de encuentro y, hasta en los sagrados recintos de la liturgia, por tanto, también de diálogo e intercambio. En un tiempo en el que las palabras y melodías todavía fluían aladas, éstas dejaron el rastro de su vuelo en el oído y en el pergamino, negociando a lo largo de la vía con otras realidades que las podían adaptar, asumir —o rechazar— y transformar. De modo que lo que terminó vertiéndose en el *Calixtinus* fueron los nutrientes del riego de todo un sistema circulatorio, a partir de una compleja trama de conductos y caminos (véase figura 6). Como apuntaba arriba, el ritmo de sus latidos fue el marcado por la liturgia recopilada alrededor de los restos del apóstol; sus vías de difusión, las propias de la *Peregrinatio Compostellana*. Lo más ventajoso de plantearlo de este modo —es decir, como si

¹ Un interesante sumario reciente y razonado de un buen número de estas necesidades puede encontrarse en Linda Kay Davidson, «Reformulations of the Pilgrimages to Santiago de Compostela», en *Redefining Pilgrimage. New Perspectives on Historical and Contemporary Pilgrimages*, ed. por Antón M. Pazos (Londres / Nueva York: Routledge, 2014), 159-181.

formara parte del aparato cardiovascular de un organismo vivo— es que permite abordar la cuestión de la transmisión de los cantos que el códice recoge, no sólo como el resultado de la copia o envío de un lugar a otro, estático, sino como el reflejo que, siendo —como digo— trasunto fiel del Camino (*iter stellarum*), muestra la holgura del rango de sus dinámicas, transformaciones y viveza.

Precisamente la palabra «camino» tiene una unidad de acepción con el vocablo «método» muy reveladora para mi planteamiento en el título. Si la primera, por herencia céltica del antiguo gaélico irlandés *céim* y del galés *cam* («paso», en ambos casos), a través de la voz celtíbera *kamanom* («camino») que adoptó el latín medieval —al menos desde el siglo VII en la península— como *camminus -i*,² viene a representar el recorrido que existe entre dos puntos; «camino» en griego es *odós -oú*, lo que significa que «método» o *metá-odón* es «a través del camino» o «según el camino». Todavía sería posible hallar voces latinas análogas y correlativas a este «método» griego en *processus -us* (de *pro+cedere* > ir o caminar hacia adelante, progresión conforme a un fin) o *progressus -us* (de *pro+gradi* > avanzar, ir adelante). Así, silenciosamente, el libro obliga a ser mirado como el recinto de una cohorte de voces ausentes y presentes, como el producto de una progresión de sensibilidades y estilos *ad sanctum Iacobum*.

«Método», «proceso», «progreso»... Para los cantos que nos ocupan, es notable que dicha comunidad o red significativa, en definitiva, nos proponga por sí misma una metáfora añadida sobre el *Calixtinus* en cuanto a hipótesis de trabajo: que, más allá de la obvia Guía del Peregrino del libro V, a través de cada una de las riquezas que hacen de él un *thesaurus*, el códice se convierte en depósito de «procedimientos» para llegar a venerar dignamente al santo y, por tanto, de medio a medio, se revela a partes iguales como llave y designio —cuando no, fin— del punto de fuga para la circulación del *processus* que, en todas sus dimensiones, el Camino supone.

Interpretados en esta clave, pues, los cantos que pueblan el códice son en sí mismos, uno a uno, ya un método, un proceso de encuentro; pero, además, para tratar con ellos, en este caso concreto con los tropos y las prosas, se nos impone adoptar asimismo una metodología adecuada. A este respecto, como dejaba entrever Huglo,³ es cierto que cada uno de estos cantos exigiría en rigor un estudio monográfico, algo a todas luces inasequible para estas líneas, con lo que éste no será mi propósito en primer término.⁴ Antes bien, lo que sí haré será balance mediante una muestra representativa, la prosa

² Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1987-1991), I, 787.

³ Michel Huglo, «Les pièces notées du *Codex Calixtinus*», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por John Williams y Alison Stones (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), 108.

⁴ Para una reflexión sobre el tropo como fenómeno, véase Arturo Tello Ruiz-Pérez, «El significado de tropo y el concepto de género en el mundo medieval», *Revista de Musicología* 29, n.º 1 (2006): 45-58; y, para una visión reciente del fenómeno, Andreas Haug, «Tropes», en *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols., ed. por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 263-299. De manera análoga, para las prosas, véase Lori Kruckenberg, «Sequence», en *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols., ed. por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 300-356; y, de muy próxima aparición, Patricia Peláez

Gratulemur et laetemur, que conduzca de lo concreto a lo general en lo relativo al comportamiento de su transmisión a través de las fuentes. De este modo, con ciertos presupuestos y herramientas tomadas de la teoría de la recepción y de la *stematica*, entre otras perspectivas, y adoptando siempre al *Calixtinus* como centro gravitatorio y verdadero *thesaurus*, la reflexión acerca de los caminos de configuración de los distintos perfiles regionales en la Edad Media, así como de los intercambios culturales producidos a través de las fuentes, será el eje de las observaciones aquí presentadas sobre este singular sistema circulatorio que fue el Camino a Compostela.

II. *THESAURUS* DE COYUNTURAS

La recopilación de cantos que supone el ejemplar compostelano, pareja a otra análoga de homilías, milagros, relatos, la ya nombrada Guía del Peregrino, etc., representa el testimonio más completo y rico de la que fuera el hoy perdido *Liber sancti Iacobi*, cuyo impulso antológico habría tenido lugar, sin duda, allende los Pirineos hacia mediados del siglo XII. Aunque, como advierte Díaz y Díaz, «en general, tienden a identificarse (yo diría más bien confundirse) en uno y otro sentido la data de la compilación del *Liber sancti Iacobi* y la fecha del Códice Calixtino, por considerar éste copiado de inmediato como modelo definitivo y único de aquélla»⁵, a través de una serie de deducciones razonables, puede decirse que el *Liber* ya habría estado terminado en torno a 1138-1140; mientras que el *Calixtinus* o *Iacobus* —o, al menos, un hermano de éste, cuando no un conjunto de *libelli* con los

Bilbao y Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Hacia un concepto de la secuencia (o prosa) litúrgica medieval», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021) [en prensa]. Por su carácter más sintético, es útil también la panorámica de Michael McGrade, «Enriching the Gregorian Heritage», en *The Cambridge Companion to Medieval Music*, ed. por Mark Everist (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 26-45. De forma más específica sobre la naturaleza y técnicas empleadas en tropos, prosas y *nova cantica* contenidos en el *Calixtinus*, así como para un inventario de estos cantos en el códice, remito a Carlos Villanueva, «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 331-385; Eva Castro Caridad, «Aspectos literarios de los *Cantica Nova* del *Codex Calixtinus* en el contexto europeo», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 38-70; Juan Carlos Asensio, «Tropos y prosas del Calixtino. Aspectos musicales», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 157-190; y Arturo Tello Ruiz-Pérez, «*Cantemus Domino cantica gloriae*. Una visión panorámica de las epístolas farcidas en España a partir de la contenida en la misa de Santiago del *Codex Calixtinus*», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 228-257.

⁵ Manuel C. Díaz y Díaz, «Nuevas perspectivas del Calixtino», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 44.

cantos que lo abastecen—⁶ sabemos que ya estaría en la catedral compostelana no después de 1173, fecha en la que Arnaldo de Monte, en peregrinación a Santiago, sacó una copia parcial de ese corpus de piezas litúrgicas jacobeanas, amén de hacerlo también del resto de libros que contiene el *Calixtinus*, para el monasterio de Ripoll.⁷

El *Calixtinus*, vaya por delante, es un objeto complejo. En lo musical, por incontables características, habría que calificarlo incluso como sofisticado, de vanguardia, en medio de esa realidad poligonal que ha venido a denominarse «Renacimiento del siglo XII».⁸ Pero concretemos acerca de las propiedades de sus cantos. Han pasado casi treinta años desde que, en aras de organización y claridad expositiva, el antes citado Huglo resumiera la naturaleza de los cantos notados del *Calixtinus* en tres grandes bloques o, como él mismo las califica, categorías:

1. Las piezas de canto gregoriano, es decir, las antífonas, responsorios e himnos que constituyen, con los salmos y lecturas, la trama del oficio canónico o de la misa solemne y que tienen una función litúrgica muy concreta.
2. Las composiciones post-gregorianas, es decir, las piezas que se injertan en las precedentes, como para glosarlas, para introducirlas o incluso para concluir las Horas del oficio: tales son los tropos del ordinario de la misa, el tropo de introducción del introito, aquellos del *Benedicamus Domino* –canto de salida de las Vísperas–, y finalmente los versus y conductus procesionales. La función de estas piezas de alguna manera innecesarias, no siempre está claramente definida: no son, en efecto, esenciales para la celebración de un oficio. Algunas iglesias las cantan, como por ejemplo Nevers; otras, al contrario, más conservadoras, como Cluny o St. Denis, las ignoran completamente o casi.

⁶ Ya apuntado por Anglès, muy recientemente, y con una puesta al día de la cuestión, Asensio ha demostrado, aportando evidencias de índole paleográfico-musical, que el manuscrito de Ripoll (E-Bac Ripoll 99) no pudo ser copia directa del *Calixtinus* que nos ha llegado. Juan Carlos Asensio, «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*», en *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, ed. por Eduardo Carrero y Sergi Zauner (Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut d'Estudis Medievals, 2020), 67-76.

⁷ Sobre la morfología codicológica y contenido completo del *Calixtinus*, baste remitir aquí a Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido* (Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988); y Elisa Ruiz García, «El *Codex Calixtinus*. Un modelo de *Work in Progress*», en *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. por Juan Carlos Asensio (León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011), 38-70.

⁸ A partir de 1927, este concepto fue sistematizado por Haskins como punto de inflexión importante, desde casi todo punto de vista, para la Europa medieval. Charles Homer Haskins, *El Renacimiento del siglo XII*. Trad. por Claudia Casanova (Barcelona: Ático de los Libros, 2013). Una completa e ilustrativa visión de este momento, a través de una selección de sus propios textos, puede encontrarse en Alex Novikoff, ed., *The Twelfth-Century Renaissance. A Reader* (Toronto: University of Toronto Press, 2017).

3. Las composiciones «polifónicas», es decir, las piezas litúrgicas cantadas a dos voces: el *cantus* o *vox principalis* preexistente y el organum o segunda voz improvisada conforme a reglas bien definidas, llega un día en el que se fijan por escrito.⁹

Tan sintética como útil, esta clasificación de las piezas no deja de exigir algunas matizaciones necesarias. En primer término, que existe una barrera distintiva entre los cantos que son imprescindibles para llevar a cabo un servicio litúrgico, el que sea, y aquellos que resultan contingentes dentro de él: piezas gregorianas y composiciones post-gregorianas. Eso significa que, en unas solemnidades como las de Santiago,¹⁰ existen secciones litúrgicas que son estables o universales, sustantivas (de *sub+stare* > permanecer debajo, estar fijo en la base), frente a otras que son cambiantes, susceptibles de variación o adjetivas (de *ad+iacere* > añadir, insertar), con un ámbito de difusión más regional o local. En terminología aristotélico-tomista, podríamos deducir incluso que las unas son «esenciales» y las otras «accidentales» en el devenir del culto. Esenciales las primeras, por estar en su mayoría calcadas directamente sobre la palabra bíblica, y, por tanto, entre otras muchas características, por ejemplo, sobre la prosa de la Vulgata, erigiéndose así en «Palabra de Dios cantada»; y accidentales las segundas, por ser de «nueva composición» y, justo por este motivo, «palabra humana» sensible a no tener obligación alguna de atenerse a un sustrato bíblico a nivel compositivo, tampoco a la prosa. Ambos repertorios, además, se suelen relacionar entre sí como una única realidad simbiótica, pues lo accidental siempre se construye en función de lo esencial e inherente, haciendo de la acción litúrgica un fenómeno asociativo: en él, la Palabra de Dios que llega al hombre, recibe la respuesta de la palabra del hombre hacia Dios.

⁹ 1. *Les pièces chant grégorien, c'est-à-dire les antiennes, répons et hymnes qui forment, avec les psaumes et les lectures, la trame de l'office canonique ou de la messe solennelle et qui ont une fonction liturgique bien précise.*

2. *Les compositions post-grégoriennes, c'est-à-dire les pièces greffées sur les précédentes, comme pour les gloses, ou bien pour les introduire ou encore pour conclure les Heures de l'office: tels sont les tropes de l'ordinaire de la messe, le trope d'introduction de l'introit, ceux du Benedictamus Domino –chant de sortie des Vêpres,– et en fin les versus et conduits de procession. La fonction de ces pièces en quelque sorte surnuméraires, n'est pas toujours clairement définie: elles ne sont pas en effet essentielles à la célébration d'un office. Certaines églises les chantent, comme par exemple Nevers; d'autres au contraire, plus conservatrices, telles Cluny et St. Denys, les ignorent totalement ou presque.*

3. *Les compositions «polyphoniques», c'est-à-dire les pièces liturgiques chantées à deux voix: le cantus ou vox principalis préexistante et l'organum ou seconde voix improvisée suivant des règles bien définies, puis un jour fixées par écrit.*

Huglo, «Les pièces notées...», 105. Todas las traducciones son mías, salvo que indique lo contrario.

¹⁰ A las dos conmemoraciones principales de la pasión o martirio, del 25 de julio (natalicio), y de la traslación del cuerpo del santo (también de su elección como apóstol), del 30 de diciembre, en torno a 1172 y 1180, se les añade la fiesta de los milagros de Santiago, del 3 de octubre. Una exposición razonada de la instauración de estas festividades en Elisardo Temperán Villaverde, *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997), 103-109. Véase también Santiago Ruiz Torres, «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la Catedral de Segovia», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 79-98.

En dicha unión dialógica dentro del canto litúrgico, la distinción existe, es evidente. Se vierten comentarios alrededor de la palabra divina en el devenir de la propia liturgia, embelleciéndola; se profundiza en su sentido, se hace exégesis de ella.¹¹ Ahora bien, las denominaciones son importantes y, a tal punto es tan ancha la brecha marcada por la de Huglo que, siguiendo un léxico surgido a mediados del siglo xx,¹² se vale del prefijo temporal «post-» para discriminar entre ambas tipologías. Esto es, introduce un criterio histórico que requiere, como poco, una aclaración consecuente.

Desde luego que, aunque dudo que ésta fuera la intención de Huglo, clasificando de esta manera, el principal peligro es que se (pre-)suponga la existencia de un «gregoriano clásico», auténtico y original, puro, o, lo que es lo mismo, de una *Urform* o prototipo sobre cuya base cualquier género de «desviación» estilística no habría sido más que una suerte de contaminación en el servicio litúrgico. Ésta fue la posición a partir de la cual, con un cierto sesgo peyorativo hacia unas composiciones o formas consideradas «menores», no hay que negarlo, se vieron repertorios de tropos, secuencias / prosas, prósulas, etc., cuando, a partir sobre todo de la instauración del taller de *Paléographie Musicale* de la abadía de Saint-Pierre de Solesmes, se comenzó en el siglo xix la hercúlea tarea de restauración del corpus de canto gregoriano a partir de las fuentes más antiguas. Fue algo comprensible en aquel momento, ya que, ante unos cantos para la misa y el oficio manejados entonces a través de ediciones truncadas y desfiguradas, especialmente en lo melódico, se trataba de volver a una supuesta tradición prístina y originaria que recuperara la verdadera riqueza y autenticidad de esos cantos, de regresar a las raíces en toda su pureza.¹³ Con el peso, además, de la supresión *de facto* que en Trento se hizo sobre las formas y repertorios no esenciales para el desarrollo del culto (es decir, aquellos «accidentales»), abiertos, por lo demás, a la delicada y sospechosa posibilidad de heterodoxia —porque toda palabra humana es imperfecta—, de un modo u otro, la restitución solesmiese introdujo este halo de distancia histórica del que parece hacerse eco Huglo, gregoriano y post-gregoriano, en medio de lo que en verdad

¹¹ Una reflexión más completa sobre la cuestión puede encontrarse en Arturo Tello Ruiz-Pérez, «*Figurata ornamenta in laudibus Domini*: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13 (2007): 5-34.

¹² Así, por ejemplo, mientras en 1954 Jammers insistía en lo perentorio de separar planos entre los propios de la misa y el oficio tal como lo transmiten las fuentes del siglo ix («gregorianischer Choral») y las nuevas formas y estilos del siglo ix en adelante («nachgregorianischer» o «mittelalterlicher Choral»), en 1960, Chailley dedicaba todo un capítulo ya bajo este título de «post-gregoriano». Ewald Jammers, *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft* (Mainz: Schott, 1954), 7-15; y Jacques Chailley, «La musique post-grégorienne», en *Histoire de la musique I*, ed. por Roland Manuel (París: Librairie Gallimard, 1960), 719-780. Mucha ha sido la crítica que ha asumido este vocabulario desde entonces, de la cual, de manera representativa y por su carácter monográfico (con prólogo del propio Huglo), destacaré únicamente la síntesis de Annie Dennerly, *Le chant post-grégorien. Tropes, séquences et prosules* (París: Librairie Honoré Champion, 1989).

¹³ Publicado originalmente en 1969, para un examen de toda la complejidad que conllevó este proceso, remito a la traducción inglesa revisada de Pierre Combe (OSB), *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*. Trad. por Theodore N. Marier y William Skinner (Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 2003). Para un examen más resumido sobre la cuestión, véase Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano...* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 126-137.

no resulta ser sino una serie extensa de dicotomías complementarias a aquella que acabo de establecer entre esencial / accidental. A saber, entre ellas: universal / regional o local; estable / cambiante; general / particular; llano / poético; sustancial / ornamental; bíblico / «de nueva composición»; prescrito / prohibido; tolerado / sancionado; etc.¹⁴

Merced a las últimas corrientes de investigación, hoy sabemos que los diversos repertorios de —llamémoslos de manera neutra— «canción litúrgica»¹⁵, anejos a los que constituyen el gregoriano universal, de vocación unitiva tras la introducción de la *cantinelata romana*, ocuparon un lugar histórico integrado en el estrato más antiguo del mestizaje que, en territorio franco, se produjo entre el canto viejo romano y el canto galicano en época carolingia. Es decir, que con un alcance mayor del que se refiere a la mera distinción entre «lo viejo» y «lo nuevo», fueron el resultado de una recepción activa en el encuentro dinámico entre dos tradiciones litúrgicas al norte de los Alpes. Como tal cruce, por tanto, habría que ver su relación más como «un proceso interpretable asociativamente»¹⁶, en lugar de como una restrictiva confluencia histórica desde el punto de vista de la confrontación entre «original» / «añadido». Es más, muchas antiguas maneras de las viejas liturgias sustituidas por la romano-franca, bien pudieran haber subsistido a través de estas formas de suplementar el canto venido de Roma. Sin ir más lejos, y a la espera de más investigaciones que aborden directamente esta cuestión, la simple proliferación de nuevas festividades, como la de Todos los Santos o la de Trinidad, así como la necesidad por parte de los francos de mantener y adaptar ciertos usos celebrativos de carácter especial, pudieran ser por sí solas evidencias razonables a este tipo de perpetuaciones.

No obstante, nada de lo dicho viene a contradecir el hecho de que la práctica de cantar estos repertorios tuviera su eclosión definitiva sólo una vez asentado el repertorio romano en los territorios francos. Simplemente constata que, entonces como después de ese momento, por cautela, es mejor no otorgar prelación creativa con la sola guía de un criterio cronológico asumido de antemano: aquí los francos buscaron la mejor forma de adaptar a sus viejas costumbres un canto romano que, «ajeno», además de incompleto para sus necesidades, les venía impuesto para todas sus iglesias. Parece lógico plantear, por tanto, que de manera muy clara en ciertos casos particulares, como sucede con frecuencia para los cantos del ordinario de la misa (en su mayor parte compuesto más tarde), únicamente el análisis conjunto del estilo y de la transmisión pueda demostrar en realidad la preexistencia de un canto base con respecto a lo que, en la actualidad, clasificaríamos con la etiqueta de añadido post-gregoriano; o sí, por el contrario, el canto pudiera haber nacido ya con esa forma acabada o «fisionomía» completa, tanto en lo que compete a sus secciones «estables» como a aquellas «cambiantes».¹⁷

¹⁴ Véase Haug, «Tropes»..., 263-299.

¹⁵ A falta de una denominación mejor y no condicional para el conjunto de estos repertorios, otras denominaciones aceptadas de común por la crítica podrían ser: «canto litúrgico latino», «canto medieval latino», «canción latina litúrgica», etc.

¹⁶ *Assoziativ interpretierender Prozesse*. Wulf Arlt, «Zur Interpretation der Tropen», *Forum musicologicum* 3 (1982): 82.

¹⁷ Esta controvertida e interesante cuestión fue planteada por vez primera en Richard L. Crocker, «The Tropic Hypothesis», *The Musical Quarterly* 52 (1966): 183-203.

Ejemplos de esta índole, mostrando ambas posibilidades, no faltan en el *Calixtinus*. Bastaría con hacer una simple comparación de los complejos procesos compositivos y retóricos que rigen la relación palabra-melodía en la *vox principalis* de *Cunctipotens genitor Deus* (figura 1.2),¹⁸ concebido con el texto latino desde las más antiguas fuentes concordantes de su melodía (figura 1.1), con respecto a las adaptaciones textuales —únicas— a una misma melodía previa de Kyrie, muy extendida desde el norte —Cambrai— y asociada también a otros textos (figura 2.1), en la de *Rex immense pater pie*¹⁹, así como en la versión monódica de éste y en la de *Rex cunctorum saeculorum eleison* (figura 2.2).²⁰ En el primer caso, encontramos un «Kyrie con texto latino», diseñado así desde el principio, en hexámetros dactílicos que se apoyan en una intrincada trama motivica de la melodía para su articulación; en el segundo, unas *prosulae*, en las que al melisma del canto base preexistente se le han añadido dos textos que, casi mellizos, imitan rítmicamente el dímetro trocaico (octosílabo paroxítono, 8p) con un diseño melódico menos concentrado. Las diferencias en cuanto a concepto creativo entre ambos afloran por doquier: la preexistencia o no de la melodía ha marcado el devenir de estas composiciones que, en una primera impresión, pudieran resultar muy similares en apariencia.

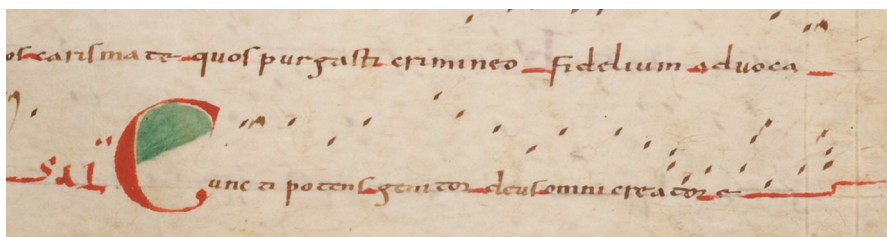


Figura 1.1. *Incipit* del testimonio más temprano del Kyrie *Cunctipotens genitor Deus* (Mel. 18 [IV]), en París, Bibliothèque nationale de France, lat. 887, ss. x ex / xi in, de Saint-Martial de Limoges (¿St. Géraud de Aurillac?), f. 56r. © gallica.bnf.fr / BnF

¹⁸ Por comodidad y por hallarse una abundante bibliografía y referencia a otras ediciones textuales y/o musicales, así como concordancias para cada canto, cuando sea posible citaré todos los ejemplos a partir de su edición accesible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7758/>. Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval. Los tropos del *Ordinarium Missae* en los manuscritos españoles», 2 vols. (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006), vol. 1, 218-223 y vol. 2, 32-41.

¹⁹ Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval...», vol. 1, 257 y vol. 2, 157-162.

²⁰ Tello Ruiz-Pérez, «Transferencias del canto medieval...», vol. 1, 256 y vol. 2, 143-146.



Figura 1.2. *Incipit del Kyrie Cunctipotens genitor Deus* (Mel. 18 [IV]), en el *Calixtinus*, f. 190r.
© Archivo de la Catedral de Santiago

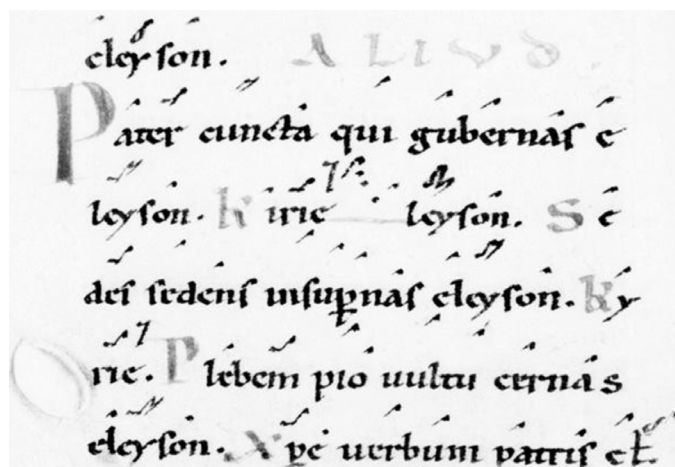


Figura 2.1. Primeros elementos del testimonio más temprano de la Mel. 58 (xii) de Kyrie, con el texto *Pater cuncta qui gubernas*, en Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 78 (79), s. xi ex, de Cambrai, f. 66v. © BVMM

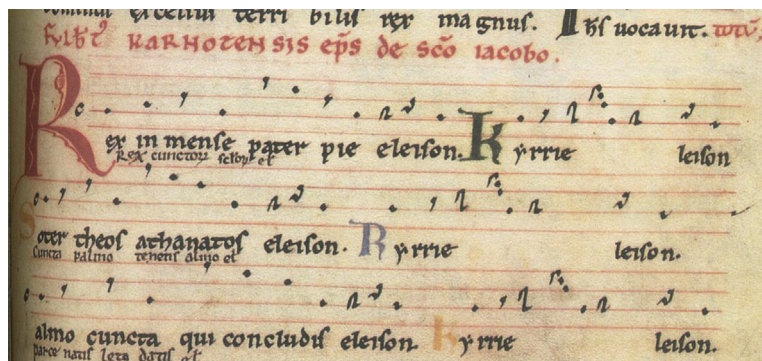


Figura 2.2. Primeros elementos de la Mel. 58 (XII) de Kyrie con los textos *Rex immense pater pie* y *Rex cunctorum saeculorum*, en el *Calixtinus*, f. 134r. © Archivo de la Catedral de Santiago

Sirva también como ilustración lo que sucede justo en otro de los cantos del ordinario, el *Benedicamus Domino*, sea en el ámbito del oficio o en el de la misa:²¹ la concomitancia estilística de sus tropos con otras categorías como el *versus* y el *conductus* viene a dar por válida la deducción de que, en estos casos, canto base y tropo fueron compuestos fruto de un único impulso creativo inicial, estrófico, hasta el extremo de fagocitar éste a aquél a modo de paráfrasis. Es específicamente la antología de rasgos distintivos semejantes a este estrofismo, entre los que podría enumerarse la tendencia a la regularización en cuanto al cómputo de sílabas, la nueva conciencia en el tratamiento del acento y la rima, la irrupción de novedosas formas métricas y melódicas, y un largo y flexible etcétera, la que permite que podamos hablar —esta vez sí, con propiedad temporal— de «neues Lied» o *nova cantica* para estos tipos compositivos.²²

Desde mediados del siglo XI en adelante, pues, efecto de la irrupción de una nueva sensibilidad, es posible confirmar el brote de un intento paulatino y deliberado hacia la regularidad del estilo poético en su sentido rítmico que, cómo no, tendrá consecuencia directa en el plan melódico de la estrofa como unidad de medida. De este modo podemos comprobarlo, a título demostrativo, en el empleo que hace del septenario trocaico (sucesión de octosílabo paroxítono y heptasílabo proparoxítono, 8p + 7pp) el tropo de *Benedicamus Ad superni regis decus* (figura 3.2).²³ Siendo un *contrafactum* del aquitano *Noster coetus iste laetus* (figura 3.1), esta composición a dos voces organiza el pie rítmico-poético en

²¹ Por ejemplo, en la misa farcida, el tropo de *Benedicamus Domino Regi perhennis* (f. 139r) concluye el servicio.

²² Haciendo sumario de las implicaciones del concepto desde los trabajos pioneros de Spanke, von den Steinen, Arlt, etc., remito a los dos últimos estudios monográficos sobre el tema: Jeremy Llewellyn, «Nova cantica», en *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols., ed. por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 147-175; y Adriana Camprubí Vinyals, «Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (siglos XI, XII y XIII). De la lírica latina a la lírica románica», 2 vols. (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020).

²³ Walther Krüger, «Ad superni regis decus», *Die Musikforschung* 20, n.º 1 (1967): 30-44.

base al principio de doble *cursus*, típico de las prosas, consistente en una sucesión de pares melódicos independientes, en la que al final de cada segundo hemistiquio (conclusión de la estrofa), además, se añade una *cauda* melismática, algo propio de algunos *versus* lemosinos y que, a la postre, heredaría también como recurso el *conductus* parisino. En el contexto compositivo «neues Lied», por tanto, el *Calixtinus* se sitúa con ejemplos semejantes en un plano intersticial entre las escuelas de Saint Martial de Limoges y Notre Dame de París.²⁴



Figura 3.1. Comienzo de *Noster coetus iste laetus*, en Londres, British Library, Add. ms. 36881, s. XII, de Saint Martial de Limoges, f. 3r. © bl.uk / The British Library

²⁴ Una puesta al día sobre este carácter conjuntivo del *Calixtinus*, con una revisión bibliográfica sobre el tema, en Edward H. Roesner, «The *Codex Calixtinus* and the *Magnus Liber Organī*: Some Preliminary Observations», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 135-161.



Figura 3.2. Dos primeros pareados del tropo de *Benedicamus Domino Ad superni regis decus*, en el *Calixtinus*, ff. 214v-215r. © Archivo de la Catedral de Santiago

En íntima relación con toda esta problemática o, mejor, imbricada en ella, viene una segunda gran matización necesaria con respecto a la clasificación de Huglo. Sería la que atañe de forma específica a «las composiciones “polifónicas”». En realidad, la presencia de la polifonía no hace de estas composiciones lo que son. Asimila así la cualidad y rango de condiciones de lo «accidental». Y es que se trata más bien de una cuestión de técnica, de textura, no de organización compositiva, lo que nos lleva a que clasificar estos cantos como una categoría aparte puede dar lugar a equívocos en este aspecto. Sin embargo, eso no quita ni un gramo de peso al hecho de que las características particulares que presentan las 24 piezas polifónicas del *Calixtinus*,²⁵ entre otras incontables singularidades del ejemplar,

²⁵ Son 21, en el Apéndice I; 2, en el Libro I (si incluimos el *Alleluia Vocavit Ihesus*, f. 119v); y 1 con «polifonía escondida» o con las voces dispuestas de forma sucesiva, el conductus *Ad honorem regis summi* (f. 219v).

contribuyen poderosamente a que nuestro códice ocupe, *iuris et de iure*, el lugar único que ocupa en el largo camino de la historia de la cultura.

Me gustaría destacar, de entre el ramillete de estas características polifónicas, principalmente las que competen al estilo. Usufructuarios de los análogos lemosinos, dos son los estilos polifónicos que presentan las piezas calixtinas: el *organum* florido o melismático y el uso del *discantus*.²⁶ Quede claro que, si hago en este lugar un subrayado acerca del estilo de la polifonía, no es por otra razón salvo la de poner el acento en unas prácticas importadas que tienen que ver más con los cantores que con la codificación por escrito de la notación de las obras.²⁷ Algo de fuera se ve «apropiado» —*lato sensu*— para cubrir una exigencia doméstica, la de cantar a Santiago de manera admirable y meliflua. Lo curioso del caso es que, siendo cierto que dichos estilos son de potestad aquitana en el origen (sólo mantengamos en la memoria el *contrafactum* de la figura 3.2 como prueba de esta vinculación), rápidamente extenderían su proyección hacia centros del norte, latitudes hacia las que también dirige la mirada el *Calixtinus*, como atestigua la procedencia de la mayor parte del elenco de nombres a los que, en función de *auctoritas*, atribuye la creación de estas composiciones de canción litúrgica con polifonía: Alberto de París, Airardo de Vézelay, Gualterio de Château-Renard, Fulberto de Chartres, Gosleno de Soissons, Alberico de Bourges, Atón de Troyes...

Así pues, por encima de las etiquetas que demos a sus contenidos (aunque no deja de ser un valor importante), el *Calixtinus* revela que, mientras recolecta en los campos de la tradición, no duda en hacer una *recensión* de la *avant-garde* de su tiempo. Se sitúa en una clara encrucijada de influencias y efectos, de transferencia.

III. POR LOS SENDEROS DE LA TRANSFERENCIA

Llegados a este punto, decía al principio que, a imagen del propio Camino, el *Calixtinus* es un espacio de encuentro, de diálogo y, por tanto, de intercambio. Me refería a él como centro de un sistema circulatorio, repleto de vías y conductos, receptáculo de un *thesaurus* con el que rendir un culto digno y razonable a la memoria de Santiago en sus solemnidades. Pues bien, en lo que compete al canto de tropos y prosas, tras ver algunas coyunturas de lo que suponen

²⁶ Una explicación sintética de estos estilos, así como una atractiva hipótesis alrededor de las tensiones entre «purists» y «liberals» durante la manera de compilar el códice, en Hendrik van der Werf, «The Polyphonic Music», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. por John Williams y Alison Stones (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), 125-136.

²⁷ Recordemos cómo lo expresa Huglo (citado arriba): «el organum o segunda voz improvisada conforme a reglas bien definidas, llega un día en el que se fijan por escrito». Véase a este fin Leo Treitler, «Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 113-134.

en tanto que elementos «cambiantes» a nivel local o, sencillamente, «accidentales» dentro de la celebración, ahora es momento de reflexionar con brevedad sobre por qué cada uno de estos cantos constituye *per se* un «método» de inculturación. Para ello, el entramado de vías que supone el Camino cobra todo su sentido, más allá de la fortuna metafórica que posea como imagen la analogía.

Sea donde fuere que se copiara físicamente el códice, incluso también el lugar en el que se compilara el *Liber sancti Iacobi*, el *Calixtinus* escenifica el continente donde, canto a canto (salvo, es evidente, las excepciones que pueden implicar los *unica*), siempre puede hallarse una misma dinámica constante: entre dos ambientes culturales, uno de partida y otro de llegada, se produce una transferencia de materiales, prácticas y/o competencias. La motivación responde asimismo a un principio lógico en virtud del cual el ambiente receptor, es decir, Santiago como foco de peregrinación, importa, adapta o adopta material ajeno para compensar, de manera consciente o inconsciente, una carencia o necesidad cultural y/o cultural propia. Cada canto «importado» en cuestión, pues, se ve arrastrado en el curso de esa corriente particular que definimos como «tradición» o, lo que viene a ser mismo, «el legado de objetos, prácticas y valores de generación en generación»²⁸; de manera que el ambiente compostelano de recepción, según el caso, se ve impelido a tomar posiciones graduales y calibradas frente al modelo dado. Posiciones diversas, por supuesto, que van desde la mera aceptación neutra hasta, como ocurre en la mayoría de las ocasiones en el seno del *Calixtinus*, una adaptación subjetiva del modelo, lo que conlleva todo un movimiento de re-contextualización.

Burke hace una recapitulación teórica del cúmulo de todas estas actitudes posibles, las cuales, de un modo u otro, en tal o cual canto, sabemos que observa el *Calixtinus*, con especial incidencia para los sectores «variables» de su repertorio más permeables a ser materia de elección y de uso local. Así, comenta que frente a la recepción de lo «otro» puede haber pasividad, hibridación, selección sólo de algunos aspectos, acomodación por parte del ambiente de partida o sincretismo-acomodación tras el encuentro e intercambio. Todas y cada una de las posibilidades, naturalmente, según él, orbitan en torno a un nivel superior de aceptación o rechazo, aunque, dada la naturaleza electiva y antológica del *Calixtinus*, en esta dimensión debemos asumir que todo pertenece al plano de lo aceptado.²⁹

Sin embargo, algo decisivo queda todavía con luz tenue: ¿cuál es el ambiente concreto o cuáles son los ambientes remitentes del *Calixtinus*? Se han apuntado diversas hipótesis a este respecto, pero, como mínimo, una cosa se tiene clara: el códice fue consecuencia de un proyecto unificado, de un plan y diseño cuidadoso, competente y consciente, hasta en la adición de nuevos materiales a lo largo del siglo XII no presentes en la concepción inicial.³⁰ Quizá la Bourgogne de

²⁸ Peter Burke, *Formas de historia cultural*. Trad. por Belén Urrutia (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 237.

²⁹ Burke, *Formas de historia...*, 258-264.

³⁰ Una actualización resumida de las principales conjeturas sobre el origen del códice puede encontrarse en

Vézelay y Cluny, quizá el círculo aquitano en torno a Saint Martial de Limoges (adquirido por Cluny en 1063), quizá una redacción en el norte peninsular en plena campaña de repoblación litúrgica cluniacense..., muchas son las propuestas, y demasiados los quizás, aunque al menos casi siempre con el mismo denominador común de que lo cluniacense está fuera de duda. Llegado al colofón que culmina el Libro V (figura 4), hasta el propio códice, hablando sobre su origen de copia con una positiva ambición cosmopolita que factura múltiples procedencias (Roma, Jerusalén, la Galia, Italia, Alemania y Frisia), quiere destacar que, mediante un salto de reserva final, por encima de todas ellas está la casa madre de la orden de Cluny («*et precipue apud Cluniacum*») o, más bien, el ambiente cultural cluniacense.

Cluny, por supuesto. Pero estamos tratando con tropos y prosas, con canción litúrgica, y conocido es que el carisma cluniacense no tenía especial inclinación, si no directa animadversión, hacia este tipo de repertorios «no bíblicos».³¹ Como poco, esto viene a arrojar más dudas de las que la lógica del resto de indicios pareciera despejar. Entonces, ¿podría ser Cluny el ambiente de partida propicio y proclive a perpetuar y promover la práctica del canto de tropos y prosas en Santiago?

Roesner, «The *Codex Calixtinus*...», 142-157. Para nuevas aportaciones acerca de la raíz y difusión de algunas composiciones del corpus gregoriano («esencial») en el *Calixtinus*, véase Santiago Ruiz Torres, «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre-Calixtino de Santiago apóstol», *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 401-420; y Santiago Ruiz Torres, «New Evidence Concerning the Origin of the Monophonic Chants in the Codex Calixtinus», *Plainsong and Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 79-94.

³¹ Sobre el tratamiento actualizado de este problema en el caso concreto de San Juan de la Peña, véase Arturo Tello Ruiz-Pérez, «The Troper-Proser Huesca, Chapter Library, MS 4: a Vestige of Cluny?», *Journal of Medieval Iberian Studies* 9, n.º 2 (2017): 184-205. Aquí se demuestra que, respecto a la posición de la orden con respecto a tropos y secuencias, una cosa era el uso de Cluny y, otra, el de aquellos cenobios (con diversos grados de dependencia cluniacense) que se pudieran englobar bajo la denominación *nebula cluniacensis*. A este propósito, para el caso de un manuscrito en el contexto de Sant Pere de Camprodon (más tarde, en uso gerundense), remito al artículo de próxima aparición de Maria Incoronata Colantuono y Adriana Camprubí Vinyals, «*Facta sunt prosas novas: un excursus sul repertorio sequenziale a partire dall'analisi metrico-musicologica di una prosa nova tratta dal Messale ms. lat. 1333 BnF*», *Rivista Italiana di Musicologia*.



Figura 4. Colofón de los cinco libros del *Calixtinus*, f. 213v. © Archivo de la Catedral de Santiago

Para dar una respuesta más ajustada a la pregunta sobre el/los ambiente/s remitentes para el *Calixtinus*, creo que hay que invertir el punto de vista. Me parece obligado empezar diciendo que no existe una contestación individual para el conjunto; que para cada uno de sus cantos, elementos, iluminaciones, testimonios, historias, milagros, etc., habría que proceder de la misma manera inversa: remontar el camino y las huellas de todos los testimonios que dan cuenta —en este caso— de cada canto, tomado como objeto de una historia de influencias y efectos. Todas las fuentes que lo transmiten, por tanto, a través de la consiguiente re-contextualización particular según *su* momento y *su* circunstancia, han de ser vistas como un «original» que, en todo caso, tenemos hoy la oportunidad de cotejar y relacionar con otros «originales». ³² Uno a uno, estos manuscritos son estaciones de llegada en la multiplicidad de caminos; uno a uno, expresan un contorno distinto del Camino. Otra cuestión es que, en el plano del horizonte, siempre se encuentre Santiago y su culto.

La revisión de todos los «textos» en detalle, así, se hace perentoria. Esta circunstancia, por ejemplo, ya la puso de manifiesto Gutiérrez, cuando denominó de forma muy atractiva «concordancias externas» a las que ofrecen noticia sobre las relaciones de las piezas a nivel melódico con un posible

³² Habermas, por ejemplo, concreta este principio del siguiente modo: «La historia de influencia y efectos de un texto es sólo la cadena de interpretaciones pasadas a través de la cual la precomprensión del intérprete viene mediada objetivamente con su objeto, aunque ello acaezca a sus espaldas». Jürgen Habermas, *La lógica de las ciencias sociales*. Trad. por Manuel Jiménez Redondo (Madrid: Editorial Tecnos, 1996), 240 y 228-256. De manera más exhaustiva y quizá más integral, véase Hans-Gregor Hadamer, «Análisis de la conciencia de la historia efectual», en *Verdad y método*. Trad. por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977), vol. 1, 415-458.

Tabla 1. Concordancias de *Gratulemur et laetemur*

Signatura	Abrev.	Folio	Nota	Siglo	Año	Procedencia	Área
Huesca Bibl. Cap. ms 4	Hu 4	150r	<i>add</i> XII in	XII in		San Juan de la Peña (después la catedral de Huesca)	España
Santiago de Compostela Bibl. Cap. <i>Codex Calixtinus</i>	Sa Cal	119v		XII in / med	ca.1138-40 1173	Santiago de Compostela / <Vézelay ?	España
		127r	<i>Incipit</i> s.n.				
		129v	<i>Incipit</i> s.n.				
		124r	<i>Incipit</i> s.n.				
		125v	<i>Incipit</i> s.n.				
Montserrat Bibl. de la Abadía ms 73	Mst 73	47v		XII		Toulouse ? / Narbonne ? / Castilla ?	España
Toledo Bibl. Cap. ms 35.10	Tol 35.10	136r		XII ex		Toledo, San Vicenta de la Sierra	España
Pamplona Arch. Cap. s.s.	Pam			XII ex / XIII in		Pamplona, Catedral	España
Tortosa Bibl. Cap. ms 135	Tsa 135	81v		XIII med	1228-1264	Tortosa, Catedral	España
Salamanca Bibl. Univ. ms 2631	Sal 2631	68r	s.n.	XIV in	ca. 1325	Santiago de Compostela [copiado en]	España
		70r	<i>Incipit</i> s.n.				
		71r	<i>Incipit</i> s.n.				
		71v	<i>Incipit</i> s.n.				
		73r	<i>Incipit</i> s.n.				
Roma Bibl. Apostolica Vaticana Arch. di San Pietro C. 128	Vat 128	100v	s.n.	XIV in	ca. 1325	Santiago de Compostela [copiado en]	España
		104r	<i>Incipit</i> s.n.				
		105r	<i>Incipit</i> s.n.				
		106v	<i>Incipit</i> s.n.				
		108r	<i>Incipit</i> s.n.				

Madrid Bibl. Nac. ms 7381	Ma 7381	36r	s.n.	xvii med	1657	Estepa [«Calixtinus» copiado de un modelo en pergamino de Sevilla, transcrito por Fray Pedro de S. Cecilio, en Granada, en 1632]	España
		37r	<i>Incipit</i> s.n.				
		38r	<i>Incipit</i> s.n.				
		39v	<i>Incipit</i> s.n.				
		33v	<i>Incipit</i> s.n.				
Sélestat Bibl. Humaniste ms 22	Sel 22	5r, 1v		xI ex / xII / xIII		Conques, Ste. Foy	Grupo meridional
Paris Bibl. Nat. lat. 778	Pa 778	129v		xII		Narbonne, Catedral	Grupo meridional
Barcelona Bibl. de Catal. ms 1238	Bar 1238	289v		xIV in / med		Toulouse, St. Sernin	Grupo meridional
Toulouse Bibl. mun. ms 95	Tse 95	283v	s.n.	xV		Toulouse, St. Sernin	Grupo meridional
Paris Bibl. Nat. lat. 871	Pa 871	138r	s.n.	xV		Bordeaux, Catedral	Suroeste
Paris Bibl. Nat. n. a. lat. 3126	Pa 3126	43v		xII med		Nevers, St. Cyr	Oeste (noroeste y zona de transición)

IV. EL ÁRBOL DE *GRATULEMUR ET LAETEMUR*³⁴

El primer paso a dar ya ha quedado enunciado, las «concordancias externas» o *recensio*. La prosa es transmitida por 15 fuentes manuscritas (tabla 1), en las que aparece hasta un total de 31 veces³⁵ para 5 ocasiones litúrgicas, todas, por supuesto, relacionadas con festividades de Santiago: el natalicio (25 de julio); las ferias III, V y VII de su Octava; y la traslación de los restos y vocación (30 de diciembre). Es suficiente un vistazo rápido para reparar en el hecho de que, entre las procedencias de estos testimonios —dejando preventivamente al margen las calixtinas—, se reparten algunos de los centros referenciales de las cuatro vías transpirenaicas principales del Camino (figura 6):

- *Via Lemovicensis*, desde Vézelay: Saint Cyr de Nevers (que incluye a Saint Étienne).
- *Via Podensis*, desde Le Puy-en-Velay: Sainte Foy de Conques.
- *Via Tolosana*, desde Arles: Saint Sernin de Toulouse, y el centro episcopal de Narbonne (como variante del sur, «a pie de costa», por la adición de la «Vía del Piamonte»).
- *Via Turonensis*, desde París / Tours: la catedral de Bordeaux, aunque ya en el siglo xv.

³⁴ Una edición crítica únicamente con las fuentes concordantes peninsulares, aunque se señala el resto de concordancias extra-peninsulares (con actualización bibliográfica), puede encontrarse en Peláez Bilbao, «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica», 2 vols. (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020), vol. 2, 446-471.

³⁵ Número elevado habida cuenta de que 3 son copias directas y fieles, aunque bastante posteriores, del *Calixtinus*: Sal 2361, Vat 128 y Ma 7381 (todas sin música [s. n.], pese a que menos Ma 7381 estuviesen preparadas para recibir la melodía también), de en torno a 1325, las dos primeras, y de 1657, la tercera.

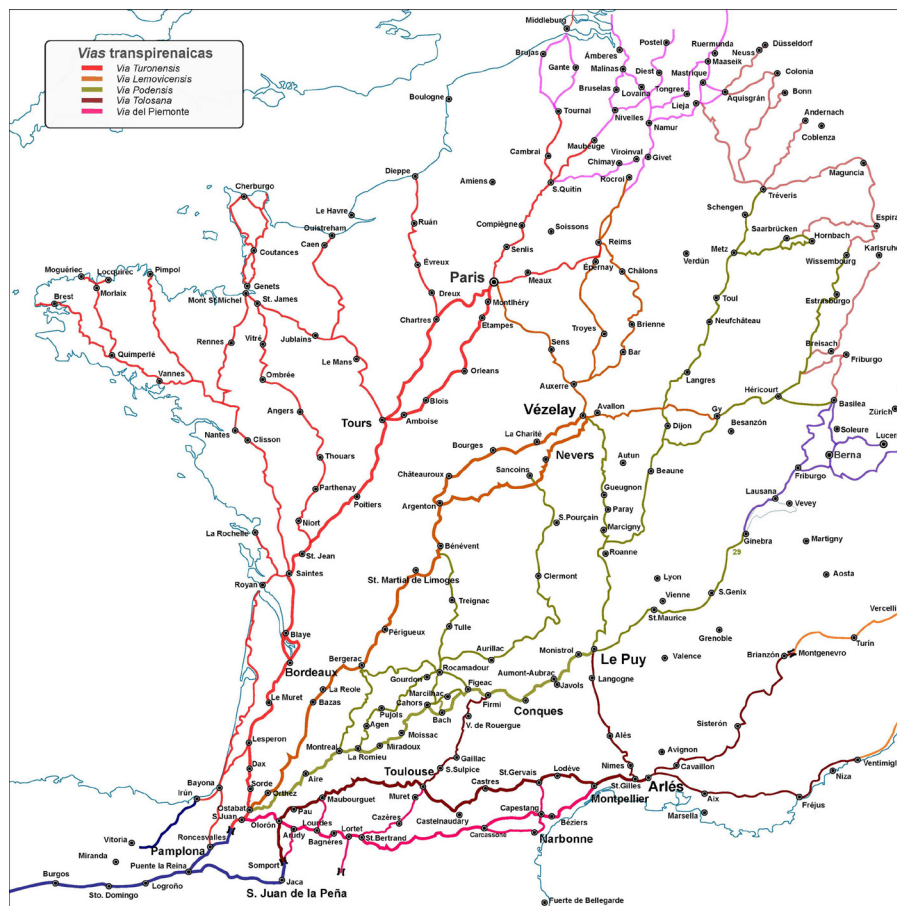


Figura 6. Mapa de los Caminos jacobeos transpirenaicos

Salvo la *Via Tolosana*, que atraviesa los Pirineos por el puerto de Somport hasta Jaca o bien por el Rossilló, el resto de *Vias* lo hacen por Roncesvalles, quedando así, por medio de estos pasos, alineadas las conexiones con algunas de las rutas jacobeanas preferentes en la península, es decir, las conocidas como el Camino del Ebro (para el caso de Tortosa), el Camino Catalán (para San Juan de la Peña) y, sobre todo, el Camino Francés (de nuevo para San Juan de la Peña y Pamplona). Todas, naturalmente, quedan entrelazadas en un sinfín de variantes y ramales en lo intrincado del circuito. Por su parte, la presencia toledana —porque en todo sistema circulatorio siempre hay unos vasos principales y otros capilares— viene explicada por la vinculación tolosana de las canónicas rufinas de

la catedral tortosina y del monasterio de San Vicente de la Sierra.³⁶ En definitiva, salta la evidencia de que los testimonios se organizan sintomáticamente en función de los hitos del Camino.

Dentro de esta organización, si miramos la difusión como una magnitud, el tiempo y el espacio son vectores complementarios que expresan un ámbito de situación. Así tenemos que, en el entorno del Camino, el más temprano de los testimonios para *Gratulemur et laetemur* es el proveniente de Conques (Sel 22) y, el más lejano respecto al «punto de referencia», Compostela, el de Nevers (Pa 3126). Estos extremos son importantes para delimitar las relaciones y marcas de origen de la prosa, qué duda cabe, pero no de una manera absoluta porque haya que entender dichas relaciones y marcas en una corriente de sentido único hacia Santiago, sino porque precisamente el *Calixtinus* —y con probabilidad también el *Liber sancti Iacobi*— ha sido relacionado en cuanto a compilación y copia, como hipótesis, con ambientes incardinados en aquellos *illic et tunc*. Ahí están, por ejemplo, las evidencias paleográficas y notacionales como credenciales en este sentido.³⁷ Verifiquemos, pues, en este caso.

Aquí es donde la *stematica* se revela como una herramienta de primera mano a la hora de desbrozar la información.³⁸ La posibilidad que ofrece de establecer un árbol de relaciones entre los diferentes testimonios por medio de la *collatio* de sus distintas lecturas y variantes, lejos de agotar sus recursos en busca de un supuesto «original» o «arquetipo» (recordemos el presupuesto que establecía arriba de que estamos tratando sólo con «originales»), ofrece un mapa privilegiado de filiaciones y grados de transmisión inmejorable en aras de interpretar los datos. De este modo, para tal interpretación, antes han de consignarse los datos en detalle a través de la construcción de una edición crítica para *Gratulemur*³⁹ que abarque desde la disposición general de los pareados en cada manuscrito, junto a la adscripción de su festividad y rúbrica, hasta el último nivel de lecturas textuales y/o musicales, sean éstas de carácter significativo o de naturaleza no significativa.

³⁶ Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos», en *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, ed. por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (Musicological Studies CI) (Lions Bay: The Institute of Medieval Music, 2013), 325-354.

³⁷ Una exposición de la cuestión, con una buena revisión bibliográfica, en Sarah Fuller, «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*, ed. por José López-Calo y Carlos Villanueva (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), 184-234. Véase también Asensio, «Ripoll & Compostela...», 67-76.

³⁸ Frente a una ingente bibliografía sobre la *stematica* o ecdótica, destaco los relativamente recientes manuales de Alberto Blecua, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983); James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, trad. por Andrea Giráldez (Madrid: Akal, 2008); y Philipp Roelli, ed., *Handbook of Stemmatics. History Methodology, Digital Approaches* (Berlín / Boston: De Gruyter, 2020).

³⁹ Véase «La prosa *Gratulemur et laetemur*. Una edición crítica», en la sección «Documentos» en este mismo n.º.

De la discriminación habitual entre variantes conjuntivas y separativas, basada sobre todo en el principio del «error común»,⁴⁰ el primer hecho llamativo que se desprende es la necesidad de tener que dividir la prosa en dos versiones, lo que, en ecdótica, recibiría el nombre de «subarquetipos»: una para el grueso de manuscritos (*versio I*) y, otra (*versio II*), para el grupo de manuscritos calixtinos (es decir, el que integran el propio *Calixtinus* y sus copias directas). Las diferencias principales entre ambas *versiones* radican en la mayor brevedad de la *versio II*, como ya anuncia su rúbrica («[...] a domno papa calixto abreviata»), así como la adaptación que hace ésta del modelo que supone la *versio I*, mediante elaboraciones propias que se ponen de manifiesto, una vez más, desde la misma rubricación como una declaración de intenciones («*Prosa sancti iacobi Latinis grecis et ebraicis uerbis [...]*»).

Sendas particularidades de la *versio II* guardan relación mutua. No en vano, la abreviación es ya *per se* una manera de reelaboración, de acomodación de un modelo dado, a la que se le añade el ejercicio erudito de incluir palabras griegas y hebreas, acompañándolas de su pertinente glosa con la traducción latina realizada por la misma mano. Moralejo Laso ve en ello un elemento de parentesco, por ejemplo, con secuencias de la escuela sangalense como *Grates, bonos, hierarchia* (para la Santa Cruz; AH 50, 239), de Hermann (*Contractus*) de Reichenau,⁴¹ aunque más bien pareciera un intento de explicitar deliberadamente en el trilingüismo —sin negar precedentes— una concepción cosmopolita que emana del Camino. Pero quizá sea en el plano melódico donde se haga más ostensible la sutileza en el manejo de material nuevo para la reelaboración del modelo. Sirva de ejemplo lo que señala Gutiérrez:

La prosa *Gratulemur et laetetur*, conocida por numerosas fuentes del sur de Francia y norte de España genera la prosa del mismo incipit de SC —abreviada por el papa Calixto, dice el código— que toma de ella tanto material textual, aunque escaso, como melódico en la mayor parte de sus frases. Algunas de éstas (B y C) son correspondencias internas.

En la reelaboración de *Gratulemur* se toman muy pocas frases idénticas al modelo. Una de las más parecidas es la correspondencia B, de la que podría dudarse si es un auténtico miembro o simplemente una frase típica del modo. La considero una correspondencia porque siempre aparece

⁴⁰ «El único criterio eficaz para la filiación es el basado en el *error común*. Parece claro que dos o más testimonios que coincidan en un error se remontarán en última instancia a un modelo común en el que se hallaba este error. La operación más delicada de la crítica textual radica precisamente en el correcto establecimiento del *error común*, porque no todo error en que inciden dos o más testimonios es significativo y propiamente común, es decir se remonta a un modelo en el que ya aparecía. Dos o más copistas pueden coincidir en un mismo error casualmente, al tratarse de errores propios de la operación de copia: haplografía, ditografía, salto de igual a igual, *lectio facillior*, error paleográfico, etc. Se trata, por consiguiente, de errores accidentales independientes o *errores poligenéticos*, que no poseen, en principio, valor filiativo. El *error común* se define, pues, como todo aquel error que dos o más testimonios no han podido cometer independientemente. Conviene distinguir, sin embargo, entre el *error común conjuntivo (coniunctivus)* y el *error común separativo (disiunctivus)*». Blecua, *Manual de crítica...*, 50-51.

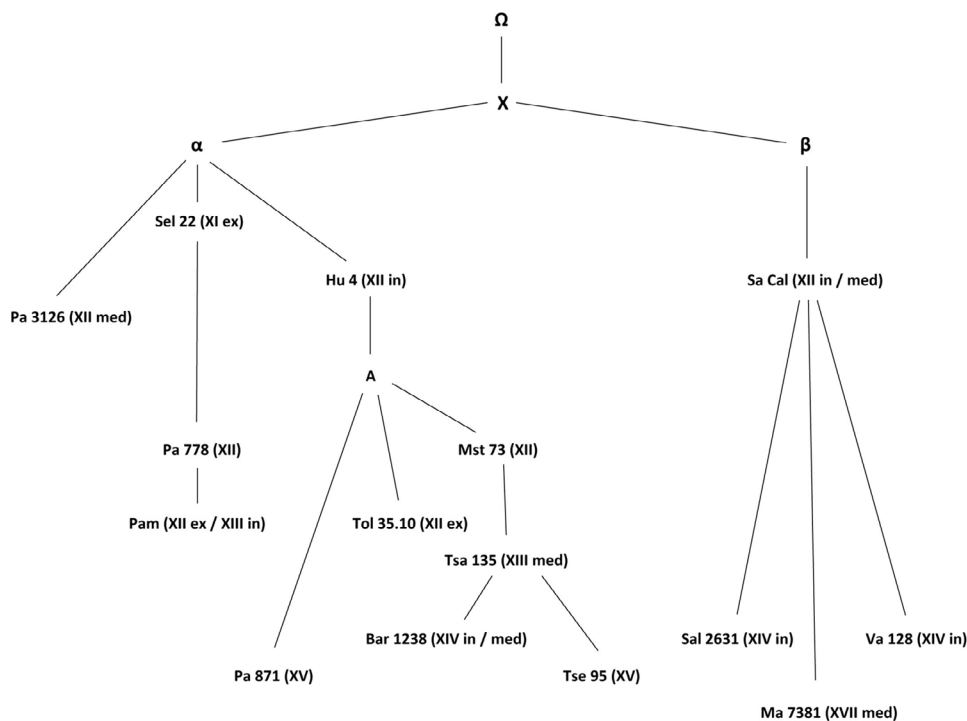
⁴¹ Abelardo Moralejo Laso, «Sobre las voces hebraicas de una secuencia del Calixtino y su transcripción», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10, n.º 32 (1955): 362.

con la misma estructura: un inciso completo que se inicia con un *Gegenklang* (contrasonido: inicio de una frase a intervalo de segunda de la final) y sigue con un arpegio hasta la 4ª de la final (SOL) presentando así un elemento idiomático común a las piezas, todas en modo de SOL.⁴²

En cualquier caso, sea en la *versio I* o en la *versio II*, todo obedece a un programa constructivo en el que los elementos se amoldan recíprocamente de forma coordinada. Así, mientras la *versio I* está calibrada en lo textual por una regularidad «neues Lied» más o menos estricta del pareado, con distintas combinaciones de octosílabos (a veces 4 + 4) y heptasílabos paroxítonos y proparoxítonos, indistinta y alternativamente en ambos casos (8p + 8p + 7pp; 8p + 7p; 8pp + 8pp...), la *versio II* abre un capítulo de libertad y licencia a esta regularidad; un paradigma es la circunstancia de que el elemento 5 quede suelto, rompiéndose incluso el doble *cursus* de la prosa. Dicha flexibilidad viene motivada lógicamente por la nombrada inserción de voces ajenas al latín, claro, pero también por un patente enfoque temático más inclinado a acentuar elementos locales, como el traslado de los restos a Galicia, la veneración del sepulcro compostelano y los milagros que brotan desde él. De manera que es natural que los motivos melódicos fluctúen por movimiento simpático en la balanza de lo prestado y lo (re)creado dentro de la nueva versión calixtina. A este propósito, el significado de las correspondencias internas, prestadas u originales, con otros items del propio *Calixtinus*, tal como indica Gutiérrez, acrecienta el interés de los valores genealógicos y compositivos del recopilador(es), así como de la misma recopilación del códice en su conjunto.⁴³

⁴² Gutiérrez, «Concordancias externas...», 461. Como tales correspondencias internas, se hallan en otros cantos del *Calixtinus*, pero pueden localizarse melódicamente (véase sección «Documentos» en este mismo n.º) en los siguientes puntos para nuestra prosa: 1) Correspondencia B: sobre las palabras «sunt apostoli ratio» / «sunt eius praedicatio» (9a-b de la *versio I*) y «est apostoli devar quezossa» / «est eius praedicatio rama» (6a-b de la *versio II*); 2) Correspondencia C: sobre los pareados 2a-b, de la *versio I*, y 3a-b, de la *versio II*. Gutiérrez señala que a estas dos correspondencias internas, sin referente externo o modelo, se les añaden: 1) Correspondencia A: sobre las palabras «faciebat | praeclara prodigia» / «sub Herodis | imperio maligno» (8a-b de la *versio II*); 2) Correspondencia F: sobre las palabras «Tunc quezoloz | miracula» / «Hic nazan se | martyrio» (8a-b de la *versio II*).

⁴³ Gutiérrez, «Concordancias externas...», 475-476.

Figura 7. *Stemma* de la prosa *Gratulemur et laetemur*

Apuntaba arriba que no mostraré aquí, por falta de espacio, el abigarrado desarrollo de colegir el aparato de lecturas y variantes para configurar el árbol o *stemma* de filiaciones de *Gratulemur* (figura 7), aunque merece la pena hacer, aun apresuradamente, algunas consideraciones generales.⁴⁴ Por ejemplo, cabe como argumentación plausible decir que, en fecha temprana, a partir de su germen compositivo (Ω) y a través de un ascendente común o grupo indeterminado de ascendentes (X), la prosa habría permanecido circulando (hay rasgos estilísticos de *Gratulemur* que apuntan en esa dirección) o habría pasado a circular en la órbita de influencia del ambiente aquitano-meridional (*versio I* o α). Más concretamente podría establecerse un eje que tendría a Le Puy y alrededores (Sel 22) como centro, y a Narbonne (Pa 778) y Nevers (Pa 1236), junto a Vézelay, como extremos verticales. De ahí, por la pujanza de Cluny en pos de favorecer la peregrinación jacobea y en plena campaña de sustitución del antiguo rito hispánico, se habría extendido a este lado de los Pirineos, casi fruto del mismo impulso

⁴⁴ Quiero agradecer a la Dra. Patricia Peláez Bilbao su discusión y comentarios sobre este punto, antes y durante la redacción de este artículo.

que llevó a que la orden se abriera paso, con sus monjes y sus libros, en el movimiento de colonización litúrgica (romano-franca) que llevó a cabo por los reinos cristianos del norte (Hu 4).

Compartiendo vórtice de acción en el contexto de la Reforma Gregoriana, la cara secular y hermanada de ese carisma renovador de los cluniacenses habría sido la observancia espiritual emanada de los canónigos regulares de Saint-Ruf de Avignon, de regla agustiniana, justo la orden —y el orden— que se instalaría en iglesias tan relevantes como Saint Sernin y Saint Étienne de Toulouse (Mst 73, Bar 1238, Tse 95) y en las sedes recién reconquistadas de Toledo, con el monasterio de San Vicente de la Sierra (Tol 35.10), y de Tortosa, con su catedral (Tsa 135). Esta rama habría recibido la prosa a través de un antecedente o antecedentes (A) relacionados con la comunidad adherida a los ideales cluniacenses de San Juan de la Peña y a los agustinianos de los regulares de la catedral de Huesca (Hu 4), mientras que, por la vía canonical narbonense (Pa 778), habría llegado también a la comunidad regular de la sede pamplonesa (Pam). En rigor, pues, no sería descabellado llamar a esta *versio I* (α) «recensión cluniacense-rufina», aunque de ella participaran, cómo no, otras sensibilidades más específicas.

No obstante, el nuevo horizonte hagiográfico que representaba Compostela requería la impronta de un carácter especial. El compilador(es) del *Liber sancti Iacobi* adaptó, entonces, el conjunto X del ambiente aquitano-meridional de partida, para venerar de forma especial y exclusiva al santo en la sede que conservaba milagrosamente sus restos (*versio II* o β). Desde esta «recensión calixtina» y adaptada del *Liber*, se habría copiado *Gratulemur* en el *Calixtinus*, pero... ¿cuándo? Como brevemente decía arriba, la datación del código nos sitúa un *ante quem* en 1173, pero sabemos que el *Liber* habría estado concluido aproximadamente entre los años 1138-1140; dadas las valencias de los «errores comunes significativos», la reelaboración bien pudo haberse realizado muy a principios del siglo XII e, incluso, a finales del siglo XI.

V. CONQUES EN COMPOSTELA, SANTIAGO EN SAINTE FOY

Como puede verse, no siempre es posible o fácil plantear el *stemma* de un canto dado. Además, cuando sí lo es, el *stemma* no suele darnos el cuadro completo de los dinamismos que han podido ejercer su fuerza en la configuración de la difusión a través de los testimonios. Es sólo una fotografía, estática. En el caso de *Gratulemur*, he pretendido plantear una hipótesis de transferencia, pero, en ella, como en casi cualquier ejemplo, se impone como requisito hacer un razonamiento interpretativo ulterior de los estatutos que rigen los movimientos de su recepción.

Como mi propuesta es, ante todo, metodológica y de muestra, una vez más, seleccionaré de entre todas las posibles relaciones exponenciales tan sólo una. Quiero centrar mi comentario, breve, en la presentación de una serie de elementos de reflexión sobre la «recensión calixtina» (β) a la luz del más

temprano testimonio que transmite nuestra prosa, es decir, Sel 22, de Sainte Foy de Conques (figura 8),⁴⁵ nada menos que aquella que se sitúa como paradigma primero de la «recensión cluniacense-rufina» (α).

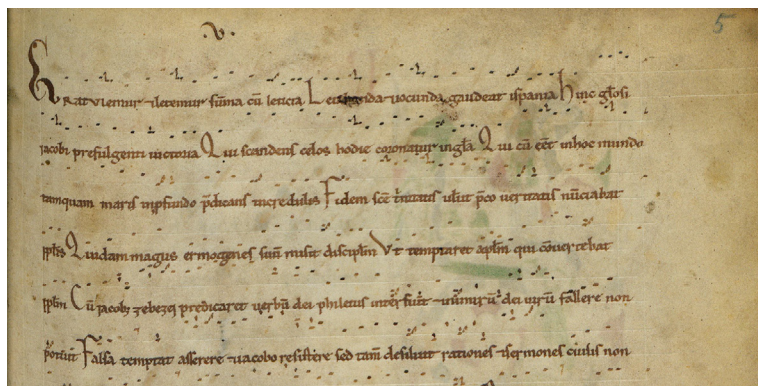


Figura 8. Comienzo de la prosa *Gratulemur et laetemur* en Sélestat, Bibl. Humaniste, ms. 22, de Sainte Foy de Conques, siglo XI ex, f. 5r. © Bibliothèque Humaniste de Sélestat

La vinculación entre Conques y Compostela, es de imaginar, trasciende el ámbito de *Gratulemur*. Cualquier peregrino que deambulara por la cabecera de la catedral románica de Santiago, en la simple disposición y advocación de sus capillas (figura 9), recibiría la invitación de hacer experiencia de un *memento*, en lo que, como argumenta Moralejo, constituiría toda una topografía metafórica en miniatura de lo que habría sido el Camino.⁴⁶ Así, por ejemplo, Sainte Foy de Conques, Sainte Marie Madeleine de Vézelay, San Nicola di Bari, Saint Martin de Tours o San Pedro de Roma, en la parte oriental del transepto y del deambulatorio, podían volver a ser visitados, recordados y venerados. Queda implícito en el hecho que tal rememoración vendría ligada a la figura de Santiago y, por movimiento inverso, quizá también a cómo habría sido éste venerado en cada santuario del recorrido que habría que visitar, tal y como lo estipula el propio *Calixtinus* en su libro V, capítulo 8: «Acerca de los cuerpos de los santos que descansan en el Camino de Santiago y que deben ser visitados por sus peregrinos»⁴⁷. Es decir, que la comunión entre los santos del Camino habría quedado determinada igualmente por la manera en cómo en cada lugar donde descansaban los restos y reliquias de estos se celebraba, localmente, la

⁴⁵ Para un estudio reciente sobre el manuscrito, Marco Piccat, «*Il Liber Miraculorum sanctae Fidis* della Biblioteca di Sélestat», *Ad Limina* 2, n.º 2 (2011), 141-156.

⁴⁶ Serafín Moralejo Álvarez, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea. Atti del Convegno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacobea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*, coord. por Giovanna Scalia (Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1985), 45.

⁴⁷ «De corporibus sanctorum qui in itinere sancti iacobi requiescunt que peregrinis eius sunt visitanda» (*Calixtinus*, f. 197v).

solemnidad del Zebedeo. De ello se extrae que, inmanente a la condición accidental o variable de la prosa en la celebración, la abreviación de la «recensión calixtina» tuviera la opción de ser, al fin y al cabo, de alguna manera también eso, una puesta al día o actualización, con nuevos datos y detalles, de algo ya alojado en el «libro de la memoria».⁴⁸

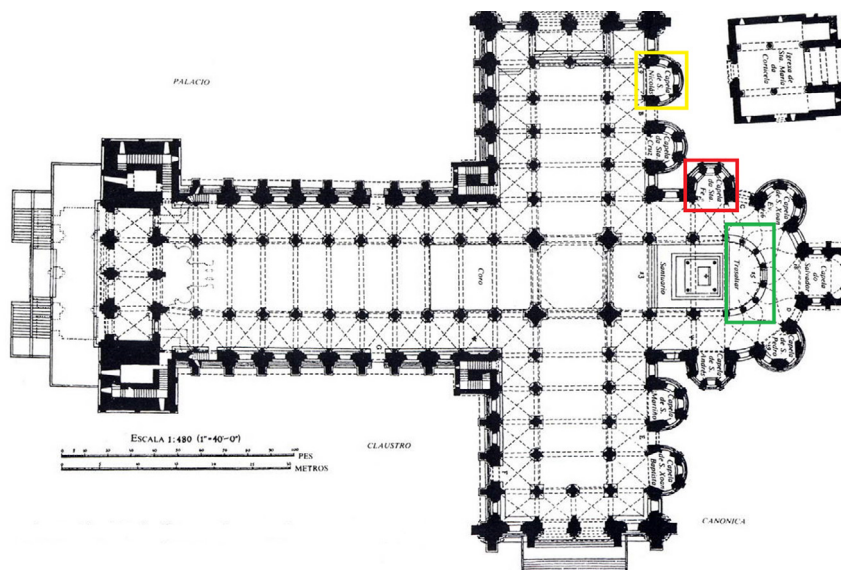


Figura 9. Situación de las capillas de Santa Fe (•), Santa María Magdalena (•) y San Nicolás de Bari (•) en la girola y el transepto de la catedral románica de Santiago de Compostela, según Conant⁴⁹

Un segundo elemento de reflexión es que Sel 22, además de ser la copia más completa del oficio versificado de Sainte Foy o *Historia* (así como la más extensa colección de sus milagros),⁵⁰ curiosamente transmite, junto a *Gratulemur* y otras composiciones dedicadas a Sainte Foy o a la BMV (así la antífona *Ave Regina caelorum*, a dos voces), la prosa *Congaudentes exsultemus vocali concordia*,⁵¹ dedicada a S. Nicola di Bari, cuya capilla tan próxima a la de Sainte Foy se encuentra en la catedral compostelana (figura 9).

⁴⁸ En relación a la forma de organizar el conocimiento y los recuerdos por parte de la mente medieval, véase Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

⁴⁹ John Kenneth Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Trad. por Justo G. Beramendi (Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983), 221-236.

⁵⁰ Véase Pamela Sheingorn y Robert L. A. Clark, *The Book of Sainte Foy* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995), 27-28.

⁵¹ Edición y referencias en Peláez Bilbao, «Las secuencias del manuscrito...», vol. 2, 597-616.

¿Por qué incluir en un libro consagrado a Sainte Foy, composiciones de canción litúrgica —y, por tanto, sometidas a un gusto local— precisamente a Santiago y a san Nicolás? ¿Es ello una nueva clave en la comunión de los santos del Camino?

Que la prosa *Gratulemur* pudiera haber sido concebida en el entorno de Conques / Vézelay (pues no faltan manuscritos que transmiten conjuntos los oficios y materiales de Sainte Foy y Sainte Marie Madeleine, a quien está advocada la basílica de Vézelay), por otro lado, puede hallar un argumento favorable en la extraordinaria popularidad de la que gozaba la santa martirizada en Agen a lo largo y ancho de las tierras aragonesas y navarras. La promoción de su figura hecha por Pedro de Rodez, obispo de Pamplona de 1083 a 1115, muy ligado a Diego Gelmírez y antiguo monje de Sainte Foy,⁵² de manera natural explicaría la pronta difusión a San Juan de la Peña y Pamplona de la prosa. A este tercer motivo de reflexión habría que añadir todavía el cúmulo de evidencias referenciales de tipo arquitectónico-constructivo y, sobre todo, iconográfico que, entre otros, Castiñeiras ha demostrado que existen en la triangulación Conques / Navarra-Aragón / Compostela.⁵³

Y por fin, un elemento que casi se revela a sí mismo como evidencia. El testimonio que el propio *Calixtinus* da sobre Sainte Foy como alto obligado en el Camino y como conciencia de hermandad con la santa en la vivencia de la heroicidad de las virtudes cristianas. No puede pasarnos por alto la velada referencia a la Bourgogne cluniacense, un campo sembrado y probable, de otros posibles, en el que recolectara el compilador(es) jacobeo:

Asimismo, por los borgoñones y teutones que van a Santiago por el camino de Puy, se ha de visitar el santísimo cuerpo de Santa Fe, virgen y mártir, cuya santísima alma, tras haber sido degollado su cuerpo por los verdugos sobre el monte de la ciudad de Agen, la llevaron a los cielos como a una paloma unos coros de ángeles y la adornaron con el laurel de la inmortalidad. Cuando San Caprasio, obispo de Agen, que evitando el furor de la persecución se escondió en una cueva, vio esto, animado a sufrir el martirio, marchó al lugar en que la santa virgen y mártir, fue honrosamente sepultado por los cristianos en el valle que vulgarmente se llama Conques y sobre él construyeron una hermosa iglesia, en la que, para gloria del Señor, hasta hoy en día se observa escrupulosamente la regla de San Benito. A sanos y enfermos muchos beneficios se conceden, y ante sus puertas tiene una rica fuente, más admirable que lo que puede ponderarse con palabras. Se celebra su festividad el 6 de octubre.⁵⁴

⁵² Antonio Durán Gudiol, *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I, 1062?-1104* (Roma: Iglesia Nacional Española, 1962), 48.

⁵³ Manuel Castiñeiras, «Los santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el camino», en *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, (Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004)*, coord. por Paolo Caucci von Saucken (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005), 63-90.

⁵⁴ Abelardo Moralejo; Casimiro Torres y Julio Feo, trads., *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951), 532-533.

VI. CLAUSURA: «NOVEDAD» FRENTE A «ORIGINALIDAD»

Desde el mismo título, en este artículo he pretendido hacer una propuesta metodológica; presentar un modo dinámico de aproximarse a la «materia calixtina» tomando como referencia aquellas partes accidentales, variables o contingentes (tropos, prosas, *nova cantica*) de la recopilación de cantos de la que hace acopio el códice compostelano para llevar a cabo la liturgia de Santiago. También desde el principio, he puesto de manifiesto que esta condición se entreteteje en la misma hechura de concepto del Camino, que no deja de ser en sí una trama de caminos. Si se le suma la efectividad, que ha quedado patente, de la imagen del conjunto como un sistema circulatorio complejo, entonces, introducir por una de sus arterias una acepción latina adicional para *caminus -i* (hogar, chimenea, lugar del fuego) puede servir, en un juego cuasi-silogístico, para sacar una consecuencia natural de todo lo aquí tratado: el *Calixtinus* es el hogar del Camino, su método.

Las herramientas —o, quizá, debería decir las perspectivas— que he puesto en liza, a través del caso particular de la prosa *Gratulemur et laetemur*, han desvelado una elevada prestancia a la hora de conocer el fenómeno de la transferencia del canto como objeto cultural. Ahora bien, tanto la configuración de un *stemma*, con sus perentorias *recensio* y *collatio*, como la comprensión del itinerario, a tenor de la complementariedad bidireccional remitente / receptor, también han demostrado que el camino no siempre es sencillo y que el punto de llegada, de nuevo, dista de resultar translúcido cuando se trata de razonar con una lógica, como la medieval, que no es la nuestra. Nosotros, que vivimos imbuidos en el mundo de la producción en cadena, de las copias digitales en milisegundos, de la moda que impone prototipos —si no comportamientos— a imitar, parece que tenemos tan desvirtuado el concepto de «originalidad», que cuando nos topamos con un espacio en el que justo la «copia» (manuscrita) es una manera de arraigarse en el «origen», y, por tanto, en la tradición (como conducto de tradiciones), la acción de que cada manifestación de un objeto transmitido sea un «original» nos deja desconcertados y agota nuestras energías. Solemos confundir la búsqueda de lo «original» con la de lo «novedoso».

Lo que quiero decir es que, atrapados por lo común en la equívoca creencia de que es imprescindible condenar lo «viejo» para poder ensalzar lo «nuevo», el ejercicio de rastrear creatividad donde en realidad lo que hay es una historia cuajada de reiteraciones y acomodados interpretativo-notacionales, para el estado actual de nuestra manera de ver las cosas supone una tarea ardua. Parapetados en la elusión y el rechazo de conceptos como «plagio», «dependencia» u «obediencia», que nos resultan incómodos y negativos, corremos el riesgo de proyectar sobre los objetos del pasado presunciones y prejuicios de lo que pensamos —o nos imaginamos— como sujetos del presente. Por el contrario, algunas de las palabras que yo aquí he manejado, como apropiación, coincidencia, recepción, concordancia, testimonio, correspondencia, préstamo, adaptación, inculturación..., representan realidades deseadas por el hombre medieval como cauce de creatividad, de *inventio*. Simplemente la

irrupción de este contraste ya es suficiente para ponernos en la obligación de un cambio de paradigma: exige un ponerse en camino («según el camino») y marcar la cuestión del método como central.

Clarividente siempre, decía López-Calo sobre el *Calixtinus* en uno de sus últimos grandes libros: el «mundo de la peregrinación viene reflejado, muchas veces y en los más variados modos, en el mismo código»⁵⁵. Y así lo he tomado como premisa. En el fondo, refiriéndose a la particularidad del *Calixtinus*, López-Calo elevaba un postulado de proporciones absolutas para el investigador, y que yo tomaré ahora como conclusión última de este ensayo.

La fórmula de este postulado: el método lo impone el objeto, no el sujeto. O, dicho de otro modo, las condiciones de relación, de diálogo o de encuentro, no las pone el investigador a priori, volcando lo que piensa de antemano sobre lo que estudia o imaginando lo que puede encontrar (es decir, partiendo del prejuicio), sino que es la cuestión estudiada la que establece las condiciones «apropiadas» para que se dé el acontecimiento sorprendente que es todo conocimiento. No habrá, pues, un único método exacto para dos cantos distintos; de lo que se sigue que, igual que era para los medievales, resulta mucho más práctico una creatividad metodológica cuya inventiva y estrategia tenga la voluntad de ser *thesaurus* e inventario (> *inventio*), en tanto que alimento para una memoria de procedimientos flexible y versátil, sea a través de lo oral y/o de lo escrito. Aquí, lo decía al empezar, sólo un botón de muestra, *Gratulemur et laetemur*.

VII. REFERENCIAS

Arlt, Wulf. «Zur Interpretation der Tropen». *Forum musicologicum* 3 (1982): 61-90.

Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003.

_____. «Tropos y prosas del Calixtino. Aspectos musicales». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 157-190. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.

_____. «Ripoll & Compostela. Arnaldo de Monte y el *Codex Calixtinus*». En *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*. Editado por Eduardo Carrero y Sergi Zauner, 67-76. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut d'Estudis Medievals, 2020.

Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Traducido por Belén Urrutia. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

⁵⁵ José López-Calo, *La música en las catedrales españolas* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012), 135.

- Camprubí Vinyals, Adriana. «Repertorio métrico y melódico de la *nova cantica* (siglos XI, XII y XIII). De la lírica latina a la lírica románica», 2 vols. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. <https://ddd.uab.cat/record/243039>.
- Castiñeiras, Manuel. «Los santos viajan: la circulación de objetos y modelos artísticos en el camino». En *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, (Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004)*, coord. por Paolo Caucci von Saucken, 63-90. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Castro Caridad, Eva. «Aspectos literarios de los *Cantica Nova* del *Codex Calixtinus* en el contexto europeo». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 38-70. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.
- Chailley, Jacques. «La musique post-grégorienne». En *Histoire de la musique I*. Editado por Roland Manuel, 719-780. París: Librairie Gallimard, 1960.
- Colantuono, Maria Incononata y Adriana Camprubí Vinyals. «*Facta sunt prosas novas: un excursus* sul repertorio sequenziale a partire dall'analisi metrico-musicologica di una *prosa nova* tratta dal Messale ms. lat. 1333 BnF». *Rivista Italiana di Musicologia* (de próxima aparición).
- Combe, Pierre (OSB). *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*. Traducido por Theodore N. Marier y William Skinner. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, 2003.
- Conant, John Kenneth. *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Traducido por Justo G. Beramendi. Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos, 1987-1991.
- Crocker, Richard L. «The Troping Hypothesis». *The Musical Quarterly* 52 (1966): 183-203. DOI: <https://doi.org/10.1093/mq/LII.2.183>.
- Davidson, Linda Kay. «Reformulations of the Pilgrimages to Santiago de Compostela». En *Redefining Pilgrimage. New Perspectives on Historical and Contemporary Pilgrimages*. Editado por Antón M. Pazos, 159-181. Londres / Nueva York: Routledge, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315604145>.

- Dennerly, Annie. *Le chant post-grégorien. Tropes, séquences et prosules*. París: Librairie Honoré Champion, 1989.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- . «Nuevas perspectivas del Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 43-51. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Durán Gudiol, Antonio. *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I, 1062?-1104*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1962.
- Fuller, Sarah. «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 184-234. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 2 vols. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Traducido por Andrea Giráldez. Madrid: Akal, 2008.
- Gutiérrez, Carmen Julia. «Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 445-476. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Haskins, Charles Homer. *El Renacimiento del siglo XII*. Traducido por Claudia Casanova. Barcelona: Ático de los Libros, 2013.
- Huglo, Michel. «Les pièces notées du *Codex Calixtinus*». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Editado por John Williams y Alison Stones, 105-124. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.
- Haug, Andreas. «Tropes». En *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols. Editado por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly, 263-299. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511979866.010>.

- Habermas, Jürgen. *La lógica de las ciencias sociales*. Traducido por Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- Jammers, Ewald. *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft*. Mainz: Schott, 1954.
- Kruckenberg, Lori. «Sequence». En *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols. Editado por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly, 300-356. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511979866.011>.
- Krüger, Walther. «Ad superni regis decus». *Die Musikforschung* 20, n.º 1 (1967): 30-44. <https://www.jstor.org/stable/41116658>.
- Llewellyn, Jeremy. «Nova cantica». En *The Cambridge History of Medieval Music*, 2 vols. Editado por Mark Everist y Thomas Forrest Kelly, 147-175. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/9780511979866.006>.
- López-Calo, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- McGrade, Michael. «Enriching the Gregorian Heritage». En *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Editado por Mark Everist, 26-45. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521846196.004>.
- Moralejo Álvarez, Serafín. «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela». En *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea. Atti del Convegno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacobea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*. Coordinado por Giovanna Scalia, 37-61. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1985.
- Moralejo Laso, Abelardo. «Sobre las voces hebraicas de una secuencia del Calixtino y su transcripción». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10, n.º 32 (1955): 361-372.
- Moralejo Laso, Abelardo, Casimiro Torres y Julio Feo, trads. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- Novikoff, Alex, ed. *The Twelfth-Century Renaissance. A Reader*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- Peláez Bilbao, Patricia. «Las secuencias del manuscrito Tortosa, Archivo Capitular, Cód. 135. Estudio y edición crítica», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- Peláez Bilbao, Patricia y Arturo Tello Ruiz-Pérez. «Hacia un concepto de la secuencia (o prosa) litúrgica medieval». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021) [en prensa].

- Piccat, Marco. «*Il Liber Miraculorum sanctae Fidis* della Biblioteca di Sélestat». *Ad Limina* 2, n.º 2 (2011): 141-156. https://www.caminodesantiago.gal/documents/17639/362239/Ad_Limina_II.+06_Marco+Piccat.pdf?version=1.0.
- Roelli, Philipp, ed. *Handbook of Stemmatology. History Methodology, Digital Approaches*. Berlín / Boston: De Gruyter, 2020.
- Roesner, Edward H. «The *Codex Calixtinus* and the *Magnus Liber Organi*: Some Preliminary Observations». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 135-161. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Ruiz García, Elisa. «El *Codex Calixtinus*. Un modelo de *Work in Progress*». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 38-70. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011.
- Ruiz Torres, Santiago. «El Oficio de la Traslación del apóstol Santiago en la Baja Edad Media: a propósito de un fragmento de antifonario hallado en la Catedral de Segovia». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 58, n.º 124 (2011): 79-98. DOI: <https://doi.org/10.3989/ceg.2011.v58.i124.243>.
- . «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre-Calixtino de Santiago apóstol». *Revista de Musicología* 38, n.º 2 (2015): 401-420. DOI: <https://doi.org/10.2307/24878210>.
- . «New Evidence Concerning the Origin of the Monophonic Chants in the *Codex Calixtinus*». *Plainsong and Medieval Music* 26, n.º 2 (2017): 79-94. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0961137117000031>.
- Sheingorn, Pamela y Robert L. A. Clark. *The Book of Sainte Foy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Tello Ruiz-Pérez, Arturo. «Transferencias del canto medieval. Los tropos del *Ordianrium Missae* en los manuscritos españoles», 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7758/>.
- . «El significado de tropo y el concepto de género en el mundo medieval». *Revista de Musicología* 29, n.º 1 (2006): 45-58. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27170/>.

- _____. «*Figurata ornamenta in laudibus Domini*: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 13 (2007): 5-34. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13298/>.
- _____. «*Cantemus Domino cantica gloriae*. Una visión panorámica de las epístolas farcidas en España a partir de la contenida en la misa de Santiago del *Codex Calixtinus*». En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*. Editado por Juan Carlos Asensio, 228-257. León: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2011. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/14526/>.
- _____. «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos». En *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*. Editado por Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (Musicological Studies CI), 325-354. Lions Bay: The Institute of Medieval Music, 2013. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/26954/>.
- _____. «The Troper-Proser Huesca, Chapter Library, MS 4: a Vestige of Cluny?». *Journal of Medieval Iberian Studies* 9, n.º 2 (2017): 184-205. DOI: <https://doi.org/10.1080/17546559.2017.1326160>.
- Temperán Villaverde, Elisardo. *La liturgia propia de Santiago en el Códice Calixtino*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.
- Treitler, Leo. «Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 113-134. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Villanueva, Carlos. «Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol». En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo: Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-09-99*. Editado por José López-Calo y Carlos Villanueva, 331-385. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- Werf, Hendrik van der. «The Polyphonic Music». En *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Editado por John Williams y Alison Stones, 125-136. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. ■