

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Las Fuentes Toledanas del Canto Hispánico Toledan sources
of Hispanic Chant**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David Santana Cañas

Directores

Carmen Julia Gutiérrez González
David Andrés Fernández

Madrid

© David Santana Cañas, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

Las Fuentes Toledanas del Canto Hispánico
Toledan sources of Hispanic Chant

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David Santana Cañas

DIRECTORES

Dra. Carmen Julia Gutiérrez González
Dr. David Andrés Fernández

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia



**LAS FUENTES TOLEDANAS DEL
CANTO HISPÁNICO**

Toledan sources of Hispanic Chant

Programa de doctorado en Musicología

Tesis para optar al grado de doctor en Musicología,
presentada por:

David Santana Cañas

Dirigida por:

Dra. Carmen Julia Gutiérrez González

Dr. David Andrés Fernández

FINIT DEO GRATIAS HIC LIBER PER MANUS DAVID SANTANA,
DISCIPULUS UNIVERSITATIS COMPLUTENSIS MATRITENSIS, IN
MENSE APRILIS, IN ERA MMLXII

O FRATER, QUISQUIS LEGERIT: ORA PRO ME; EMENDA CUM
PRUDENTER, ET NOLI ME MALEDICERE, SI DOMINUM NOSTRUM
IHESUM CHRISTUM HABEAS PROTECTOREM

Índice

Resumen	11
Abstract.....	13
Listado de abreviaturas	15

Introducción

Marco teórico

Objetivos del trabajo.....	19
Objeto de estudio	20
Terminología	22
Mozárabe	23
<i>Rito Hispánico</i>	27
<i>Tipos de libros litúrgicos</i>	28
<i>Géneros de los cantos</i>	31
<i>Las tradiciones litúrgicas del rito hispánico</i>	33

Marco metodológico

Criterios para la selección de las fuentes	37
Estado de la Cuestión	43
<i>La liturgia hispánica y sus “tradiciones”</i>	46
<i>Revisión de los análisis paleográficos de las fuentes toledanas</i>	50
<i>Notación musical hispánica</i>	55
<i>Los tonos responsoriales</i>	59
<i>Resumen del estado de la cuestión de las fuentes toledanas</i>	62
Metodología.....	63
Estructura de la tesis	64

Capítulo 1: Contexto Histórico

1.1 Breve historia del rito hispánico.....	71
1.2 1085, la toma de la ciudad de Toledo	75
1.2.1 <i>Del Tulaytula andalusí al Toledo leonés</i>	75
1.2.2 <i>Un Toledo mozárabe</i>	76

1.3 Los mozárabes de Toledo	80
1.3.1 Definición.....	80
1.3.2 Conformación de los mozárabes toledanos	83
1.4 Las seis parroquias mozárabes	87
1.4.1 Origen de las seis parroquias mozárabes de Toledo.....	89
1.4.2 Santas Justa y Rufina, San Lucas y San Sebastián	92
1.4.3 Santa Eulalia, San Torcuato y San Marcos	94
1.5 La producción libraria en Toledo (siglos XII-XIV)	97
1.5.1 Talleres mozárabes.....	99
1.6 La restauración del rito mozárabe	102
1.6.1 Declive del rito hispánico e intentos de restauración durante los siglos XIII-XV.....	102
1.6.2 La restauración del cardenal Cisneros (1495-1517).....	104
1.7 Los manuscritos de rito hispánico tras la restauración de Cisneros	107
1.7.1 Los primeros libros de la biblioteca capitular.....	107
1.7.2 La llegada de los libros de rito hispánico a la biblioteca de la Catedral	109
1.7.3 Fortuna de los manuscritos desde el siglo XVI hasta nuestros días.....	111

Capítulo 2: Codicología

2.1 Estructura y metodología del capítulo	117
2.2 Fichas catalográficas de las fuentes toledanas.....	119
[BN01] <i>Breviarium mozarabum</i> . Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10001, s. XI-XII.	120
[G-M001] Hojas de guarda de BN01, s. XI.....	126
[BN10] <i>Breviarium mozarabicum</i> . Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10110, s. XIII-XIV.	128
[T33.3] <i>Liber horarum</i> , Toledo, Archivo de la catedral, MS 33-3, s. XII-XIII.....	131
[T3], <i>Manuale</i> , Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-3, s. XI-XII.....	133
[T4], <i>Liber mysticus</i> , Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-4, s. XII-XIII.....	137
[G-T4], Hojas de guarda de T4, ff. 176 y 177 s. XI o s. XII.	142
[T5], <i>Liber mysticus</i> , Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-5, s. XIII, med.	143
[T6], <i>Liber mysticus</i> , Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-6, s. X ex. - XI in.	146
[T7], <i>Liber mysticus</i> , Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-7, s. XI-XII.	149
[Tm 1325], <i>Fragmento de Liber Mysticus</i> , Toledo, Museo de Santa Cruz, MS 1325, s. XIII.	151

[Coimbra], <i>Fragmento de Liber mysticus</i> . Coimbra, Arquivo da Universidade, IV-3ª S-Gv. 44 (22), s. XI	154
[Cincinnati], <i>Fragmento de liber mysticus, Cincinnati</i> , Hebrew Union College, Klau Library, Ms Acc. 434 s. XII-XIII.	156
2.3 Comparación de las características externas de las fuentes toledanas.....	159
2.3.1 Organización material.....	160
2.3.2 Composición de la página	163
2.3.3 Iluminación.....	168
2.3.4 Encuadernación.....	184
2.4 Conclusiones del capítulo.....	185

Capítulo 3: Paleografía

3.1 Introducción.....	191
3.2. Breve historia de la escritura visigótica y sus periodos evolutivos	192
3.3 La escritura visigótica en Toledo.....	199
3.4 Características de la escritura visigótica toledana	203
3.5 Clasificación y datación de las fuentes en base a la paleografía	214
3.5.1 Fuentes que no presentan escritura visigótica toledana	217
3.5.2 Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo A.....	220
3.5.3 Fuentes con escritura visigótica toledana intermedia.....	226
3.5.4 Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo B.....	227
3.5.5 Fuentes con escritura visigótica de transición a la carolina.....	233
3.6 Conclusiones del capítulo.....	235

Capítulo 4: Notación

4.1. Introducción.....	239
4.2. La notación horizontal hispánica.....	243
4.3. Metodología para el estudio de la notación	248
4.4 Clasificación de los neumas de la notación hispánica horizontal.....	251
4.5 Influencias y evolución de la notación hispánica	258
4.6 Conclusiones del capítulo.....	265

Capítulo 5: Melodías

5.1. Introducción.....	271
5.2. Concordancias en el repertorio musical toledano.....	274
5.3. Metodología para la comparación de melodías	282
5.3.1 <i>Elementos textuales</i>	282
5.3.2 <i>Elementos musicales</i>	284
5.4 Comparación de cantos concordantes	287
5.5 Comentario de las comparaciones de los cantos	373
5.5.1 <i>BN10 y T5</i>	374
5.5.2 <i>BN10 y T33.3</i>	375
5.5.3 <i>T6 y Tm 1325</i>	376
5.5.4 <i>BN01 y T6</i>	377
5.5.5 <i>T4 y T6</i>	377
5.5.6 <i>T4 y T5</i>	380
5.5.7 <i>T4 y T7</i>	382
5.5.9 <i>G-BN01 y T7</i>	382
5.6. Conclusiones del capítulo.....	385

Capítulo 6: Dialectos melódicos

6.1 Introducción.....	391
6.2 Metodología para el estudio de los dialectos melódicos	393
6.3 Hipótesis respecto a los dialectos melódicos.....	395
6.3.1 <i>T4 y T7, modelos del dialecto melódico toledano</i>	395
6.3.2 <i>T6 y las hojas de guarda de BN01</i>	397
6.3.3 <i>Un caso peculiar: BN01</i>	398
6.3.4 <i>T33.3 y los fragmentos de Coímbra y Cincinnati</i>	399
6.3.5 <i>Los códices de la tradición litúrgica B: T5 y Tm1325</i>	400
6.4 Conclusiones del capítulo.....	403

Capítulo 7: Conclusions

7.1 Research Summary	407
7.2 First Conclusion: The Toledo sources of Hispanic chant do not form a homogeneous corpus	415
7.3 Second Conclusion: Regarding the origin of the different groups of sources.....	418
7.4 Third Conclusion: Regarding the archaic elements in the Toledo corpus of Hispanic chant	420
7.5. Fourth conclusion: Regarding the evolution of Hispanic notation.....	422
7.6 Fifth conclusion: Regarding the melodies of the chants	424
7.7 Avenues for future researches on the Toledan corpus of Hispanic chant	426

Bibliografía

Bibliografía.....	429
-------------------	-----

Índice de tablas

Tabla 0.1: Selección de las fuentes

Tabla 0.2: Comparativa de las clasificaciones de fuentes según Millares Carlo y Mundó

Tabla 0.3: Ejemplos de la notación de los códigos toledanos

Tabla 0.4: Tabla comparativa con los datos sobre los manuscritos toledanos aportados en la bibliografía consultada.

Tabla 2.1: Comparación de los datos de la organización material de los manuscritos.

Tabla 2.2: Comparación de los datos de la composición de la página en cuanto a la caja de escritura.

Tabla 2.3: Comparación de los datos de la composición de la página en cuanto a la relación entre la caja de escritura y el tamaño del folio.

Tabla 2.4: Recopilación de datos de la ornamentación de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Tabla 2.5: Taxonomía según la decoración de las fuentes toledanas del canto hispánico

Tabla 3.1: Recopilación de grafías de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Tabla 3.2: Resumen de las características paleográficas de las fuentes toledanas

Tabla 5.1: Número de cantos catalogados en cada una de las fuentes.

Tabla 5.2: Resumen del análisis de los cantos concordantes en fuentes toledanas.

Tabla 7.1: Resumen de las características de las fuentes toledanas del canto hispánico.

ANEXO 1: Catálogo de cantos en las fuentes toledanas del canto hispánico.

ANEXO 2: Cadencias del *Alleluia* en las fuentes toledanas del canto hispánico

ANEXO 3: Comparación por fuentes de las cadencias del *Alleluia*.

Resumen

Las fuentes del rito hispánico que se han conservado principalmente en el archivo de la Catedral de Toledo y la Biblioteca Nacional de España en Madrid, representan un corpus peculiar, distinto al de otros manuscritos de este antiguo rito. La existencia de una notación exclusiva, su aspecto más descuidado en cuanto a la escritura, la presencia de una tradición litúrgica distinta y, finalmente, las teorías que indican que su origen podría ser mucho más tardío que el de otras fuentes, hacen de este grupo de fuentes un objeto de estudio de especial interés para reconstruir la historia del canto hispánico, debido a los enigmas que su mera existencia nos plantea.

Nuestro objetivo en esta investigación es delimitar el corpus de fuentes toledanas del canto hispánico y establecer una taxonomía de estas fuentes atendiendo a sus distintas características. Es esta una investigación que pretende sentar las bases para el futuro estudio del corpus toledano del canto hispánico, formulando varias conclusiones que nos harán comprender mejor no solo estas fuentes, sino la sociedad mozárabe que las creó y utilizó durante siglos.

Para ello, se han estudiado la factura de los códices, su escritura, la notación y la música que albergan utilizando distintas metodologías y buscando concordancias y discordancias que nos permitan establecer relaciones entre las distintas fuentes, así como averiguar por qué determinadas fuentes presentan unas características diferentes al resto.

Los resultados obtenidos de estos análisis nos permiten concluir que las fuentes toledanas del canto hispánico forman un corpus heterogéneo en el que se distinguen principalmente dos grupos de fuentes que presentan un origen diferente y características distintas. Así mismo, existen algunos manuscritos y fragmentos que requieren un estudio pormenorizado que quizás pueda revelar las complejas relaciones que se dieron entre los mozárabes a partir de la segunda mitad del siglo XI.

Abstract

The sources of the Hispanic rite, mainly preserved within the archives of the Toledo Cathedral and the National Library of Spain in Madrid, constitute a distinctive corpus, different from other manuscripts of this ancient rite. The presence of an exclusive notation, their comparatively decayed appearance in terms of handwriting, the existence of a distinct liturgical tradition, and finally, theories suggesting that its origin could be much later than that of other sources, make this group of manuscripts an object of particular interest for reconstructing the history of Hispanic chant, due to the questions their mere existence make us consider.

Our objective in this research is to delimitate the corpus of Toledo sources of Hispanic chant and establish a taxonomy of these sources based on their different characteristics. In essence, this is an investigation aiming to lay the groundwork for the future study of the Toledo corpus of Hispanic chant, formulating several conclusions that will help us better understand not only these sources but also the Mozarabic society that created and utilized them for centuries.

For this purpose, the manuscripts' composition, their writing, notation, and the music they contain have been studied using various methodologies, aiming to identify both agreements and discrepancies that enable us to establish relationships among different sources and to understand why certain sources exhibit distinct characteristics from the rest.

The results derived from these analyses lead us to conclude that the Toledan sources of Hispanic chant form a heterogeneous corpus, wherein two main groups of sources, originated from different backgrounds and displaying different characteristics, are primarily distinguished. Moreover, there are certain manuscripts and fragments that demand detailed examination, which might uncover the intricate relationships among the Mozarabs from the second half of the 11th century onwards.

Listado de abreviaturas¹

- Azagra** = *Códice de Azagra*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10029
- BL44** = *Liber mysticus*. Londres, British Library, Add. MS 30.844
- BL45** = *Liber mysticus*. Londres, British Library, Add. MS 30.845
- BL46** = *Liber mysticus*. Londres, British Library, Add. MS 30.846
- BL50** = *Antifonario de Silos*. Londres, British Library, Add. MS 30.850
- BL51** = *Salterio*. Londres, British Library, Add. MS 30.851
- Cincinnati** = *Liber mysticus*. Cincinnati, Hebrew Union College, Klau Library, Ms Acc. 434
- Coimbra** = *Liber mysticus*. Coímbra, Archivo da Universidade, IV-3ª S-Gv. 44 (22)
- L8** = *Antifonario de León*. León, Archivo de la Catedral, MS 8
- BN01** = *Salterio*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10001
- G-BN01** = Hojas de guarda de: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10001
- BN10** = *Liber mysticus*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10110
- A30** = *Liber mysticus*. Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 30
- A56** = *Liber ordinum*. Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 56
- NY16** = *Liber mysticus*. Nueva York, Hispanic Society of America, MS B2916
- S4** = *Liber ordinum*. Santo Domingo de Silos, Biblioteca del monasterio, MS 4
- S5** = *Liber mysticus*. Santo Domingo de Silos, Biblioteca del monasterio, MS 5
- S6** = *Liber mysticus*. Santo Domingo de Silos, Biblioteca del monasterio, MS 6
- T33.3** = *Liber horarum*. Toledo, Archivo de la catedral, MS 33-3
- T3** = *Manuale*. Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-3
- T4** = *Liber mysticus*. Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-4

¹ Para la elaboración del listado de abreviaturas se han tenido en cuenta las investigaciones previas en el campo del rito y el canto hispánico, destacando especialmente la nomenclatura utilizada por Don M. Randel y la terminología propuesta en el manual de referencia: HORNBY, Emma; IHNAT, Kati; MALOY, Rebecca y ROJO Raquel: *Understanding the Old Hispanic Office*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

G-T4 = Hojas de guarda de: Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-4, (ff. 176-177)

T5 = *Liber mysticus*. Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-5

T6 = *Liber mysticus*. Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-6

T7 = *Liber mysticus*. Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-7

Tm1325 = *Liber mysticus*. Toledo, Museo de Santa Cruz, MS 1325

Introducción

Marco Teórico

Objetivos del trabajo

En esta tesis doctoral se presenta un estudio detallado de los manuscritos toledanos que transmiten el canto hispánico. El objetivo principal es conocer mejor este grupo de fuentes asociadas a la ciudad de Toledo con el fin de desvelar alguna de las grandes incógnitas que aún se ciernen sobre este apartado de la historia del rito hispánico. ¿Cuáles son estas incógnitas?

En primer lugar, todo lo relativo a los manuscritos. ¿Cuál es su origen? ¿Cuál fue su uso? ¿Hasta cuándo se usaron? ¿Por qué se dejaron de usar? ¿Por qué algunos de ellos han sobrevivido hasta nuestros días y otros no?... La lista de preguntas que podríamos formularnos respecto a las fuentes es muy amplia. Mi objetivo no es dar respuesta a todas estas incógnitas, sino intentar trazar de la forma más exhaustiva posible una historia de estos libros. Por tanto, la primera pregunta que me haré y que entroncará esta investigación es la siguiente: **¿a qué me refiero como fuentes toledanas del canto hispánico?**

En segundo lugar, tengo el objetivo de ampliar con esta tesis nuestro conocimiento sobre la notación hispánica. La notación de las fuentes toledanas, visiblemente más inclinada hacia la derecha y con neumas sustancialmente diferentes a aquellos recogidos en las fuentes de la mitad norte de la península ibérica, supone un elemento clave para conocer la historia de esta música aún sin descifrar. Surgen muchas dudas en cuanto a este tipo de escritura musical, algunas de las que considero más interesantes y sobre las que trataré en esta tesis son: ¿Cuándo, cómo, dónde y por qué surge esta notación? ¿Es fruto de una evolución de la notación vertical hispánica? ¿Llegaron a convivir ambos sistemas de notación? ¿Es exclusiva de la comunidad mozárabe de Toledo?

En tercer lugar, me gustaría resolver las dudas que surgen en torno a la datación tardía propuesta en primer lugar por Mundó (1965) y también estudiada posteriormente por Rojo Carrillo (2018), tal y como expondré en el estado de la cuestión de este trabajo. ¿Por qué la mayoría de códices del grupo toledano son tardíos? ¿Qué ocurrió con las fuentes primitivas y por qué no se han conservado?

Por último, me gustaría revisar algunas teorías que han sido asumidas por aquellos que han estudiado el canto hispánico antes que yo. Quizás la teoría más importante para la historiografía del rito sea la de las tradiciones litúrgicas. En este caso, como musicólogo, espero poder aportar un nuevo enfoque desde la música con el objetivo de ratificar o desechar la existencia de dos repertorios de cantos diferentes para cada una de las tradiciones litúrgicas.

Éstas y otras preguntas que iré plantando a lo largo de este trabajo, intentaré que sean respondidas con la mayor fiabilidad posible. Para lograrlo me apoyaré en la metodología que expondré en su apartado correspondiente, pero que adelanto que se apoyará en el estudio de la liturgia hispánica, la historia de la religión cristiana, la codicología, la paleografía textual y la paleografía musical.

He empleado en este primer apartado muchos términos que al lector le pueden resultar extraños o dudosos. Para ello le invito a leer los siguientes apartados en los que trataré de aclarar el objeto de estudio y definir claramente los términos técnicos que emplearé en la presente tesis doctoral.

Objeto de estudio

La importancia de los códices del rito hispánicos radica en ser éstos el único testimonio actual de una liturgia desaparecida. Es cierto que existe también el canto que Imbasciani bautizó como “neomozárabe”² conservado en los cantorales mozárabes que el cardenal Cisneros ordenó elaborar durante los primeros años del XVI para la restauración del rito en la Catedral de Toledo, pero recientemente, investigaciones de musicólogos como Carmen Julia Gutiérrez o Miguel Ángel López Fernández han aportado nuevos datos sobre esta “restauración cisneriana”, mostrando en cuanto a la música, al igual que Imbasciani, notables discordancias con las fuentes originales.³

² Imbasciani usa este término por primera vez en: IMBASCIANI, V.D: *Cisneros and the restoration of Mozarabic rite*. (Tesis doctoral no publicada). Cornell University, Nueva York, 1979, p. 17, fn 32.

³ En este trabajo apenas se tratará la cuestión del canto neomozárabe. Para informarse al respecto recomiendo las lecturas de los investigadores citados: GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “Los Cantorales mozárabes de Cisneros” en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 49-1, 2019, pp. 185-222 y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Como decía en el apartado anterior, esta investigación pretende ahondar en el estudio de las fuentes originales con música de rito hispánico. Sin embargo, no es mi intención abarcar la totalidad de las fuentes, lo cual sería una tarea titánica que sobrepasaría los límites temporales que plantea la realización de esta tesis. Por ello, me centraré de forma exclusiva en las fuentes conocidas como “códices toledanos”.

Pero, ¿por qué centrar esta investigación exclusivamente en las fuentes adscritas a un territorio tan pequeño como la ciudad de Toledo?

El corpus hispánico es muy heterogéneo, pues se supone que se celebró en gran parte de la península ibérica e incluso más al norte de los Pirineos. Las diferentes características en los manuscritos no se dan solo a nivel codicológico, sino también musical. Ya en 1969, el profesor Don M. Randel dividió las fuentes hispánicas con tonos responsoriales en cuatro tradiciones musicales que obedecen a denominaciones territoriales: León, Rioja, Toledo 1 y Toledo 2.⁴ En esta división de fuentes que lleva a cabo Randel encontramos también diferencias en cuanto a dataciones y cuestiones codicológicas entre los diferentes grupos. Esta división de Randel coincide también con los “grandes grupos” en el que en la introducción al *Corpus de códices visigóticos* de Millares Carlo⁵ se comenta que “han trabajado desde hace tiempo tanto Díaz como Mundó”. Los grupos mencionados en este caso son: “septimano-catalanes, toledanos, andaluces, riojanos, leoneses, etc”.⁶ Por ello, considero que está suficientemente justificada la división de manuscritos por áreas de procedencia, aun sabiendo que no siempre tienen por qué ser determinantes estas distinciones, pues obedecen a construcciones realizadas por la historiografía y a investigaciones previas. Además, esta investigación se encuadra dentro de un proyecto común coordinado por la profesora Carmen Julia Gutiérrez, en el cual, también se investigarán otros grupos de códices del canto hispánico siguiendo una metodología similar, con el objetivo último de poner en común los resultados y, en ese momento, tratar de buscar conclusiones más generales.

Volviendo a los manuscritos toledanos, estos suponen uno de los corpus más interesantes de las fuentes de rito hispánico pues, a pesar de tratarse de apenas una

⁴ RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

⁵ MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio* Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

docena de fuentes, muestran características muy heterogéneas dando lugar desde a variados rasgos paleográficos y decorativos, hasta a diferentes tradiciones litúrgicas e incluso distintas notaciones. La que el padre Jordi Pinell denominaría como “Tradición litúrgica B” aparece exclusivamente en este corpus de fuentes toledanas,⁷ al igual que ocurre con la denominada como “notación horizontal”,⁸ lo que hace que su estudio específico sea necesario para el planteamiento de hipótesis acerca de su origen, copia y difusión.

También hay razones de carácter más emocional que me llevan a elegir el corpus toledano. En primer lugar, la fascinación personal hacia una ciudad clave para la historia de España como lo es Toledo, así como el interés por el grupo étnico y social de los mozárabes, cuya cultura árabe unida a su propia percepción como herederos de visigodos y romanos, tal y como se tenían a sí mismos y a su liturgia, tal vez tenga bastante que decir sobre nuestra cultura y nuestra historia.

Terminología

Son varias las cuestiones terminológicas que requieren especificación para la adecuada comprensión de esta investigación. Diferentes estudios sobre la comunidad mozárabe, su contexto social, cultural e histórico, sus prácticas religiosas y su liturgia han generado notable confusión entre los académicos que no han establecido un consenso sobre el significado de ciertos conceptos troncales para el estudio de este grupo social.

Los avances en la investigación del canto hispánico en distintas áreas han dado lugar a diversas nomenclaturas específicas de cada materia que, a falta de una unificación de criterios, pudieran provocar más confusión que aclaración. Por tanto, antes de comenzar con nuestra investigación, estableceremos la terminología a emplear respecto a algunos de los términos más problemáticos en cuanto a su significado, ya sea debido a su polisemia o inconcreción.

⁷ PINELL, Jordi: “Los textos de la antigua liturgia hispánica. Fuentes para su estudio”, en *Estudios sobre la música mozárabe*, 1965, pp. 109-164.

⁸ PRADO, Germán y ROJO, Casiano: *El Canto Mozárabe*. Barcelona, 1929, pp. 40-58.

Mozárabe

En primer lugar, creo necesario introducir el término mozárabe, pues es vital entender el uso de éste para comprender como era vista tanto a sí misma como desde fuera la comunidad para que la fueron hechos los códices que a este trabajo incumben

La palabra mozárabe es usada comúnmente para definir a aquellas personas que, tras la invasión musulmana de la península ibérica iniciada en el año 711, permanecieron fieles a su religión –el cristianismo– y a sus ritos –la liturgia hispánica– a pesar de estar sometidos por una potencia extranjera y de diferente confesión.

El término mozárabe no aparece hasta el siglo XI, siendo usado no para referirse a la totalidad de los cristianos que permanecieron en territorio musulmán, sino exclusivamente a aquellos que, tras integrarse en la cultura andalusí migraron a los reinos cristianos del norte de la península ibérica.⁹ El origen de esta palabra está en el término del árabe andalusí *musta'rabí* y se traduce como “arabizado”.¹⁰ De ello podemos deducir que tiene unas implicaciones culturales notables al hacer referencia a la lengua y tradiciones que este grupo de cristianos había adquirido tras siglos de influencia musulmana y que les diferenciaba, incluso antes de la supresión del rito hispánico en los reinos cristianos, de sus hermanos de fe.

El término mozárabe, aún sigue presente en la actualidad, sirviendo para denominar, por ejemplo, el rito neo-mozárabe, que se sigue celebrando en parroquias de distintas localidades de la geografía española bajo la denominación de “Misa de rito mozárabe”.

El Diccionario de la lengua de la Real Academia Española tiene tres acepciones que dan constancia de estas diferentes matizaciones del término mozárabe:

1. adj. Dicho de una persona: De la población hispánica que, consentida por el derecho islámico como tributaria, vivió en la España musulmana hasta fines del siglo XI conservando su religión cristiana e incluso su organización eclesiástica y judicial. U. t. c. s.

⁹ GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica mozárabe de Toledo*. Toledo: Cabildo Primado. Catedral de Toledo, 2018, p. 343.

¹⁰ Sobre el origen del término y su uso en el mundo islámico se recomienda consultar: AILLET, Cyrille: *Les Mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IXe - XIIe siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010, pp. 2-5.

2. adj. Dicho de una persona: De la población hispánica que emigró a los reinos cristianos del norte, llevando consigo elementos culturales musulmanes. U. t. c. s.

3. adj. Dicho de una persona: De la comunidad mozárabe toledana que pudo por especial privilegio conservar la vieja liturgia visigótica frente a la romana. U. t. c. s.¹¹

Creo necesario mencionar las diferencias entre estos tres grupos de mozárabes a los que se debería añadir un cuarto: los mozárabes contemporáneos.

El primero de ellos, los mozárabes de la España musulmana, fueron un grupo étnico y social durante el periodo del emirato andalusí, que gozó de especial importancia entre los siglos VIII y IX. Poco a poco se vería reducido en número debido a la situación de sometimiento ejercida por los distintos gobernantes andalusíes hasta convertirse en un grupo minoritario frente a los crecientes musulmanes. Ignorados por la historiografía musulmana, podemos hacer constar su importante presencia dentro de la historia de Al-Ándalus gracias a testimonios históricos y arqueológicos como las ruinas de Bobastro o las reliquias y escritos de los Mártires de Córdoba. Así mismo, también fueron considerados como parte de la Iglesia a pesar de estar bajo gobiernos musulmanes. El ejemplo más evidente de que la Iglesia de Roma estaba al tanto de lo que ocurría dentro de la iglesia mozárabe y que le preocupaba que se mantuviesen firmes a los dogmas católicos, lo encontramos en la dureza con la que Beato de Liébana responde a las tesis adopcionistas de Elipando de Toledo –arzobispo de Toledo y, por tanto, autoridad máxima de la comunidad mozárabe– o en la asidua relación epistolar que éste último mantuvo en el año 799 con la notable figura de Alcuino de York.¹²

En cuanto a aquellos mozárabes que huyendo de Al-Ándalus se refugiaron en los reinos cristianos, tampoco conservamos muchos testimonios de estos movimientos poblacionales, con la notable excepción del caso de Zamora, ciudad tomada por Alfonso III a finales del siglo IX:

¹¹ Versión on-line de la 23ª edición del Diccionario de la Lengua Española. Actualización de diciembre de 2019.

¹² GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, pp. 467-486.

Zamora se pobló en 893 con gente de Toledo; que un cristiano de allí costeó su cerca, y que luego acudieron a vivir en aquella comarca las gentes de la frontera árabe.¹³

Es este uno de los pocos testimonios que atestiguan importantes migraciones de civiles cristianos de Al-Ándalus a los reinos cristianos del norte peninsular. La mayoría de documentos se refieren exclusivamente a migraciones de religiosos, cuyo relato nos ha llegado principalmente gracias a las cartas fundacionales de comunidades monásticas. Gómez-Moreno hace alusión a los muchos monasterios fundados por las comunidades monásticas mozárabes en tiempos de Alfonso III y Ordoño II en el territorio de la cuenca septentrional del río Duero, que ejercía de frontera natural con los territorios andalusíes:

Además, él [obispo Sebastián de Orense (877-881)¹⁴] compró, en 904, la iglesia arruinada de los santos Facundo y Primitivo, con las tierras vecinas, para que allí fundase un abad Alfonso y sus compañeros venidos de Andalucía, dando así origen al célebre monasterio de Sahagún. y otros monjes, de procedencia cordobesa precisamente, fundaron los de Escalada, Mazote y Castañeda. Con posterioridad, cierta doña Palmaria y sus compañeras, huidas de tierra de moros, fundaron el de Vime, en Sanabria, y se cree verosímil que lo mismo sucedería respecto de otros monasterios cuya historia se desconoce, pero que mantuvieron indicios de mozarabismo.¹⁵

Estos testimonios parecen indicar que fueron constantes los movimientos de cristianos desde el sur al norte peninsular a partir del siglo IX con el establecimiento de la frontera entre tierras cristianas y musulmanas en la ribera del río Duero. Los mozárabes, aun habiendo aceptado culturalmente las costumbres de sus señores, huirían a tierras cristianas buscando establecerse en sociedades con un clima más tolerante con su religión que el que mostraban los musulmanes.

Finalmente, la tercera de estas acepciones, la referente a la comunidad de mozárabes toledanos es, quizás, la que más se usará en el desarrollo de esta investigación. Es un grupo minoritario dentro de Toledo que, a pesar de ello, logró alcanzar notables cotas de

¹³ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919, pp. 106-107. Tomado de la crónica de Abenahayán, contenida en el código de Oxford, fol. 83.

¹⁴ Según GÓMEZ-MORENO: *Iglesias mozárabes...*, p. 107: Anterior obispo de Ercávica que tras ser expulsado de Al-Andalus fue nombrado obispo de Orense por Alfonso III.

¹⁵ *Ibidem*, p. 107.

poder gracias a la permisibilidad del *Fuero Mozárabe* otorgado por Alfonso VI en el año 1101 y a la laxitud con la que se trataba a una comunidad que, a pesar de mantener un rito suprimido en el resto del reino, era esencial para el poblamiento y la defensa del reino de Toledo, que se había convertido en la punta de lanza del avance cristiano hacia el centro y sur de la península ibérica. Incluso durante el obispado de Bernardo de Sahagún, cluniacense y volcado en la unificación de la cristiandad bajo el rito franco-romano, clérigos mozárabes lograron ingresar en el cabildo catedralicio con la única condición de abandonar el rito hispánico.¹⁶

Esta comunidad, asociada a seis parroquias toledanas, decrecería con el paso del tiempo debido al predominio de los seguidores de la liturgia romana. Del decadente estado de esta comunidad muy escasa de fieles a finales del siglo XVI, después incluso del impulso de la reforma cisneriana, nos dará testimonio el clérigo mozárabe Eugenio de Robles en su *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros: y del Oficio y Missa Muzarabe*, publicado en Toledo en el año 1604.

También en su libro *Hombres y libros de Toledo* Ramón González indica la ausencia de una comunidad mozárabe firme a su tradición en época tan temprana como finales del siglo XIII. Viéndose obligado el obispo de la época don Gonzalo Pétrez a intervenir y exigir a los capellanes la correcta enseñanza del rito mozárabe.¹⁷

Abordaremos la historia de esta comunidad toledana más en detalle en el capítulo dedicado a la contextualización histórica.

Finalmente, el cardenal y arzobispo de Toledo Francisco Jiménez de Cisneros, usando también el término de “mozárabe” —o *mozarabicum*, en latín—, restauró la liturgia hispánica a principios del siglo XVI mediante la creación de la “Capilla mozárabe” dentro de la propia catedral y la impresión de libros litúrgicos y cantorales para una correcta celebración del rito.¹⁸ Este es el denominado como rito neo-mozárabe del que hablaba al comienzo de esta tesis. Aún a día de hoy, se siguen celebrando en Toledo y

¹⁶ GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, pp. 618-619.

¹⁷ GONZÁLVEZ, Ramón: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997, pp. 383-384.

¹⁸ Para una mayor información sobre la restauración cisneriana del rito hispánico consultar: LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe*. [Tesis doctoral]. Madrid: UCM, 2019.

en otros lugares está versión restaurada del rito, sin embargo, no se debe confundir con el rito hispánico que se estudia en esta investigación.

Rito Hispánico

Independientemente de cuál sea la definición de mozárabe que tomemos, siempre nos aparece una constante: la celebración de la liturgia siguiendo el rito hispánico. No ahondaré en las características litúrgicas de este rito, pues esto es un trabajo que ya ha llevado cabo Jordi Pinell en su libro *Liturgia Hispánica*.¹⁹

En primer lugar, conviene aclarar la cuestión de por qué denominar como “hispánico” al rito de los “mozárabes”. Jordi Pinell, en su *Liturgia hispánica*, expresa el problema de denominar como mozárabe a un rito muy anterior a la utilización de este término y que “era el fruto maduro de la cultura cristiana latina, tal como había arraigado en la España de los siglos VI y VII.”²⁰

Martimort apunta también el hecho de que “la liturgia [hispana] no fue creada durante la ocupación árabe, sino que había sido organizada y bastante unificada en época visigoda”.²¹

Es considerada una de las liturgias occidentales que surgieron en Europa a medida que esta iba siendo cristianizada, tales como fueron la romana, la galicana (en el sur de Francia), la céltica (en Irlanda), la del África latina o la de Milán, denominada también ambrosiana. No obstante, Martimort encuentra en la liturgia hispánica “fuertes influencias orientales”²² y Maloy parece encontrar cierta justificación en el dominio bizantino sobre la antigua provincia romana de la Bética hasta el año 625, lo que significaría la presencia del rito bizantino al menos entre la clase gobernante de esta zona.²³

¹⁹ Para informarse sobre las características del Rito Hispánico se recomienda la lectura de: PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1998. Aunque es una obra de referencia, se debe puntualizar que el autor no siempre cita las fuentes que utiliza para su estudio, algo que resulta problemático para futuros estudios de las tradiciones litúrgicas.

²⁰ PINELL: *Liturgia hispánica*, p. 25.

²¹ MARTIMORT, Aime-Georges: *La Iglesia en oración*. Barcelona: Editorial Herder, 1967, pp. 58-59.

²² *Ibidem*.

²³ MALOY, Rebecca: *Songs of Sacrifice*. Nueva York: Oxford University Press, 2020, pp. 7-14.

Fue unificada y sistematizada en torno al siglo VII, cuando las élites visigodas se convirtieron del arrianismo al catolicismo tras los concilios III y IV de Toledo (589 y 633, respectivamente). Se mantuvo como la liturgia oficial de los cristianos de la península ibérica hasta el siglo XI, cuando las presiones de distintos pontífices y de los monjes cluniacenses llevaron a suprimir la liturgia en los distintos reinos cristianos de la península en favor del rito franco-romano.

Más adelante, en la contextualización, dedicaremos un apartado a la historia del rito hispánico desde su unificación hasta nuestros días.

Tipos de libros litúrgicos

Las fuentes del rito hispánico se dividen en distintos tipos en función de su contenido, presentando en algunos casos características propias que los diferencian de los libros asociados a otros ritos como el romano. Aunque existen otros libros relacionados con el rito hispánico, como biblias y pasionarios, solamente citaremos aquellas categorías estrictamente litúrgicas a las que pertenecen los manuscritos que se estudian o mencionan en esta tesis doctoral:²⁴

Antiphonarium

El antifonario es un tipo de libro que recopila todos los cantos de la misa y los oficios del *cursus* público. El único ejemplar completo de antifonario del rito hispánico que se conserva es *L8*.²⁵

Psalterium

El salterio, también conocido como “Libro de salmos”, contiene los 150 salmos del Antiguo Testamento siguiendo el orden bíblico. Además del contenido textual, algunos manuscritos, como es el caso de *BN01*, incluyen en cada salmo una o varias antífonas sálmicas con música.

Su uso parece estar ligado al *cursus* monástico.²⁶

²⁴ Aunque existen referencias anteriores, para la realización de este apartado se ha tenido en cuenta la siguiente bibliografía: PINELL: *Liturgia hispánica*, pp. 41-51 y HORNBY, Emma; IHNAT, Kati; MALOY, Rebecca y ROJO Raquel: *Understanding the Old Hispanic Office*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, pp. 43-76.

²⁵ Recordamos que las abreviaturas de los manuscritos utilizadas en esta investigación se pueden consultar en la p. 15.

Era habitual en el rito hispánico que el *Psalterium* se agrupase con el *Liber Canticorum* e incluso con el *Liber Hymnorum* formando un único libro. Este es el caso de *BN01*, en el cual se pueden apreciar las tres tipologías librarías.

Liber Canticorum

Este tipo de libro reúne varios cánticos agrupados por el tiempo litúrgico en el que se entonaban. Los textos están extraídos de los libros proféticos del Antiguo Testamento y, según Pinell, concuerdan con los de la versión de la *Vetus Latina*. Al igual que ocurría con los salmos, cada cántico puede incluir una o varias antífonas breves con notación. En la tradición litúrgica A, a la que pertenece *BN01*, se han conservado un total de 76 cánticos.

Se podía usar como referencia para los cánticos que se entonaban tanto en los servicios públicos como en los monásticos.

Liber Hymnorum

Este tipo de libro es una compilación de himnos. Se puede dividir en tres partes: la primera comprende los himnos festivos y se organiza siguiendo el calendario litúrgico. La segunda agrupa los himnos de cotidiano del oficio público y la tercera los del oficio monástico.

Liber horarum

Es el tipo de libro que compila las diferentes lecturas y cantos del oficio monástico. Es habitual encontrarlo dividido en dos volúmenes: uno para las horas diurnas y otro para las horas nocturnas. *T33.3* es un *liber horarum* que contiene las horas diurnas, aunque al hallarse mutilo, desconocemos si podría haber contenido también la parte dedicada al oficio nocturno.

Manuale o Liber missarum

Es un tipo de libro propio de la misa y, por tanto, del oficio público. Recopila las nueve oraciones variables que corresponden a la plegaria eucarística: *Missae* o *admonitionis*, *Alia*, *Post Nomina*, *Ad Pacem*, *Illatio*, *Post Sanctus*, *Post Pridie*, *ad orationem dominicam* y la *Benedictio*; de todo el año litúrgico.

²⁶ GUTIÉRREZ, Carmen Julia y FERREIRA, Manuel Pedro: "Chapter I: Music in the Iberian Peninsula before 1450" en CLARK, Walter A., LLORENS, Ana y TORRENTE, Álvaro (eds.): *The Cambridge History of Music in Spain*, [Sin publicar a la fecha de depósito de esta tesis doctoral].

Es un libro para uso exclusivo del celebrante y que comprende solamente oraciones y no cantos. El códice *T3* que estudiaremos en esta tesis doctoral es el único *Liber Missarum* de la liturgia hispánica que se conserva en un estado no fragmentario.

Liber mysticus

La denominación de “mysticus” es sinónimo de la de “mixtus”. Este tipo de libro recibe este nombre al ser la compilación de varios libros distintos: antifonario, *liber hymnorum*, oracional, *liber comicus* y *liber missarum*. El objetivo de esta combinación de los textos de los diferentes libros litúrgicos del rito hispánico era la unificación del día litúrgico en un único libro, con el objetivo de facilitar la celebración de la liturgia. Por ello, los textos se ordenaban siguiendo el orden del *Antiphonarium* intercalando entre los cantos los textos que se debían recitar. Son, por tanto, libros que alternan texto y música.

Al compilar los distintos cantos y oraciones de todo el año en un único libro, se antojó necesario dividirlo en distintos volúmenes que recopilan, de forma aproximada, los siguientes periodos litúrgicos:

- *Liber mysticus* de Adviento: Comprende desde el primer domingo de Adviento hasta la festividad de la Cátedra de San Pedro (22 de febrero) o la festividad de *Carnes Tollendas*. Ejemplos: *T7*, *A30* y *BL44*.
- *Liber mysticus* de Cuaresma: Comprende desde el primer domingo de Cuaresma o el domingo anterior a este hasta el Domingo de Pascua. Ejemplos: *T5* y *BN10*
- *Liber mysticus* de Pascua: Comprende desde el Domingo de Pascua hasta la festividad de Pentecostés. Ejemplos: *T4* y *BL46*.
- *Liber mysticus* de verano: Comprende las fiestas de los santos durante los meses de junio a noviembre, desde San Quirico (16 de junio) hasta San Emiliano de la Cogolla (12 de noviembre), aproximadamente. Ejemplos: *Tm1325* y *BL45*.

El *liber mysticus* es la tipología librería más común entre las fuentes del canto hispánico.

Géneros de los cantos

En función de su contenido y su propósito en la liturgia, los cantos se pueden adscribir a un determinado género musical.

A continuación, se detallan los cantos de la liturgia hispánica siguiendo el orden cronológico de los oficios y la misa propuesto por Pinell.²⁷

Oficio vespertino o de vísperas

1. **Vespertinum:** Denominado como *Lucernarium* en la tradición litúrgica B. Es un canto de carácter responsorial que se entona al comienzo de oficio. Habitualmente va acompañado de un versículo, excepto en días de luto, de ayuno y en otras ocasiones de luto.
2. **Sono o Sonum:** es un canto muy adornado que consta de varios versos en los que, a partir del segundo, se repite el final del primero. Sólo aparece en el oficio vespertino de los días festivos.
3. **Antífona:** una de las formas más básicas del repertorio litúrgico. Consiste en un canto seguido de un salmo. Tras éste se vuelve a repetir la antífona.
4. **Alleluaticum:** es una antífona que cierra con varios aleluyas.
5. **Himno:** se trata de un texto de carácter poético musicalizado. Cuenta con varias estrofas en las que tiende a repetirse la misma melodía.
6. **Versículo:** sucede al himno. Sólo se da en la tradición litúrgica A
7. **Psallendum:** canto de carácter procesional que pone fin al oficio. Solo se entona en los días festivos.

Oficio matutino o Matutinum

1. **Antífona del salmo 3:** musicalización del salmo 3. Da inicio al oficio matutino en los días festivos.
2. **1ª Antífona con su versículo**
3. **2ª Antífona con su versículo**
4. **Alleluaticum con su versículo**

²⁷ PINELL: *Liturgia hispánica*, pp. 228-251. También se ha usado para realizar las definiciones de los géneros: RANDEL, Don Michael: *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*. Princeton: Princeton University Press, 1973 y HORNBY, et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 134-177. Téngase en cuenta que, en función de la festividad o el calendario litúrgico, algunos cantos podían ser suprimidos o alterados.

5. **Responsorio:** transmite el texto de un versículo del Libro de los Salmos. Suele ir acompañado de un *versus* con el texto del siguiente versículo del mismo salmo que solía ser interpretado por un solista.
6. **Antífona del salmo 50:** texto salmódico musicalizado, también conocido como salmo *miserere*.
7. **Antífona de Cántico:** el texto proviene de los libros proféticos del Antiguo Testamento. Se recogen en el *Liber Canticorum* que consta de 76 cánticos diferentes para la tradición litúrgica A y 41 (al menos) para la tradición B.
8. **Benedictiones:** un canto sobre los versículos del libro de Daniel 3, 52-58, el llamado cántico de los tres jóvenes o *trium puerorum*.
9. **Sono o Sonum:** similar a lo ya mencionado en el oficio vespertino, pero en el *Matutinum* contiene frases procedentes de las antífonas matutinas, a las que es habitual que sustituya en los oficios dominicales y festivos.
10. **Matutinarium o antífona del Matutinum:** se construyen sobre uno de los siguientes salmos que aluden a la mañana o a la luz: 5, 18, 35, 42, 62, 64, 66, 68, 75, 87, 91, 100, 107, 117, 118, 129 o 142. En los oficios dominicales y festivos son sustituidas por el *Sono*.
11. **Antífona de los salmos 148, 149 o 150**
12. **Himno:** Habitualmente coincide con el mismo que se ha entonado en las vísperas completamente o parcialmente.
13. **Psallendum**

*Oficio de tercia, sexta y nona*²⁸

1. **Responsorio:** En la Tradición A precede a las antífonas, salvo en algunas festividades concretas como las Letanías Apostólicas, mientras que en la Tradición B se entona después de éstas.
2. **1ª Antífona** con su **versículo**
3. **2ª Antífona** con su **versículo**
4. **3ª Antífona** con su **versículo** o *Alleluiaticum* con su **versículo**
5. **Preces**
6. **Himno**

²⁸ En cuanto a oficios públicos, los oficios privados o “enclaustrados” contaban con un menor número de cantos. Ver: HORNBY, et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 159-164.

Misa

1. **Praelegendum:** antifona de entrada de la misa, equivalente al introito romano. Se omite en Cuaresma y misas feriales.
2. **Gloria in excelsis**
3. **Psallendum:** diferente al *Psallendum* de los oficios. En la misa equivale al *Graduale* del oficio romano. Los miércoles y viernes de Cuaresma es sustituido por el **Threno**.
4. **Laudes:** canto de carácter aleluyático que sucede a la lectura del Evangelio. En Cuaresma se elimina la palabra *alleluia*.
5. **Sacrificium:** canto que se entona tras la liturgia de la palabra, en el momento en el que los fieles realizan sus ofrendas y los ministros preparan el altar para la celebración de la Eucaristía. El texto corresponde a lecturas bíblicas de carácter sacrificial y la melodía es de las más elaboradas de toda la liturgia.
6. **Ad Pacem:** acompaña al intercambio del signo de la paz y supone el canto final de la “Liturgia de la palabra”.
7. **Ad Sanctus:** responsorio introductorio del Sanctus. Sólo aparece en grandes solemnidades.
8. **Ad confractionem panis:** canto que acompaña a la fracción del pan. No existe un repertorio extenso, por lo que puede no aparecer en todas las misas.
9. **Ad accedentes:** canto que acompaña a la distribución de las sagradas especies entre los fieles. Es equivalente a la comunión del rito romano.

Versículo: Uno o más versículos pueden suceder a cualquiera de los cantos mencionados anteriormente. Habitualmente se indican en las fuentes justo después de la pieza con las siglas “VR” o numeración romana: “II, III, etc.”.

Las tradiciones litúrgicas del rito hispánico

A pesar de que hablamos de unificación del rito tras el Concilio IV de Toledo, Pinell advierte en su *Liturgia Hispánica* dos tradiciones litúrgicas diferentes que denomina como A y B.

Respecto a las diferencias entre ambas tradiciones, Pinell encuentra las discordancias que se presentan de forma esquematizada a continuación:²⁹

	Tradición litúrgica A	Tradición litúrgica B
Nº de domingos de Adviento	5	6
Días con misa propia durante la Cuaresma	Lunes, miércoles, viernes y domingos	Miércoles, viernes y domingos
Jueves Santo	Estructura de festivo	Estructura de ordinario
Viernes Santo	<i>Indulgentia</i> extensa	<i>Indulgentia</i> común
Nº de cánticos en el <i>Liber canticorum</i>	76	41
Denominación del canto inicial de la Misa	<i>Praelegendum</i>	<i>Officium</i>
Orden del rito de comunión	<i>Confractio – Credimus – Pater noster</i>	<i>Credimus – Confractio – Pater noster</i>
Oficio vespertino	<p><i>Oblatio luminis</i> Vespertinum. Versículo</p> <p><i>Sonum</i> Antífona. Versículo Alleluiaticum. Versículo Himno. Versículo</p> <p>Completuria <i>Pater noster</i></p> <p><i>Benedictio</i> <i>Psallendum</i></p>	<p><i>Oblatio luminis</i> Lucernarium. Versículo Oración <i>Sonum</i> Antífona. Versículo Laudes. Versículo Himno Supplicatio Completuria <i>Pater noster</i> Petitio <i>Benedictio</i> <i>Psallendum</i></p>
Oficio <i>Matutinum</i>	<p>Antífona del salmo 3 Antífona. Versículo Antífona. Versículo Alleluiaticum. Versículo Responsorio Antífona del salmo 50 Antífona de cántico</p> <p>Antífona. Salmo <i>Matutinario</i> Antífona. <i>Benedictiones</i> <i>Sonum</i> Antífona. Salmos 148-149-150 Lectura Himno. Versículo</p> <p><i>Completuria</i></p>	<p>Antífona del salmo 3 Antífona. Versículo Antífona. Versículo Antífona o Laudes. Versículo Responsorio Antífona del salmo 50 Antífona de cántico Oración de cántico Antífona. Salmo <i>Matutinario</i> Antífona. <i>Benedictiones</i> <i>Sonum</i> Antífona. Salmos 148-149-150 Lectura Himno Supplicatio <i>Completuria</i></p>

²⁹ PINELL: *Liturgia hispánica*, pp. 228-251.

	Tradición litúrgica A	Tradición litúrgica B
	<i>Pater noster</i>	<i>Pater noster</i>
	<i>Benedictio</i>	<i>Petitio</i>
	<i>Psallendum</i>	<i>Psallendum</i>

A estas características sin referencias claras, podemos añadir las corroboraciones y discordancias aportadas por Janini y González:³⁰

- Una misa en la tradición litúrgica B para la celebración de los santos Pedro y Pablo, frente a las 3 de la Tradición A.
- Simplificación del rito del bautismo en la Tradición B con respecto a la A.

De las cuales, la primera característica se da tras el estudio del código *Tm1325* y la segunda a partir del estudio de *T5*. Janini y González hacen constantemente menciones a las características arcaicas de la Tradición B frente a la A, a pesar de que, siguiendo la propuesta de Mundó,³¹ se refieren a estos manuscritos como “los más tardíos”.

Hornby y Rojo Carrillo añaden también una modificación en el orden de los cantos que se produce en las horas tercia, sexta y nona y que hemos indicado anteriormente: en la Tradición A, generalmente, el responsorio precede a las antífonas, mientras que en la Tradición B se entona después de estas.³²

Esta división entre tradiciones litúrgicas, no obstante, plantea algunas dudas, debido a que, a la hora de establecer las características de la tradición litúrgica B, Pinell se basa en fuentes neo-mozárabes —aquellas elaboradas por la comisión de Ortiz durante el pontificado del cardenal Cisneros—. Aunque resultaría interesante una revisión de las diferencias entre tradiciones litúrgicas, esta cuestión no se tratará en esta investigación, en la que tomaremos como punto de partida lo establecido al respecto por otros especialistas como Hornby, Ihnat, Maloy y Rojo Carrillo.³³

³⁰ JANINI, José y GONZÁLVEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 24-28.

³¹ MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 1-25.

³² HORNBY, et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 164-177.

³³ *Ibidem*, pp. 77-133.

Aunque es un tema ajeno a las tradiciones litúrgicas, me gustaría mencionar también la investigación de Don M. Randel en este apartado, ya que en su libro sobre los tonos de los salmos responsoriales utiliza el término “tradición” para referirse a los distintos grupos de fuentes que distingue de la aplicación de las melodías a los versos responsoriales.³⁴ Este uso de la palabra “tradición” para algo que nada tiene que ver con las tradiciones litúrgicas puede provocar confusión. Por ello, muy sabiamente, Rojo Carrillo utiliza el término “grupos” para lo que Randel denomina “tradiciones” y yo haré lo mismo.³⁵ Randel encontró cuatro grupos de melodías para versos de responsorio que denominó: León, La Rioja, y dos de Toledo, las cuales trataré en un apartado posterior.

³⁴ RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

³⁵ ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. (Diploma de Estudios Avanzados). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011., *passim*.

Marco Metodológico

Criterios para la selección de las fuentes

Aunque parte de esta cuestión se comenta de forma introductoria en el objeto de estudio de la presente investigación, creo que es necesario dedicar un capítulo para responder no sólo a las cuestiones de qué fuentes seleccionar y por qué, sino también dar respuesta a la pregunta: ¿por qué centrarse específicamente en un corpus que atiende a criterios principalmente geográficos?

Comenzaré respondiendo a esta última cuestión. Puesto que se deben contraponer los resultados emanados del análisis de las diferentes fuentes, resultaría poco útil realizar el estudio de un corpus muy pequeño de documentos, mientras que en uno demasiado grande también sería difícil hallar nexos entre códices que, por su separación geográfica probablemente no hubieran tenido relación alguna durante el tiempo que estos fueron usados para la celebración de la liturgia. Si queremos, pues, establecer conexiones entre las distintas fuentes y tratar de averiguar cómo se relacionaban entre sí, —¿de qué otras fuentes se copiaban?, ¿por qué aparecen características diferentes?, ¿corresponden a distintas comunidades de mozárabes en la misma ciudad?, etc.— debemos estudiar con detalle cada corpus de una misma procedencia, ya que son las fuentes con mayor probabilidad de tener un pasado común.

Las fuentes hispánicas de carácter litúrgico con notación conservadas hasta la actualidad son relativamente escasas si tenemos en cuenta el amplio territorio en el que se desarrolló la liturgia. No obstante, son demasiadas para tratar de investigarlas todas a la vez. Es por ello que, tal y como veremos en el estado de la cuestión, la mayoría de investigadores ha optado por dividir las áreas geográficas atendiendo a características similares. Podemos dividir la mayor parte del corpus de manuscritos en cuatro áreas diferentes:

- **Norte:** También denominada como “León” por algunos investigadores al ser en torno a esta ciudad donde se reúnen la mayor cantidad de fuentes. A este grupo pertenecen algunas de las fuentes notadas más antiguas del rito hispánico entre las que destaca el Antifonario de León (*L8*).

- **San Millán:** Denominados como “códices emilianenses” por ser el monasterio de San Millán de la Cogolla el lugar en el que se llegaron a reunir antes de su desamortización la mayor cantidad de manuscritos de este grupo. Proceden en su totalidad de monasterios de la zona de la actual provincia de La Rioja.
- **Silos:** Reciben esta denominación por estar conservada la mayor parte del corpus, aún a día de hoy, en la biblioteca de la Abadía de Santo Domingo de Silos. En cuanto a su procedencia, se especula que fueran copiados en la propia abadía o en la región que hacia mediados del siglo XI comprendía el reino de Castilla.
- **Toledo:** Son también conocidos como “códices sureños” por reunir todos aquellos que se copiaron o usaron al sur de la marca del río Duero, punto clave durante la Reconquista. Son los códices más tardíos.

He creído adecuado centrarme en estas últimas fuentes, las toledanas, debido a varias razones: Se trata de un corpus de un total de once fuentes relacionadas de algún modo con la ciudad de Toledo, alguno de sus templos o su comunidad. Hay tanto grandes manuscritos como pequeños fragmentos, todos ellos con música.

Hay tres características principales presentes en algunos de los manuscritos toledanos que hacen especialmente interesante este grupo, diferenciándolo de las fuentes leonesas, emilianenses o silenses:

- La preponderancia de unos neumas más “tumbados” conocidos como “notación horizontal” o “notación toledana”.
- La existencia de dos tradiciones litúrgicas diferentes: la A, también presente en otros códices del norte peninsular, y la B, exclusiva del corpus toledano.
- La datación de algunos manuscritos en fechas tan tardías como los siglos XIII y XIV.³⁶

Debemos suponer que, a partir de la abolición del Rito Hispánico en el Reino de León tras Concilio de Burgos del año 1080, la copia de manuscritos de rito hispánico en el norte peninsular prácticamente desapareció. Aquellas fuentes copiadas o adiciones realizadas a fuentes previas, a partir de esta fecha, solo podrían haber sido realizadas o en el sur peninsular bajo dominio musulmán, donde la existencia de talleres de libros

³⁶ Si nos ajustamos a las dataciones tardías propuestas por MUNDÓ: *La datación...*, p. 21.

cristianos se antojaba complicada; o en la ciudad de Toledo, donde se continuó usando la escritura visigótica³⁷ y se continuó practicando el rito mozárabe hasta siglos después del Concilio de Burgos gracias al fuero otorgado a los toledanos por Alfonso VI en el año 1101.³⁸ En el capítulo dedicado al estudio paleográfico abordaré en mayor profundidad esta cuestión.

Una vez demostrado el interés y la necesidad de dividir el corpus de fuentes de rito hispánico surge la siguiente pregunta: ¿cómo seleccionar las fuentes que se deben incluir en este trabajo? ¿Cuáles son esas fuentes toledanas?

Con el término “códices toledanos del canto hispánico”, que uso en el título de este trabajo, me refiero a una serie de códices que cumplen, esencialmente, las siguientes tres condiciones simultáneamente:

- Haber sido utilizados para la celebración de la liturgia hispánica, ser transmisores de la misma o tener una relación estrecha con ésta.
- Contener notación musical (la cual, como veremos, consiste en una serie de neumas escritos sobre el texto, que es cantado).
- Haber tenido alguna relación con la ciudad de Toledo.

Este último aspecto es el que más controversia puede generar, ya que, en algunos casos, como *BN01* y *T6*, no hay un consenso sobre la fecha en la que éstas llegaron a Toledo y, por tanto, pudieron no ser usadas por los mozárabes en fecha anterior a la restauración del rito por Cisneros.

Por tanto, debemos especificar que esta relación con la comunidad mozárabe de Toledo se puede haber dado de varias formas. La más evidente es que fueran copiados por miembros de esta comunidad en alguna de las parroquias mozárabes toledanas. Este hecho se puede corroborar gracias a anotaciones, marcas y *ex libris* que asocian algunos de los códices con las parroquias toledanas. En algunos casos veremos que, si bien su origen no se puede asegurar con certeza, sí, al menos, su uso o presencia en algún momento en dichas parroquias.

También se han tenido en cuenta aquellos manuscritos cuyo origen es controvertido, aún incluso cuando algunos investigadores lo sitúan ajeno a Toledo. Este sería el caso,

³⁷ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 772-773.

³⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ: *Los Cantorales de Cisneros*, pp. 65-77.

de los anteriormente mencionados *BN01* y *T6*. Si se han incluido estos manuscritos y no otros como *NY16* es por la presencia en *BN01* y *T6* de neumas que no se pueden identificar claramente con la notación de las fuentes del norte peninsular y, por tanto, no podemos descartar que fueran, al menos, notados en Toledo.

Siguiendo este mismo criterio, también se han incluido códices o fragmentos similares en cuanto a su escritura o su notación a aquellos de adscripción toledana cuya procedencia es desconocida o imprecisa.

En la tabla 0.1 que se muestra a continuación se enumeran los manuscritos con letra visigótica ligados a Toledo.³⁹ Atendiendo a las tres condiciones mencionadas anteriormente, se han cribado las fuentes hasta quedar con un total de 11 fuentes que cumplen las tres características previamente mencionadas simultáneamente.

Archivo	Signatura	¿Incluido?		Motivo
		Sí	No	
Madrid, Biblioteca Nacional de España	MSS/10001 (olim. Toledo, Archivo de la Catedral MS 35-1)	X		
	MSS/10029 (olim. Toledo, Archivo de la Catedral MS 14-22)		X	No es de uso litúrgico (sí es mencionado en el apartado dedicado a la notación).
	MSS/10110 (olim. Toledo, Archivo de la Catedral MS 35-2)	X		
	MSS/13060		X	Copia de un manuscrito perdido (sí es mencionado en varios apartados).
Toledo, Archivo de la Catedral	MS 2-2		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
	MS 9-6		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
	MS 9-38		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
	MS 10-5		X	Correspondiente a la liturgia romana. Carece de notación
	MS 11-4		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
	MS 14-23		X	Carece de notación.
	MS 15-17		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
	MS 27-2		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.

³⁹Esta tabla se ha realizado usando, principalmente, el siguiente catálogo: MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio* Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999. Se ha ampliado usando también otras fuentes y estudios que se detallan en la bibliografía.

	MS 33-1		X	Carece de notación
	MS 33-2		X	Códice desaparecido. Probablemente sin notación.
	MS 33-3	X		
	MS 35-3	X		
	MS 35-4	X		
	MS 35-5	X		
	MS 35-6	X		
	MS 35-7	X		
	MS 35-8		X	Carece de notación.
	MS 44-2 (hoja de guarda)		X	Carece de notación.
	MS 99-30		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
	W.1.a-W.1.b		X	Carece de notación.
Toledo, Museo de Santa Cruz	MS 1325	X		
	MS 1326		X	Carece de notación y de cantos
	MS 1328			Carece de notación
Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha	Ms. 381		X	No es de uso litúrgico. Carece de notación.
Florenia, Biblioteca Medicea-Laurenziana	Ashb. 17		X	Carece de notación (mencionado en el análisis paleográfico).
Coímbra, Arquivo da Universidade	IV-3ª S-Gv. 44 (22)	X		
Lamego, Arquivo da Sé	Caixa 2, Fragmento 017		X	No presenta ningún rasgo en común con el resto de códices toledanos.
Cincinnati, Hebrew Union College, Klau Library	Ms. Acc. 434	X		
Nueva York, Hispanic Society of America	MS B2916 (olim. Toledo, Archivo de la Catedral MS 33-29)		X	Aunque estuvo en Toledo, pertenece al corpus emilianense. (Su escritura y su notación no guarda relación con la de las fuentes toledanas).

Tabla 0.1: Selección de las fuentes

En esta tabla se indican la totalidad de las fuentes toledanas, si se ha incluido o no en el presente trabajo y, en caso de que haya sido descartada, por qué se ha hecho esto.

El grupo más numeroso de los manuscritos que analizaré se encuentran aún en la propia ciudad de Toledo custodiados en el archivo capitular: estos son *T33.3*, *T3*, *T4*, *T5*, *T6* y *T7*. Así mismo, aquellos conservados en la Biblioteca Nacional de España en Madrid –

BN01 y *BN10*– estuvieron tiempo antes en el Archivo de la Catedral Primada de España con el número de archivo *MS 35-1* y *MS 35-2* respectivamente.⁴⁰

Otra fuente se conserva en el Archivo del Museo de los Concilios y la Cultura Visigoda establecido en la antigua iglesia de San Román en 1971 y proviene de los fondos del Museo de la Santa Cruz. Bajo el mismo número de archivo, *MS 1325* se conservaban dos fuentes diferentes: 24 folios que corresponden a un *liber mysticus* y un folio final que, junto con una página suelta y un fragmento conservado en Santa Eulalia pertenecen a un *liber hymnorum*.⁴¹ En esta investigación solo trataremos los primeros 24 folios de *Tm1325*, las correspondientes al *liber mysticus*. El último folio, perteneciente a un *liber hymnorum*, actualmente se ha separado del resto del códice y se ha agrupado junto con otro de los folios bajo la signatura *MS 1328* y es custodiado en la misma institución.⁴²

Las dos fuentes que restan están más dispersas. Se corresponden con un folio conservado en la Universidad de Coímbra bajo el número de inventario *IV-3ª S-Gv. 44* (22) y dos folios que han sido apilados junto con diferentes documentos antiguos provenientes de los emigrantes sefardíes de España bajo las siglas *Acc. No. 434* en la Klau Library de Cincinnati del Colegio de la Unión Hebrea – Instituto Judío de Religión.

⁴⁰ PRADO, Casiano; ROJO, Germán: *El Canto Mozárabe*. Barcelona, 1919, p. 18: Rojo y Prado usan por primera vez aquí el término de “códices toledanos” para referirse a cinco de los manuscritos del Archivo de la Catedral de Toledo (del 35.8 aún no tenían conocimiento) y los dos conservados en la Biblioteca Nacional, excepto el Códice de Azagra. Casiano Rojo y Germán Prado hacen alusión a esta antigua catalogación de los manuscritos que para la fecha de publicación del libro ya se hallaban en la Biblioteca Nacional y no sabemos cuándo se produjo el traslado. Algunos son comprados por Barbieri y, desde luego, son un tema de interés, pero se sale de los márgenes de este trabajo.

⁴¹ Según MILLARES CARLO: *Corpus de códices visigóticos*, nº 331, p. 198. No he podido comprobar personalmente el fragmento perteneciente a la parroquia de Santa Eulalia.

⁴² Este es el número de inventario que me han aportado para esta fuente desde el propio Museo de Santa Cruz. Algunos investigadores se refieren a este MS 1328 como Tm25-2 (HORNBY, et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, p. XXVIII).

Estado de la Cuestión

Las fuentes del rito hispánico, último testimonio de la liturgia preponderante en la península ibérica desde la Antigüedad Tardía y durante todo el periodo altomedieval, suscitaron el interés de humanistas e intelectuales desde fechas muy tempranas. Aunque su uso se redujo a las pequeñas comunidades mozárabes tras la abolición del Rito Hispánico en los distintos reinos cristianos peninsulares, estas fuentes adquirirían una renovada importancia política al significarse el rito hispánico con la monarquía visigótica, de la cual se proclamaron herederos los reyes de León y más tarde de Castilla, con el fin de poder reclamar reinar sobre todo el territorio del antiguo Reino visigodo de Toledo (*Regnum Gothorum*). Este último fue el caso de la comisión encargada por el Cardenal Cisneros y dirigida por el canónigo Alonso Ortiz, la cual investigó y trató de restaurar el rito hispánico, creando en el proceso el rito neo-mozárabe como veremos más adelante. Los estudios de carácter historiográfico sobre el rito hispánico aparecen también en época temprana, dándose uno de los más relevantes en el siglo XVIII. Es entonces cuando el erudito Andrés Marcos Burriel (1719-1762) se interesa por estos manuscritos conservados aún en el Archivo de la Catedral de Toledo y los transcribe con la ayuda del paleógrafo Francisco Xavier de Santiago y Palomares (1728-1796), copiando también algunos ejemplos tanto de la escritura visigótica como de la notación hispánica.

Debemos añadir un tercer nombre a estos eruditos: el del jesuita vizcaíno Esteban de Terreros y Pando (1707-1782). Desconocemos el valor de la ayuda que éste recibió del padre Burriel, pero sin duda fue inestimable para la publicación de su *Paleografía española* en el año 1758.⁴³ En este libro, que contiene varias láminas firmadas supuestamente por Palomares con ejemplos de diferentes escrituras españolas, copia dos fragmentos de los códices toledanos del canto hispánico, incluyendo una breve antifona con notación de la denominada “horizontal” en la lámina 15:

⁴³ Fecha aproximada dada en la catalogación de la BNE, en cuyo catálogo aparece bajo la signatura 3/78991.

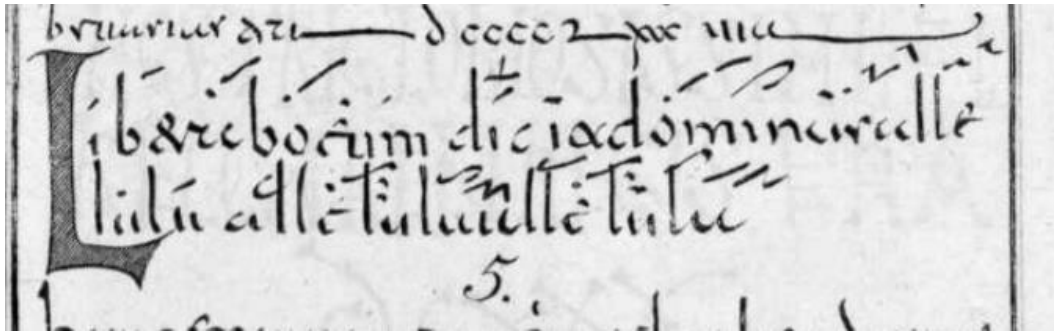


Fig. 1: TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Paleografía española*, 1758, lámina 15.

De estos dos fragmentos menciona lo siguiente:

Los Códigos antecedentes son de letra no muy grande. No así los Códigos Litúrgicos Muzarabes (sic.), que como escritos para uso del Coro, y del Altar, son de letra más abultada. Conserva once diferentes la Iglesia Primada de Toledo, y del mas precioso, y acaso el más antiguo, que contiene las Misas compuestas por San Ildefonso su Prelado, y puestas en Música al parecer por él mismo, se ha sacado en el núm 4. una Antífona. [...]

Más pequeña es la letra de otro Código Muzarabe, que contiene las Misas de todo el círculo del año y que también parece antiquísimo, del cual se ha tomado num. 5 la famosa cláusula de una Oración en la Misa de San Martín Turonense, notada por el Ven. Cardenal Bona, para probar la antigüedad maravillosa de dicha Misa.⁴⁴

Debemos mencionar, además, que estos ejemplos se dan en el capítulo “Escritura del siglo VI al siglo XI”. Con lo que tenemos un primer intento de datación de estos manuscritos.

Ya a principios del siglo XX, estas investigaciones realizadas por los jesuitas a mediados del XVIII –estudios que tras la expulsión de la orden y las posteriores desamortizaciones terminarían en la Biblioteca Nacional de España–, serían de vital importancia para el desarrollo de las hipótesis de Dom Marius Férotin.⁴⁵ La publicación de este clérigo francés sigue siendo aún uno de los estudios más valiosos sobre los códices mozárabes. En la misma época surgirán otras publicaciones de gran impacto,

⁴⁴ TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Paleografía española*. Madrid: Oficina de Joachin Ibarra, 1758, pp. 117-118.

⁴⁵ Me refiero a los estudios recogidos en los siguientes volúmenes: FÉROTIN, D. Marius: *Histoire de L'Abbaye de Silos*. Ernest Leroux, éditeur. París, 1897. *Le Liber Ordinum en usage dans l'Eglisewisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*. Firmin Didot, éditeur. París, 1904. *Le Liber mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, París, 1912.

entre las que debemos incluir los estudios de Ewald y Loewe⁴⁶ –en latín y de menor interés al no presentar demasiadas fuentes– y el de Riaño⁴⁷ –que propone varias teorías ya superadas.

Debemos esperar hasta 1929 para encontrar un estudio específicamente centrado en la música contenida en el corpus de manuscritos mozárabes. Me refiero a *El Canto Mozárabe*, publicado en Barcelona por los padres Casiano Rojo y Germán Prado. Uno de los aspectos más interesantes de esta publicación es el estudio que se realiza de la notación en el que aprecian ya en algunos de los códices toledanos la que acuerdan en llamar “notación horizontal” debido a la inclinación más acusada de los neumas con respecto de la notación vertical de la que tomarán como arquetipo el *Liber Ordinum* de Silos (S4). Así mismo harán la primera clasificación de las piezas cantadas en la misa y el oficio. Un poco anterior es la clasificación de los neumas “visigóticos” que realiza el padre Sunyol en el capítulo dedicado a las “Notaciones visigótico-españolas” en su *Paleografía musical gregoriana*.⁴⁸ En éste llama la atención la división en tres épocas que hace de los diferentes neumas. La que se denomina como notación horizontal la sitúa temporalmente como la más antigua, algo que ha quedado en entredicho con las dataciones tardías de los códices toledanos de Mundó que mencionaré más adelante. Esta división de Sunyol fue rápidamente rechazada por Rojo y Prado en 1929 alegando que: “Da una lista incompleta, incurriendo, además, en numerosas confusiones cuando traza los encasillados. No podría ser por menos, pues el llegar a clasificar todos los neumas mozárabes supone largo y rudísimo trabajo y comparación de muchos manuscritos, de los cuales no dispuso el erudito benedictino monserratense”.⁴⁹

En los años 30 se produce una gran aportación al estudio de las fuentes del canto hispánico gracias a Agustín Millares Carlo, quien elaborará en 1931 un extenso y detallado *Corpus de códices visigóticos*.⁵⁰ Desde entonces, debemos esperar hasta la

⁴⁶ EWALD, P., y LOEWE, G. (ed.): *Exempla scripturae visigothicae. XL tabulis expressa*. Gustavuum Koester. Heidelberg, 1883.

⁴⁷ RIAÑO, Juan Facundo: *Classical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. B. Quaritch. London, 1887.

⁴⁸ SUNYOL, Gregori M.: *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1925, pp. 198-219)

⁴⁹ ROJO Y PRADO: *El canto...*, pp. 8-9.

⁵⁰ Publicaciones realizadas en los años 30 por Millares Carlo aparte del ya mencionado *Corpus de códices visigóticos* de 1931:

-*Tratado de paleografía española*. Madrid, 1932

-*Los códices visigóticos de la catedral toledana. Cuestiones cronológicas y de procedencia*. [Discurso leído en la Real Academia de la Historia] Madrid, 1935.

década de 1960 para encontrar un renovado interés en el estudio de los “códices visigóticos”. Aparecen nuevos investigadores que, en lugar de tratar de abarcar la totalidad de los manuscritos, se especializarán, bien en el estudio de una característica tanto externa como interna del documento, bien en una parte de la liturgia o un canto en concreto o, como es el caso de este y otros tantos estudios, en una selección del corpus total de códices de rito hispánico.

¿Cuánto y cómo hemos avanzado desde que en el año 1929 los padres Rojo y Prado auguraron “una amplia restauración de la joya de la más preciada y más valiosa del tesoro toledano: su liturgia y su canto”⁵¹?

Para responder esta pregunta y poner en valor la presente investigación propongo un repaso de las hipótesis formuladas y avances realizados en distintos aspectos del estudio del rito hispánico.

La liturgia hispánica y sus “tradiciones”

La existencia de dos “tradiciones litúrgicas” diferentes dentro de las fuentes del rito hispánico ha sido estudiada por el padre Jordi Pinell. Su publicación de referencia, *Liturgia hispánica*, del año 1989, plantea esta tesis debido el distinto orden de las festividades y cantos de la liturgia que encuentra en las fuentes del rito hispánico.⁵²

Para diferenciar estas dos tradiciones litúrgicas Pinell usa las letras A y B. Otros investigadores han utilizado otros nombres que, debido a sus connotaciones, descartaré en favor de la nomenclatura de Pinell. Así, Janini y González encuentran que en la Tradición A se reflejan los arquetipos establecidos para la liturgia tras la reforma realizada por San Julián de Toledo (680-690),⁵³ lo que lleva a estos autores a darle el título de “toledana” o “juliana” a esta misma tradición,⁵⁴ nombre que descarto usar debido a la confusión que provoca referirse exclusivamente a un supuesto origen —incluso el propio González se contradice adscribiéndola “según la leyenda a San

⁵¹ ROJO Y PRADO: *El canto...*, prólogo.

⁵² PINELL: *Liturgia hispánica*, pp. 109-164

⁵³ JANINI, José y GONZÁLVEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, p. 24

⁵⁴ GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, *passim*.

Leandro (578-600)”⁵⁵— frente a su verdadera difusión probada mediante las fuentes primarias. Por otro lado, ambos investigadores se refieren a la Tradición B como “bética”, aludiendo a su posible origen sevillano y su posterior exportación a Toledo, aunque tal afirmación se realiza sin pruebas fehacientes,⁵⁶ y simplemente por la importancia del metropolitano hispalense Isidoro (599-636) en el establecimiento de los cánones de la liturgia hispánica. Tradicionalmente se ha identificado la Tradición A como “más organizada”, es decir, con un orden más claro; mientras que la B “es más arcaica” y “con un mayor grado de pureza”, lo que podría conferirle un carácter más cercano al rito primitivo de la época visigoda, como explicaré más adelante.⁵⁷

En cuanto a la clasificación de los manuscritos en una u otra tradición litúrgica, cabe mencionar que la distinción realizada por Pinell es poco precisa al no mencionar de forma clara las fuentes que utiliza para definir las características de cada una de las tradiciones. Menciona solamente que los manuscritos de esta tradición “proceden exclusivamente de la parroquia toledana de Santa Justa y Rufina”⁵⁸ y a ésta podemos adscribir dos *liber mysticus* cuaresmales: *BN10* y *T5*, además del fragmento *Tm1325* conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo. En estas fuentes sólo se han conservado los cantos y lecturas correspondientes a la Cuaresma y a la Semana Santa y unas pocas festividades de santos. Teniendo en cuenta que Pinell afirma en esas mismas páginas que las ediciones del Misal y el Breviario Mozárabes del cardenal Cisneros se basan en esta misma tradición litúrgica, es muy probable que la mayoría de sus conclusiones se hayan extraído a partir de estas ediciones que vieron la luz a comienzos del siglo XVI y no de los códices altomedievales, lo cual haría corresponder en realidad la tradición B de Pinell con las fuentes neomozárabes invalidando la comparación con las fuentes de la presunta tradición A.

En el ámbito toledano, Pinell asocia la Tradición B con el entorno de la parroquia de las Santas Justa y Rufina y la Tradición A con el del templo de Santa Eulalia;⁵⁹ a nivel peninsular, es difícil hablar con seguridad sobre la extensión que tuvo cada una de ellas

⁵⁵ GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, p. 635.

⁵⁶ PINELL, Jordi: “Liturgia hispánica” en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. II. Madrid, 1972, p. 1305.

⁵⁷ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro: “Testimonio de la comunión eclesial en la historia de la liturgia mozárabe” en: VV.AA.: *Liturgia y música mozárabes. Ponencias y Comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*, Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978, pp. 163-212. Ver apartado

⁵⁸ PINELL, *Liturgia hispánica*, p. 39.

⁵⁹ *Ibidem*.

—debido principalmente a la ausencia de fuentes de la Tradición B fuera de Toledo. Es generalmente aceptado que la Tradición A fue la más popular en los reinos cristianos del norte de la península hasta la prohibición del rito mozárabe en el concilio de Burgos del año 1080, pues aparece en los manuscritos procedentes de toda la zona castellanoleonesa desde Galicia hasta La Rioja. La B, por el contrario, solo se recoge en tres de las fuentes toledanas, aunque algunos investigadores, entre ellos Pinell, piensan que fue mayoritaria entre la comunidad mozárabe de Al-Andalus y que fue llevada a la ciudad a través de aquellos cristianos que, huyendo de los territorios dominados por los árabes, se refugiaron en la recién conquistada Toledo, al ser esta la única ciudad en la que el rito mozárabe se podía celebrar libremente.⁶⁰

Janini y Gonzálvez mostrarían las primeras discrepancias respecto a las teorías de Pinell: “El P. Pinell ha sugerido la posibilidad de que la tradición B hubiera sido importada desde Sevilla a Toledo por emigrados andaluces. Sin embargo, no ha aportado ninguna prueba de que estos emigrados trajeran consigo precisamente los arquetipos de los tardíos manuscritos toledanos que la representan”.⁶¹

La confusión que genera en los eruditos el origen, la difusión, la relación que entre sí tuvieron ambas tradiciones litúrgicas, así como su contenido, nos muestra la gran cantidad de incógnitas que aún quedan por resolver respecto a la liturgia del rito hispánico. Cómo veremos a continuación, los estudios de investigadoras como Raquel Rojo Carrillo,⁶² y Emma Hornby y Rebecca Maloy⁶³ nos llevan hoy en día a replantearnos las tesis de Pinell.

Ya Janini y Gonzálvez, de hecho, observan que entre manuscritos de la misma tradición litúrgica pueden surgir discordancias:

Finalmente, conviene recordar que en la tradición manuscrita juliana [Tradición A] se registra a veces, con el paso del tiempo, una tendencia hacia la simplificación de algunos oficios matutinales, omitiendo grupos de antífonas y oraciones. Así, por ejemplo, en el [oficio matutino] de las santas Justa y Rufina.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁶¹ JANINI Y GONZÁLVEZ, *Catálogo de los manuscritos...*, p. 27.

⁶² ROJO CARRILLO, Raquel: “Old Hispanic Chant Manuscripts of Toledo: Testimonies of a Local or of a Wider Tradition?”, en BEALE-RIVAYA, Yasmine y BUSIC, Jason (Eds.): *A Companion to Medieval Toledo*, Leiden: Brill, 2018, pp. 95-139. p. 110.

⁶³ HORNBY, Emma y MALOY, Rebecca: *Music and Meanings in Old Hispanic Lenten Chants*. Woodbridge: The Boydell Press, 2013, pp. 5-12.

Las tres “missae” del Oracional visigótico y del Tol. 35.6 se reducen a dos, esto es, dos grupos de oraciones y antífonas en el códice silense de Londres. Lo mismo sucede en oficios compuestos en época mozárabe como el de la Asunción, con tres “missae” en el Tol. 33.2 y una sola “missa” en los códices silenses y el más tardío Tol. 35.7.⁶⁴

Con ello, manifiestan que es difícil establecer con claridad las diferencias entre ambas tradiciones litúrgicas, sin embargo, sus discordancias son suficientes para confirmar que su existencia no se debe a una evolución de una misma tradición, sino a dos tradiciones que siguen su propio camino de difusión y evolución entre diferentes sectores de la población cristiana de la península ibérica durante la Edad Media.

Por su parte, Raquel Rojo publicó en 2018 un artículo en el que considera que esta división entre tradiciones de la que venimos hablando es “ilusoria” (*deceptive*) estableciendo que:

No hay puntos de comparación litúrgicos entre ambas [tradiciones]. Es más, aunque son menos pronunciadas, hay diferencias textuales, litúrgicas y melódicas entre una misma “tradición”. De hecho, manuscritos de una “tradición” determinada pueden usar diferentes nombres para sus fechas litúrgicas, y no todos sus contenidos y cantos son iguales incluso cuando transmiten las mismas fechas. Más aún, un manuscrito “B” puede tener ciertos tipos de elementos litúrgicos ausentes en otros manuscritos “B”, pero presentes en uno o más manuscritos “A” (y viceversa).⁶⁵

Con esta publicación en la que se aportan bastantes ejemplos que respaldan estos argumentos, se amplía la hipótesis de la discordancia entre manuscritos de la misma tradición que ya plantearon Janini y González.

Si nos centramos en las piezas con música de las diferentes tradiciones litúrgicas, encontramos también opiniones dispares respecto a si hay dos repertorios distintos o uno solo para ambas.

⁶⁴ JANINI Y GONZÁLVEZ: *Catálogo de los manuscritos...*, p. 26.

⁶⁵ ROJO CARRILLO: *Old Hispanic Chant...*, p. 110. Traducción propia. Texto original en inglés: “there are no direct liturgical points of comparison between them. Moreover, although less pronounced, there are textual, liturgical, and melodic differences within each “tradition.” In fact, manuscripts of a given “tradition” can use different names for their liturgical days, and not all of their assignments and chants are shared even when they transmit the same liturgical days. Furthermore, a “B” manuscript can have certain kinds of liturgical items lacking in other “B” manuscripts, but present in one or more “A” manuscripts (and vice versa).”

Pinell habla así de los cánticos: “en el oficio hispánico, se han conservado en versión *Vetus Latina* y son comunes a ambas tradiciones”, y explica las diferencias que se pudiesen dar surgen debido a que “a partir de ese grupo antiguo, cada una de las tradiciones habría ampliado de forma distinta su repertorio”,⁶⁶ reforzando de esta forma su teoría de que ambas tradiciones tienen un origen común. Así mismo Gutiérrez concluye en su estudio sobre las preces e himnos hispánicos que ese tipo de obras son comunes a las dos tradiciones.⁶⁷

Por otro lado, Emma Hornby y Rebecca Maloy encuentran diferencias entre las dos tradiciones litúrgicas en las misas cuaresmales con respecto a las lecturas, peticiones e incluso los cánticos.⁶⁸ Entre *BN10*, *T5* y *L8* se observan no solo repertorios específicos para cada una de las tradiciones litúrgicas, sino también “asignaciones litúrgicas” diferentes en aquellos cantos que comparten.⁶⁹ Sin embargo, como veíamos en la cita de Raquel Rojo, estas discordancias en el repertorio no se dan solamente entre manuscritos de distinta tradición litúrgica, sino también entre los de una misma tradición.

Finalmente quedaría por establecer cuáles son las diferencias que hay entre ambas tradiciones litúrgicas. Sin embargo, como deseo expresar también mis propias conclusiones al respecto, desarrollaré esta cuestión más adelante.

Revisión de los análisis paleográficos de las fuentes toledanas

El estudio de la escritura de los manuscritos resulta muy necesario para establecer teorías acerca de las características y origen de las fuentes. Por ello, a continuación, expondré las conclusiones a las que han llegado diferentes especialistas en paleografía a partir del estudio de las grafías de los códices toledanos.

En primer lugar, es importante mencionar que no tenemos ninguna datación escrita en las fuentes toledanas del canto hispánico. A pesar de que dos de los manuscritos (*BN10*, f. 120v y *T4*, f. 171r) cuentan con colofones pertenecientes, probablemente, a la misma

⁶⁶ PINELL: *Liturgia hispánica*, p. 45.

⁶⁷ GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica” en *Revista de musicología*, vol. 35, nº 2, 2012, pp. 11-41.

⁶⁸ HORNBY y MALOY: *Music and Meaning...*, 2013.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 5.

mano del copista,⁷⁰ en ninguno de ellos se conserva la fecha con el año. En el caso de *BN10*, debido a que el año o la era fue omitida por el copista, mientras que en *T4* la parte de la inscripción en la que aparecía la era fue tratada con algún tipo de corrosivo antes incluso de que Burriel realizara sus transcripciones durante la primera mitad del siglo XVIII. No obstante, Mundó logra leer lo suficiente de esta inscripción como para datar el manuscrito durante el pontificado toledano de Martín López de Pisuerga (1192-1208) gracias a la mención a “Martinum episcopum”.⁷¹

En base a este hallazgo, Mundó propone una revisión de las dataciones de los manuscritos que rechaza algunas de las hipótesis de paleógrafos anteriores que habían observado en el aspecto menos preciso de la escritura de estas fuentes toledanas un rasgo arcaico. Mundó, por el contrario, encontrará influencia, por ejemplo, en *BN10*, de la escritura gótica europea, proponiendo así una nueva fecha, mucho más tardía para aquellas fuentes similares a esta.⁷² La datación tardía de Mundó ha sido generalmente aceptada por la mayor parte de los investigadores posteriores.

Antes de Mundó, Ewald y Loewe,⁷³ y posteriormente Agustín Millares Carlo⁷⁴ habían ya diferenciado entre las distintas escrituras visigóticas. Su forma de dividir las es en función de si la sílaba “ti” o “tj” aparecen de forma junta (nexo) o separada, de tal modo que las fuentes estudiadas en este proyecto se pueden dividir en dos grupos. El primero de ellos lo integrarían aquellas fuentes en las que solamente aparecen en una única grafía la “t” y la “i”, y son las siguientes: *T33.3*, *BN01*, *T3* y *T7*. El segundo grupo estaría integrado por aquellas fuentes en las que, además de aparecer en un solo trazo la sílaba “ti”, aparecería también el nexo “tj”. A este segundo grupo pertenecen el resto de las fuentes estudiadas: *BN10*, *T4*, *T5*, *T6*, *Tm1325*, *Coimbra* y *Cincinnati*.

⁷⁰ MUNDÓ: *La datación...*, pp. 9-10.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, p. 2-4.

⁷³ EWALD, P., y LOEWE, G. (ed.): *Exempla scripturae visigothicae. XL tabulis expressa*. Heidelberg: Gustavum Koester, 1883.

⁷⁴ MILLARES CARLO, Agustín: *Tratado de paleografía española*. Madrid, 1932 (3ª ed. 1983).

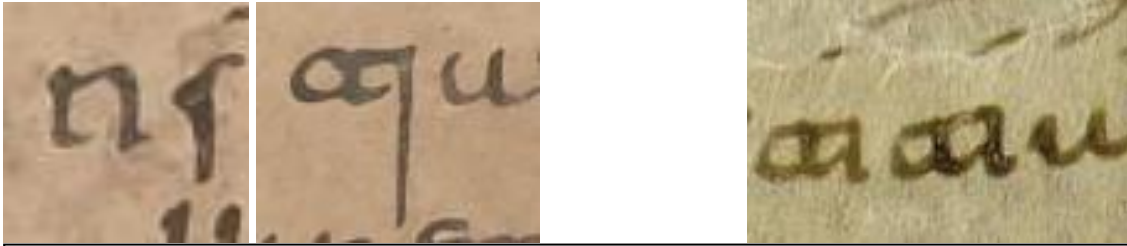


Fig. 2: Fragmentos de P-Cua IV-3ª S-Gv. 44 (22), f. 1v (izquierda) y E-Tc 35.4, f. 134v (derecha).

En ambos ejemplos se pueden leer las dos formas de escribir la sílaba “ti/tj” visigótica. El latín visigótico se caracteriza por la pronunciación de la “ti” ante vocal de forma fricativa /θi/, que es a la que denominamos como “tj”. De tal modo que en la primera sílaba encontramos la grafía “ti” ligada en ambos ejemplos, mientras que en la segunda sílaba vemos como la grafía “tj” en T4 es igual, mientras que en *Coimbra* la *i* es mucho más alargada, como si de una *j* moderna se tratase. Esta es la diferencia que aprecia Millares Carlo.

Si comparamos esta división en dos grupos con la datación que propone Millares Carlo en seguida nos percataremos de que las fuentes en las que solo aparece el nexa “ti” se corresponden con las dataciones más antiguas, todas ellas entre los siglos IX y XI.

Sin embargo, si tomamos esta misma división y la aplicamos a las dataciones de Mundó,⁷⁵ nos encontramos con un panorama mucho más confuso. Efectivamente, Mundó toma en consideración otros aspectos codicológicos a parte de los nexos “ti” y “tj”, centrándose, principalmente, en la influencia de la escritura gótica de origen europeo sobre ciertas letras, pero también ve la unión de la “t” con otras grafías como un elemento más tardío en la escritura visigótica. Así pues, hablando del manuscrito *Tm1325* menciona lo siguiente:

Los caracteres tardíos que se notan en el fragmento son: poca distinción entre las letras a-u, t-o en ligadura y en general la t junto a otras letras, [...] ⁷⁶

Sin embargo, cuando examina tres de los códices en los que no se aprecia el nexa “tj” no duda en datarlos “hacia 1100, con reserva de rectificación para colocarlos algo después”, y para reforzar su propuesta de datación añade lo siguiente a continuación:

En efecto, veo en ellos la M uncial abierta a la derecha; la O con punto central; la r con punta artificial, etc., detalles más bien tardíos, a pesar de su aspecto arcaizante. La decoración de los tres es semejante también, aunque la del 35.7 se parece más a la del tardío 35.4 ya mencionado. ⁷⁷

⁷⁵ Véase la Tabla 0.2, en la siguiente página.

⁷⁶ MUNDÓ: *La datación...*, p. 12.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 14-15.

En cuanto a la cuarta de las fuentes en la que no se aprecia el nexa “tj”, *T33.3*, se debe mencionar que Mundó establece este código muy cercano a *T4* “por sus características externas”⁷⁸ y, por tanto, lo data también en torno a las mismas fechas: los años 1192-1208, en los que fuera obispo de Toledo Martín López de Pisuerga. Sin embargo, el que en uno sí aparezca el nexa “tj” y en otro no, puede hacernos dudar de su datación tardía.

	s. XI o anterior	s. XI-XII	s. XII ex.- XIII in.	s. XIII-XIV
ti		<i>BN01</i> <i>T.3</i> <i>T7</i>	<i>T33.3</i>	
ti y tj	<i>T6</i>		<i>T4</i> ⁷⁹ <i>Coimbra</i> ⁸⁰ <i>Cincinnati</i>	<i>BN10</i> <i>T5</i> <i>Tm1325</i>

Tabla 0.2: Comparativa de las clasificaciones de fuentes según Millares Carlo y Mundó

En esta tabla se compara la diferenciación de fuentes que realiza Millares Carlo en base al uso del nexa *tj* (columna izquierda) con las dataciones propuestas por Mundó (fila superior).

Al contraponer en la tabla 0.2 la división de Millares Carlo en base al uso del nexa *tj* con las dataciones propuestas por Mundó, observamos que *T6* es la única que se sale de la norma.

En las últimas décadas, sin embargo, la paleografía se ha concentrado en estudiar la escritura visigótica no como un “todo”, sino como una familia de escrituras con diferentes características. En este aspecto se han desarrollado las investigaciones de autores de referencia como María José Azevedo, Jesús Alturo o Ainoa Castro.⁸¹

Esta hipótesis sobre las características regionales de la escritura visigótica fue formulada por primera vez por el paleógrafo Muñoz y Rivero,⁸² y de ella derivan gran

⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁹ Una de las manos parece que no hace esta diferenciación entre las grafías *ti* y *tj*.

⁸⁰ Sin catalogar por Mundó. Datación tomada de: FERREIRA, Manuel Pedro: "Three fragments from Lamego." En: *Revista De Musicología*, vol. 16, nº 1, 1993.

⁸¹ AZEVEDO SANTOS, María José: *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994; ALTURO PERUCHO, Jesús: “La escritura visigótica. Estado de la cuestión”, en *Archiv für Diplomatik*, 50, 2004, pp. 347-386; ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel y CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012 y CASTRO CORREA, Ainoa: *La escritura visigótica en Galicia. I. Diócesis Lucense*. (tesis doctoral). Defendida en: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

⁸² MUÑOZ Y RIVERO, Jesús: *Paleografía visigoda: Método teórico-práctico para aprender a leer los códices y documentos españoles de los siglos V al XII*. Madrid, 1881.

parte de las aseveraciones realizadas por los especialistas sobre la escritura visigótica en la actualidad.

En la parte dedicada a la paleografía en esta investigación, tomaremos como base esta propuesta de diferenciación geográfica de la escritura visigótica, pudiendo así centrarnos en las características concretas del modo de escribir del área toledana. No obstante, así como la escritura visigótica de otras regiones sí ha sido estudiada de forma específica, las fuentes toledanas carecen aún de un merecido análisis exhaustivo. Para nuestra investigación nos apoyaremos, por tanto, en los estudios sobre la escritura en los centros mozárabes, ya que hemos creído encontrar en ellos un predecesor de las escribanías toledanas pertenecientes a esta misma comunidad. En este aspecto es imprescindible mencionar los estudios llevados a cabo por la profesora Camino Martínez que trataremos en mayor profundidad en el capítulo dedicado a la paleografía.⁸³

Hay algunos códices que hemos incluido como objeto de estudio cuyo origen toledano se ha puesto en duda por algunos investigadores. En cuanto al fragmento del Archivo de la Catedral de Coímbra (*Coimbra*), Millares Carlo establece que presenta una “escritura visigótica pura, sin ninguna influencia carolina”.⁸⁴ En la misma línea, Díaz afirma que “la escritura es del siglo X, sin duda ninguna originaria de la región del Duero o un poco más al Sur”,⁸⁵ lo que contrasta con otras afirmaciones acerca de su procedencia que lo clasifican como de origen toledano, entre otras cosas por presentar la notación horizontal tan característica de las fuentes de esta ciudad. Es uno de los ejemplos que indican que el tipo de escritura y la notación no siempre son concordantes, lo que señalaría que su música pudo ser anotada en otro momento posterior a la confección del códice o de la copia de su texto.

En el caso de *T3*, Millares Carlo menciona simplemente que “su escritura parece más bien leonesa” sin dar mayores especificaciones.⁸⁶ Cabe mencionar que es este un códice

⁸³ CAMINO MARTÍNEZ, Carmen del: “La escritura visigótica de los centros mozárabes en su periodo primitivo” en ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel y CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 115-144.

⁸⁴ MILLARES CARLO: *Corpus de códices visigóticos*, p. 43.

⁸⁵ DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*. León: Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”. CSIC, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, y Archivo Histórico Diocesano, 1983, p. 322.

⁸⁶ MILLARES CARLO, *Corpus de códices...*, n° 321, pp. 191-192.

problemático en cuanto a su escritura ya que, según afirma Mundó: “El 35.3 [T3] tiene muchas hojas reescritas siguiendo el texto antecedente muy borrado, aunque no siempre se sobrepone exactamente. Esta mano parece ya del s. XIII.”⁸⁷ Este “borrado” y posterior reescritura pudiera ser aquello que llevase a ciertos investigadores a pensar que el códice pudiera ser anterior y, tal vez, importado de un lugar distinto a Toledo. Así mismo, en este caso, Díaz y Díaz nos plantea dudas acerca del origen de T6, alegando que su escritura visigótica en una sola columna es “hecha en el territorio de León”⁸⁸ y también Mundó afirma: “Su letra no es, como decía, la toledana-andaluza, de trazos anchos, sino que tiene bastante de la finura de los códices del norte de la península”, si bien, también advierte de que “no tiene todas sus características” y que “persuade de su origen central la inclinación de la escritura hacia la izquierda, como aparece en los mss. del Sur”.⁸⁹

En definitiva, podemos apreciar un estado de la cuestión poco exhaustivo en cuanto a las fuentes toledanas se refiere. Encontramos distintas hipótesis que, en general, ahondan en las características individuales de cada manuscrito, habiendo muchos detalles que estudiar e interrogantes que responder. Es por ello que creo muy necesario para conocer en mayor profundidad los códices del canto hispánico realizar un estudio comparativo que nos permita trazar nuevas conexiones e hipótesis. A ello dedicaré los capítulos dos y tres de esta tesis doctoral.

Notación musical hispánica

La notación musical que se utiliza para representar las melodías del rito hispánico se conoce como notación hispánica, aunque otros autores también han usado las denominaciones de notación visigótica o mozárabe. Se trata de un tipo de notación neumática y adiestemática en la que se utilizan símbolos que indican la línea de la melodía a partir de la combinación de acentos agudos y graves, de forma similar a otras

⁸⁷ MUNDÓ: *La datación...*, p. 15.

⁸⁸ DÍAZ Y DÍAZ: *Códices visigóticos...*, p. 316.

⁸⁹ MUNDÓ: *La datación...*, p. 19.

notaciones de la época. Algunos investigadores, como Rankin, la catalogan dentro de la familia de las notaciones francas.⁹⁰

No obstante, presenta algunas diferencias con el resto de notaciones de Europa occidental “por algunas particularidades caligráficas, por la elegancia de las figuras y la abundancia de formas que se usan para expresar, ya unas mismas, ya diversas combinaciones de sonidos”.⁹¹ La primera catalogación de los neumas de la notación hispánica la lleva a cabo Sunyol en 1925 utilizando la nomenclatura de los neumas gregorianos (*virga, punctum, pes, clivis...*) y lo mismo harán en 1929 los padres Rojo y Prado, apuntando estos últimos la dificultad de clasificar “formas desconocidas, verdaderos jeroglíficos, que sólo se han podido descifrar después de mucho revolver los manuscritos”.⁹²

Otra particularidad de la notación hispánica es la existencia de dos tipos de notación: la vertical y la horizontal. Ambas comparten los mismos elementos, pero se observan trazados claramente diferentes en su escritura.

La notación vertical ha sido, hasta ahora, la mejor estudiada. Las investigaciones más recientes llevadas a cabo por el equipo de la Universidad de Bristol dirigido por la profesora Hornby ha realizado un amplio catálogo de neumas utilizando el sistema NHL clasificarlos.⁹³ También el proyecto *RESOUND* dirigido por la profesora Gutiérrez ha llevado a cabo en este 2024 una gran recopilación de los neumas de notación vertical con el fin de entrenar a la inteligencia artificial a reconocer patrones melódicos en los cantos del rito hispánico.

Sin embargo, en las fuentes toledanas predomina la notación horizontal, denominada así en alusión a los neumas inclinados hacia la derecha con los que se escribe. Está integrado por los otros once manuscritos; no obstante, entre estos se deben hacer varias divisiones.

Dos de los códices guardados en Madrid –las guardas de *BN01* y *BN10*– contienen lo que Brockett denominó como notación intermitente, es decir, un tipo de notación en el

⁹⁰ RANKIN, Susan: *Writing sounds in Carolingian Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 228.

⁹¹ ROJO Y PRADO: *El canto mozárabe*, p. 40.

⁹² *Ibidem*, p. 42.

⁹³ El funcionamiento de este sistema se explica en el apartado 4.3 *Metodología para el estudio de la notación* de esta tesis doctoral.

que son omitidos los neumas musicales que corresponden a algunas sílabas de las piezas cantadas.⁹⁴ Este tipo de notación, que aparece también en otros manuscritos no toledanos del rito hispánico, es considerada por Brockett como “primitiva” o “arcaica” y anterior tanto a la horizontal como a la vertical. Al respecto de esto, Rojo Carrillo propone la misma idea que ya tantease Brou en 1965, que podría tratarse no de un síntoma de antigüedad, sino de la acción de “escribas negligentes o perezosos, o demasiado atareados para ocuparse de ciertos pequeños detalles, como los *puncta* solos o en conjunto, especialmente si se trata de fórmulas melódicas más o menos conocidas por los cantantes”.⁹⁵ Veremos que esta última teoría resulta más probable si la comparamos con las dataciones de los manuscritos generalmente aceptadas por los investigadores, máxime teniendo en cuenta que en el apartado anterior hemos visto que la datación de *BN10* atendiendo a aspectos paleográficos difícilmente puede ser anterior a los siglos X-XI según Millares Carlo y a los siglos XIII-XIV según Mundó, haciendo difícil sostener la teoría sobre la antigüedad de esta característica de la notación.

Por otro lado, Janini y González especifican que algunos códices presentan “Notación musical del último periodo toledano, alargada y muy inclinada”.⁹⁶ Tal especificación aparece, sin embargo, asociada a gran parte de los manuscritos con notación horizontal. De hecho, los únicos manuscritos del catálogo de los que no se menciona que su notación sea del último periodo son, aparte de los de la Biblioteca Nacional de España, *T3* y *Coimbra*. Este últimos debido a que no es mencionados ni por Mundó ni por Janini y González en sus respectivas publicaciones. No debemos olvidar que Millares Carlo menciona que la escritura de *T3* pudiera tratarse de la propia de los códices leoneses, sin embargo, es evidente que, aunque no sea del tipo de notación musical que Janini apoda como “del último periodo toledano”, su notación tampoco es vertical, no al menos como la del resto de documentos procedentes de esa zona de la península. Claro que, como comentaba anteriormente, este tipo de notación no tiene por qué limitarse a un área geográfica de forma exclusiva.

⁹⁴ BROCKETT, Clyde W.: *Antiphons, Responsories, and Other Chants of the Mozarabic Rite*. New York: Institute of Medieval Music, 1968. A parte de estos dos códices toledanos, solo otras cinco fuentes hispánicas muestran notación intermitente: E-Mah 60, E-SI 1, E-SI 5, E-SI 7 y GB-Lbl 30845.

⁹⁵ BROU, Louis: “Notes de Paléographie musicales mozarabe”. En: *Anuario Musical*, 1955, 10, pp. 23-44.

⁹⁶ JANINI y GONZÁLVEZ: *Catálogo de los manuscritos...*, p. 62 y p. 99.

En cualquier caso, llama la atención que los únicos manuscritos cuya notación no es tardía sean aquellos cuya procedencia toledana es dudosa. Cabría dudar, pues, si se debería referirnos a la notación “del último periodo toledano” como, simplemente, “notación toledana” –como ya proponía Brockett⁹⁷– al ser esta la propia de los códices cuya procedencia toledana está más clara.

La hipótesis más aceptada respecto al porqué de la existencia de dos tipos de notación dentro de la notación hispánica es la cronológica. Esta establece que la notación horizontal sería una derivación de la notación vertical surgida a partir de finales del siglo XI en el contexto toledano.⁹⁸

Recapitulando, observamos en la notación musical dos tipos diferentes de escritura entre los que predomina claramente la denominada como “notación horizontal” en las fuentes toledanas del canto hispánico. En esta investigación estudiaremos las similitudes y diferencias entre la notación de los distintos manuscritos toledanos, esperando lograr un conocimiento más exacto de la notación e incluso replantearemos la hipótesis sobre la evolución cronológica de la notación hispánica.

⁹⁷BROCKETT, Clyde W.: *Antiphons, Responsories...*

⁹⁸ HORNBY, et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 196-199.

	<p>Ejemplo de notación vertical T6, f. 184r</p>
	<p>Ejemplos de notación horizontal intermitente BN10, f. 14r (arriba)</p> <p>BN10, f. 19r (abajo)</p>
	
	<p>Ejemplo de notación horizontal “del último periodo toledano” T7, f. 37r</p>
	<p>Ejemplo de notación horizontal de T3 T3, f. 92v</p>
<p>Tabla 0.3: Ejemplos de la notación de los códices toledanos</p>	

Los tonos responsoriales

A pesar de todos los esfuerzos realizados con el fin de descifrar el canto hispánico, aún somos incapaces de transcribirlo a notación moderna (a excepción de una veintena aproximada de piezas) y así poder interpretar la música que nuestros antepasados dejaron grabada en los códices que en este trabajo se estudian.

Una de las técnicas de investigación que se ha utilizado para tratar de descifrar esta música silenciosa ha sido el análisis de los tonos responsoriales.

Los tonos responsoriales son fórmulas melódicas que se utilizan para entonar los versos de los Salmos. Estas fórmulas constan de dos partes, divididas a su vez en tres secciones que Randel también diferencia en su estudio: entonación (también *iniciium* o *inchoatio*), tono de recitado (también tenor o *tuba*) y cadencia (mediante o *mediatio*, si se da en la primera parte y terminación o *terminatio* si se da en la segunda parte del tono).⁹⁹

En el repertorio gregoriano estas fórmulas salmódicas se pueden agrupar en un total de nueve: una por cada uno de los modos gregorianos más el *tonus peregrinus*. Sin embargo, en otros ritos occidentales, como el hispánico, no ocurre así, y la relación entre las fórmulas y los modos a los que pertenecen no es tan clara o, al menos, no conocemos lo suficiente sobre ellas. Es aquí donde entra el trabajo de varios investigadores por analizar los diferentes tonos responsoriales y tratar de agruparlos en base a unos hipotéticos modos.

Ya en 1929 Rojo y Prado advirtieron que, en cuanto a los cuatrocientos setenta y seis responsorios del Antifonario de León, “el canto de sus versos se reduce a diez y siete fórmulas, que [...] se repiten en desiguales proporciones en todas esas piezas”.¹⁰⁰

También Peter Wagner advirtió, en este caso en los códices *E-SAu Ms. 2668* y *E-SCu Ms 609*, la existencia de ocho fórmulas melódicas que se repetían en los versos de responsorios.¹⁰¹

Sin embargo, el investigador que más luz arrojaría acerca de la cuestión de las fórmulas repetitivos en los versos de responsorio sería Don Michael Randel en su libro *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*, de 1969.

Randel agrupó las fórmulas salmódicas del canto hispánico en 14 tonos responsoriales:

Cada tono correspondería a un conjunto de «fórmulas que se mantienen fijas mientras que otras se ajustan a la estructura del texto involucrado. Estos ajustes se hacen tal y como se hacen los de las fórmulas gregorianas: a través de la adición de “puncta” y de la supresión, contracción y división de otros elementos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, incluso las fórmulas

⁹⁹ RANDEL, Don M. (ed.): “Fórmula salmódica” en *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, pp. 507-509.

¹⁰⁰ Rojo y Prado, *El canto...*, pp. 90-91.

¹⁰¹ WAGNER, Peter: “Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie”, en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Erste Reihe, II. Alemania, 1930.

ajustables se modifican dentro de límites definidos de una forma más bien estrecha. Dentro de estos límites, la acentuación del texto es, claramente, el principio de referencia».¹⁰²

A cada tono le asignará una letra, desde la *A* hasta la *N*.

Randel también apreció que estos tonos no aparecen por igual en todas las fuentes del canto hispánico conservadas. De hecho, en función de la procedencia supuesta de los diferentes códices, Randel consigue diferenciar cuatro grupos de tonos responsoriales a los que denomina “tradiciones”. En este trabajo se utilizará el término “grupo” con el fin de evitar confusiones con las tradiciones litúrgicas. Estos grupos son: León, La Rioja y dos grupos diferentes dentro de Toledo: Toledo1 y Toledo2. En León y Rioja encontraremos los primeros siete tonos –*A, B, C, D, E, F* y *G*– en Toledo1 los cuatro siguientes –*H, I, J* y *K*– y en Toledo2 los tres restantes –*L, M* y *N*–.

En cuanto a las fuentes toledanas, según Randel quedarían divididas de la siguiente forma: Toledo 1: *BN10, T5* y *Tm1325*. Toledo2: *T33.3, T3, T4, T7* y *Cincinnati*.

Faltaría *T6* que no contienen versos responsoriales. *BN01* y *Coimbra* no fueron analizados por Randel. Sin embargo, Rojo Carrillo los ha identificado como pertenecientes a Toledo2.¹⁰³

¹⁰² Traducción tomada de ROJO CARRILLO: *Las Tradiciones...*, p. 21.

¹⁰³ ROJO CARRILLO: *Las Tradiciones...*, p. 22 y p. 101.

Resumen del estado de la cuestión de las fuentes toledanas

Fuente	Trad. litúrgica	Escritura	Notación	Tono Responsorial	Datación	Procedencia
<i>BN01</i>	A	Sólo ti	Vertical/horizontal	Toledo 2	s. XI-XII (Mundó)	Desconocida, León* / Toledo*
<i>BN10</i>	B	ti y tj	Horizontal/Vertical intermitente	Toledo 1	s. XIII ex. – XIV in. (Rojo)	Santas Justa y Rufina (Toledo)
<i>T33.3</i>	A	Sólo ti	Horizontal	Toledo 2	s. XI-XIII (Rojo)	Santa Eulalia (Toledo)
<i>T3</i>	A	Sólo ti	Horizontal	Toledo 2	s. XI-XII (Mundó)	Santa Eulalia (Toledo)
<i>T4</i>	A	ti y tj	Horizontal	Toledo 2	1192-1208 (Mundó)	Santa Eulalia (Toledo)
<i>T5</i>	B	ti y tj	Horizontal	Toledo 1	s. XIII med. (Mundó)	Santas Justa y Rufina (Toledo)
<i>T6</i>	A	ti y tj	Vertical principalmente	No tiene	s. XI (Rojo y Prado)	Desconocida, Castilla*
<i>T7</i>	A	Sólo ti	Horizontal	Toledo 2	s. XI-XII (Mundó)	Santa Eulalia (Toledo)
<i>Tm1325</i>	B	ti y tj	Horizontal	Toledo 1	s. XIII (Mundó)	Santas Justa y Rufina (Toledo)
<i>Coimbra</i>	A	ti y tj	Horizontal	Toledo 2	s. XI (Rojo)	Desconocida Toledo* / Coímbra*
<i>Cincinnati</i>	A	ti y tj	Horizontal	Toledo 2	ca. 1200 (Mundó)	Santa Eulalia (Toledo)

*Procedencia dudosa o con falta de pruebas.

Tabla 0.4: Tabla comparativa con los datos sobre los manuscritos toledanos aportados en la bibliografía consultada.

Metodología

El objetivo de esta tesis es estudiar las diferentes características de las fuentes toledanas del canto hispánico en busca de diferencias y similitudes que nos permitan concretar la idiosincrasia del corpus toledano. Por tanto, ha sido necesario utilizar una metodología diferente en cada uno de los capítulos de la tesis doctoral.

No obstante, toda la metodología se puede enmarcar dentro del área de la musicología histórica. Se han usado los métodos de investigación más recientes y hemos tratado de incluir las últimas propuestas llevadas a cabo por otros investigadores. En este aspecto, hemos tratado que esta sea una tesis doctoral innovadora y que pretenda encontrar en la aplicación de metodologías recientes la manera de dar respuesta a preguntas que, antes de la realización de esta investigación, continuaban sin respuesta. Estas metodologías han sido especificadas en el siguiente apartado, pues difieren según el material revisado.

No tratamos las fuentes del canto hispánico como una simple compilación de folios de pergamino; sino como una llave para conocer las lagunas que la historia aún tiene sobre la comunidad que las utilizó. Su producción, su uso y, finalmente, su abandono, están profundamente relacionados con el contexto histórico de la sociedad a la que pertenecieron estas fuentes. Por tanto, abordaremos la investigación de forma comparativa, tratando siempre de ver más allá de los datos y con la misión de reconstruir la historia que estas páginas ocultan.

En el apartado siguiente, dedicado a la estructura de la tesis, expondremos los objetivos de cada uno de los capítulos, así como la metodología empleada para alcanzar dichos objetivos.

Estructura de la tesis

Este proyecto de investigación se estructura en capítulos dedicados a estudiar cada uno de los aspectos de las fuentes toledanas relevantes para nuestro estudio. Estos son los siguientes:

1. Contextualización histórica
2. Codicología
3. Paleografía
4. Notación
5. Melodías
6. Dialectos melódicos
7. Conclusiones

Precediendo a estos capítulos, nos encontramos con la presente introducción. Para la realización del estado de la cuestión se ha consultado una amplia lista de bibliografía especializada en distintos ámbitos del estudio del canto hispánico. Tras haber comprendido e interiorizado los contenidos expuestos en estas investigaciones, se ha extraído la información pertinente al corpus toledano, objeto de estudio del presente proyecto de investigación y se han expuesto de forma tanto lineal –de manera que se pueda apreciar la variación en las distintas hipótesis formuladas en cuanto al estudio del canto hispánico– así como de forma temática, de modo que el lector pueda conocer también la información concreta respecto a alguna de las características de este rico repertorio.

La introducción se completa con la determinación del objeto de estudio, la propuesta de objetivos, la explicación de la metodología y un glosario. Este último es especialmente útil para aquel lector que quiera introducirse en el estudio del canto hispánico. Ofrece tanto un estudio detallado del uso de estos términos en la bibliografía presentada al final del presente documento, como la definición que se les dará en este proyecto de investigación, así como la explicación que reside detrás de esta decisión.

A continuación, se desarrollan los capítulos en el orden previamente citado:

1.- Contextualización histórica: En este capítulo se pretende ofrecer al lector un detallado estudio del tiempo y el lugar en el que fueron usados los presentes

documentos, así como un estudio de la sociedad que creó y utilizó para la celebración de sus ritos las fuentes objeto de estudio de esta investigación.

Algunas de las preguntas a las que intentaremos dar respuesta en este capítulo serán: ¿por qué se copiaron en fecha tan tardía estas fuentes? ¿Quién las copió? ¿Dónde se copiaron? ¿Dónde se utilizaron? ¿Quién las utilizó? Etcétera.

La metodología utilizada ha sido la propia de las áreas de la musicología histórica y de la historia: consulta comparada de las fuentes bibliográficas y cotejo con fuentes primarias en caso de ser posible. En cuanto a la bibliografía, hemos podido incluir estudios novedosos, como, por ejemplo, el caso de las últimas investigaciones arqueológicas llevadas a cabo bajo la parroquia mozárabe de Santa Eulalia.¹⁰⁴

2.- Codicología: El objetivo de este capítulo es el de estudiar las características de las fuentes más allá de su contenido. Se ha partido de la realización de unas fichas catalográficas de las fuentes seleccionadas, así como de los añadidos que éstas han experimentado a lo largo del tiempo. Para la estructura estas fichas nos hemos basado en la propuesta de Andrés y Martí,¹⁰⁵ adaptándola a las necesidades específicas de las fuentes del rito hispánico, que son tanto fragmentos como manuscritos completos. Para completar las fichas ha sido necesario acudir a las fuentes originales en los archivos de la Catedral de Toledo, el Museo de Santa Cruz y la Biblioteca Nacional de España y tomar las mediciones pertinentes, así como para comprobar otros datos como la estructura de los manuscritos, los reclamos o los palimpsestos. Toda la información ha sido volcada en las fichas catalográficas de las fuentes.

El capítulo se completa con la comparación de los datos de las fuentes a través de grandes tablas que permiten observar mejor las diferencias y concordancias que se dan en los distintos aspectos codicológicos.

¹⁰⁴ GÓMEZ LAGUNA, Antonio; PECES PÉREZ, Javier; RODRÍGUEZ MARTÍN, Samuel y SALIDO DOMÍNGUEZ, Javier: “La arquitectura eclesial de la *Regia Sedes* visigoda de *Toletum*. Problemática arqueológica a la luz de las investigaciones más recientes”. En SALIDO DOMÍNGUEZ, Javier y GÓMEZ OSUNA, Rosario (eds.): *Iglesias tardoantiguas en el centro peninsular (siglos V-VIII)*. Madrid: Ediciones La Ergástula, 2022, pp. 167-216.

¹⁰⁵ ANDRÉS, David y MARTÍ, Cristina: “Fragmentos de códices litúrgico-musicales en España: apuntes para una historiografía y una propuesta de descripción” en *Hispania Sacra*, LXIX, n.º 139, 2017, pp. 49-60.

Se ha incluido también en este capítulo un breve estudio de la ornamentación y una propuesta de catalogación de las fuentes en base a éste, así como un breve comentario sobre la encuadernación.

3.- Paleografía: La gran mayoría de estudios que se han realizado con el objetivo de datar y averiguar la procedencia de las fuentes toledanas del canto hispánico han sido realizados desde la paleografía. Por ello, hemos creído indispensable incluir en esta tesis doctoral un capítulo estudiando en detalle la paleografía de las fuentes seleccionadas. Se ha partido del revolucionario estudio de Mundó,¹⁰⁶ quien propuso una nueva datación para gran parte de las fuentes toledanas del canto hispánico. A algunas de las propuestas de taxonomía de la paleografía visigótica más aceptada hemos sumado las investigaciones más recientes de investigadoras como Castro Correa, así como otros estudios específicos como el de Azevedo sobre las fuentes portuguesas, tal y como hemos mostrado en el estado de la cuestión.

Tras exponer las características de la escritura visigótica y de la variante toledana de la misma, hemos realizado un estudio comparativo de algunas grafías entre las distintas fuentes toledanas. Este estudio nos ha permitido realizar una nueva taxonomía en base a la escritura de los manuscritos.

4.- Notación: El estudio de la notación ha consistido en la elaboración de un catálogo de los neumas de todas las fuentes toledanas del canto hispánico. Esto nos ha permitido conocer los patrones y tendencias que se dan en cada una de las fuentes. En segundo lugar, se ha realizado una comparación con otras fuentes del canto hispánico, tratando de buscar las influencias y si existe un proceso de evolución entre la notación de unas y otras fuentes. El resultado final ha sido una nueva taxonomía de las fuentes toledanas en base a la notación y una nueva hipótesis sobre la evolución de la notación.

5.- Melodías: Para realizar el estudio comparativo de melodías, en primer lugar, se han buscado los cantos concordantes con notación entre dos o más fuentes toledanas. Posteriormente, se ha realizado un estudio individualizado de cada uno de los cantos, examinando tanto el texto como la melodía con el fin de averiguar el grado de similitud entre ambas versiones del canto.

¹⁰⁶ MUNDÓ: *La datación...*, pp. 1-25.

En segundo lugar, se ha realizado una comparación de estos cantos con las versiones que aparecen en otras fuentes del canto hispánico con el fin de encontrar influencias de otros repertorios en las melodías toledanas. Dado que son melodías adiastrémicas que no pueden todavía transcribirse melódicamente, hemos utilizado el método NHLIS desarrollado por Hornby y Maloy¹⁰⁷ y que explicaremos en el capítulo pertinente.

6.- Dialectos melódicos: El último capítulo, vinculado con el anterior, estudia los patrones cadenciales que se producen sobre las dos últimas sílabas de la palabra *alleluia* en las fuentes toledanas. El estudio se basa en una propuesta de las investigadoras Hornby y Maloy.¹⁰⁸ El estudio ha consistido en la recopilación de más de 800 *alleluia* entre nueve de las once fuentes del canto hispánico y la elaboración de unas tablas que nos han pedido comparar la frecuencia con la que ciertos patrones se repiten en cada una de las fuentes.

Estos tres últimos capítulos: notación, melodías y dialectos melódicos, pretenden ser la mayor aportación de esta tesis doctoral en musicología.

7.- Conclusiones: La tesis doctoral se complementa con el capítulo final dedicado a sintetizar todo lo mencionado en las páginas interiores. Se contrapondrán las conclusiones extraídas de los capítulos anteriores y se tratará, en base a estas, de reconstruir la historia de las fuentes toledanas del canto hispánico en la medida de lo posible. Así mismo, se expresarán las nuevas hipótesis alcanzadas tras la investigación y las líneas por las que creemos que se debe continuar investigando.

¹⁰⁷ HORNBY, et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 183-187.

¹⁰⁸ HORNBY, Emma y MALOY, Rebecca: "Melodic dialects in Old Hispanic chant" en *Plainsong and Medieval Music*, vol. 25, nº 1, 2016

1. Contexto Histórico

1.1 Breve historia del rito hispánico

Para ahondar en la historia del rito hispánico, debemos remitirnos a la cristianización de la provincia romana de Hispania. La tradición sitúa el comienzo de la evangelización en el siglo I d.C. y de mano de los apóstoles de Cristo: Santiago el Mayor y San Pablo. Sin embargo, las primeras fuentes documentales que muestran una estructura eclesial asentada y organizada en la península ibérica se remontan al primer tercio del siglo IV. Fue en esta fecha en la que se celebró en la ciudad romana de Iliberri, en las cercanías de la actual ciudad de Granada, el Concilio de Elvira, en cuyas actas se observa que se habían constituido como sedes episcopales ciudades de toda la geografía peninsular: Acci (actualmente Guadix, Granada), Córdoba, Sevilla, Tucci (actualmente Martos, Jaén), Ipagro (actualmente Aguilar de la Frontera, Córdoba), Cástulo (actualmente Linares, Jaén), Mentesa (actualmente La Guardia de Jaén, Jaén), Iliberri (actualmente Granada), Urci (actualmente Benahadux, Almería), Mérida, Zaragoza, León, Toledo, Calagurris Fibularia (actualmente Bolea, Huesca), Ossonoba (actualmente Faro, Portugal), Évora, Lorca, Baza y Málaga.¹⁰⁹

Además de para comprobar la amplia extensión y consolidación del cristianismo en la Hispania romana, es importante mencionar el Concilio de Elvira debido a que algunos de sus cánones han servido como base para argumentar el origen africano del cristianismo hispano y las particularidades de una liturgia con importantes influencias orientales en los diferentes ritos locales.¹¹⁰ Algunas de estas influencias se verán plasmadas en el rito hispánico.

En este momento de la historia, suponemos que cada territorio presentaría características litúrgicas diferentes, en función de la influencia que habría recibido durante el periodo de expansión del cristianismo por la península ibérica. La unificación y ordenación del rito en todo el territorio peninsular no se produce hasta el siglo VI, cuando empieza a tomar forma el modelo del oficio catedral y el sistema de

¹⁰⁹ MENDOZA, Fernando (de): *De confirmando Concilio Iliberritano*, San Lorenzo del Escorial, 1594.

¹¹⁰ GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir.): *Historia de la Iglesia en España*, vol. 1. Madrid: La Editorial Católica S.A., 1979, pp. 131-132, y BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: "Posible origen africano del cristianismo español" en *Archivo Español de Arqueología*, 40, n.º 115-116, 1967, pp. 30-50. Se hace alusión, especialmente, a los cánones n.º 19 y n.º 32.

composición de las piezas eucológicas de la misa,¹¹¹ lo que nos permite comenzar a hablar de una liturgia consolidada.

En esos siglos que separan el Concilio de Elvira de los Concilios de Toledo, se produjo la caída del Imperio Romano. Los godos se asentaron en la Galia e Hispania junto con otros pueblos de origen germánico como los suevos. Visigodos y suevos se convirtieron en una élite dominante sobre una sociedad profundamente romanizada tras largos siglos bajo el yugo romano y que, además, se había convertido de forma masiva al cristianismo durante los primeros siglos de nuestra era. Mientras que la élite goda adoptó mayoritariamente el arrianismo; el cristianismo latino, el catolicismo, se asentó entre la mayoría de la población hispano-romana. La celebración del Concilio III de Toledo (589), en el cual el rey visigodo Recaredo abjuró del arrianismo, supuso un punto de inflexión para el catolicismo en la península ibérica, pues habiéndose convertido las élites del pueblo visigodo, se allanaba el camino para el ordenamiento de la fe y las prácticas rituales, es decir, para el nacimiento del rito hispánico.¹¹²

No podemos hablar de un rito pleno y unificado hasta el Concilio IV de Toledo (633). En este se expresaría por vez primera el deseo de homogeneizar en todo el reino visigodo la forma de orar: la liturgia. En el primer canon del concilio se comienza afirmando que, “a la concordia de todos en una misma fe católica debe corresponder la concordia de todas las iglesias en un mismo modo de celebrar la liturgia”¹¹³ y el segundo canon de este concilio ordena “que de aquí en adelante se guarde en toda España y en la Galia un mismo modo de orar y de cantar, un mismo modo en las solemnidades de las misas, una misma forma en los oficios matutinos y vespertinos, hasta conseguir que de aquí adelante los que viven unidos por una misma fe y un mismo reino no discrepen en lo más mínimo”.¹¹⁴

El proceso de unificación y consolidación del rito hispánico iniciado tras el Concilio IV de Toledo llegó a un fin abrupto apenas un siglo después, cuando en el 711 se produjo la invasión musulmana de la península ibérica. A pesar de que la nueva élite gobernante impuso el islam y hubo conversiones masivas a esta religión, se mantuvieron las instituciones católicas bajo la dominación árabe.

¹¹¹ PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Liturgic, 1998.

¹¹² GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica mozárabe de Toledo*. Toledo: Cabildo Primado. Catedral de Toledo, 2018, pp. 541-542.

¹¹³ PINELL: *Liturgia hispánica*, p. 113.

¹¹⁴ GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, p. 542.

En el norte de la península, en los reductos astures y cántabros que resistieron a la invasión musulmana, también persistiría el rito hispánico, del cual, en el año 790, Alfonso II ‘el Casto’ “decretó que en Oviedo fuera restaurada la liturgia palatina, tal y como se había celebrado en Toledo”.¹¹⁵ La datación y estudio del Oracional de Verona entre los años 700 y 734 de nuestra era¹¹⁶ nos permite afirmar con seguridad que el rito de finales del siglo VIII era el mismo que se unificó en el siglo VII, lo que concuerda con el impulso neo-visigótico que se impone en otras doctrinas artísticas en el joven Reino de Asturias.

La liturgia hispánica se mantuvo durante casi tres siglos en los reinos cristianos peninsulares. Su desaparición y sustitución por el rito franco-romano fue propiciada por las élites gobernantes, presionadas desde Roma por los sumos pontífices y por los monjes cluniacenses desde el otro lado de los Pirineos.

La sustitución del rito hispánico comenzó en los monasterios benedictinos de la Marca Hispánica. Este cambio se produjo a partir del siglo VIII y tras la condena del adopcionismo, herejía de la que se acusó al obispo mozárabe Elipando de Toledo, minando la reputación del rito hispánico. En el reino de Aragón, Sancho I Ramírez sería el encargado de sustituir el rito hispánico después de la cesión del monasterio de San Juan de la Peña a los monjes de la Orden de Cluny en 1071 y la oficialización del rito.¹¹⁷ Tras ser elegido rey de Pamplona a la muerte de su primo el rey Sancho Garcés IV en el 1076, también importaría a este territorio el nuevo rito, aunque apunta Rubio Sadia que el cambio de rito en el territorio navarro pudo darse algo antes, en 1068, coincidiendo con un concilio celebrado en el monasterio de Leyre, o algo después, en 1083, tras el nombramiento del monje franco Pedro de Roda como obispo de Pamplona.¹¹⁸

En León y Castilla, las presiones del papa Gregorio VII (1073-1085) hacia el rey Alfonso VI llevarían a la convocatoria del Concilio de Burgos en el año 1080 en el que

¹¹⁵ PINELL: *Liturgia hispánica*, p. 28-29.

¹¹⁶ DIAZ Y DIAZ, Manuel C: “La fecha de implantación del Oracional festivo visigótico”. En *Boletín arqueológico*, vol. 113/120, 1971/72, pp. 217-243.

¹¹⁷ UBIETO ARTETA, Antonio: “La introducción del Rito romano en Aragón y Navarra”. En *Hispania Sacra*, tomo 1, n.º 2, 1948, pp. 299-324.

¹¹⁸ RUBIO SADIA, Juan Pablo: “El proceso de introducción del rito romano en Navarra. Nuevas aportaciones desde las fuentes litúrgicas”. En *Ecclesia orans*, n.º 30, 2013, pp. 455-546. Véase también RUBIO SADIA, Juan Pablo, *La transición al rito romano en Aragón y Navarra. Fuentes, escenarios, tradiciones*. Nápoles: Editrice Domenicana Italiana, 2018.

se sustituyó de forma oficial el rito hispánico por el franco-romano en sus territorios tal y como habían hecho ya previamente en el resto de reinos cristianos peninsulares.

Con las oficializaciones del rito romano en detrimento del hispánico, se produciría una transición paulatina de la liturgia espoleada por los gobernantes y por un clero de origen franco y ligado a la Orden de Cluny que se haría con puestos de gran poder en las iglesias de los distintos reinos peninsulares. Solamente en un territorio de la península ibérica se permitió, de forma oficial, que se continuase celebrando el antiguo rito hispánico: Toledo. Gracias a un privilegio otorgado por el rey Alfonso VI de Toledo a los mozárabes de la ciudad, éstos pudieron seguir celebrando su antiguo rito, y allí se ha conservado, con las vicisitudes que a continuación estudiaremos, hasta nuestros días.

1.2 1085, la toma de la ciudad de Toledo

1.2.1 Del Tulaytula andalusí al Toledo leonés

Tras el asedio que comenzó a finales del año 1084, la ciudad de Toledo se rindió el 6 de mayo de 1085, entrando las tropas castellanas del rey Alfonso VI en la ciudad el día 25 del mismo mes.¹¹⁹

Comenzaba una nueva etapa para la historia de España. Una etapa que estaría marcada, de un lado, por el poblamiento cristiano de la cuenca del Tajo y, del otro, por los constantes hostigamientos en estos mismos territorios de los ejércitos almorávides. El, en aquel entonces, Reino de León se enfrentó a la tarea de repoblar un vasto territorio recién conquistado para asegurar su defensa.

Mantener la armonía entre los diferentes elementos de la nueva configuración social que se dio en los territorios toledanos no fue una tarea menor. En la taifa de Toledo convivían tres grupos sociales principales con distintos intereses: cristianos-mozárabes, judíos y musulmanes, siendo estos últimos la población mayoritaria y de mayor poder. Mientras que mozárabes y judíos habían sido favorables a los pactos entre el monarca musulmán de Toledo Al-Qadir (1075-1085) y Alfonso VI, la población musulmana se rebeló constantemente contra Al-Qadir durante sus diez años de reinado debido a la pérdida de independencia de la taifa toledana y a los tributos que las *parias* al Reino de León le obligaban a reclamar a sus súbditos.¹²⁰

La toma de Toledo y su anexión al reino cristiano de León provocó un dramático cambio demográfico que llevaría a que la comunidad musulmana emigrase al sur –a pesar de las condiciones favorables de la capitulación de Toledo en la que no se expulsaba a aquellos que profesaran la fe islámica y se les permitía conservar sus posesiones¹²¹– y fuese progresivamente sustituida por grupos poblacionales de tres tipos diferentes según García Miranda:¹²² castellanos –la mayor parte–, francos, entre los que destacarían los monjes cluniacenses y otros mozárabes venidos tanto del norte como,

¹¹⁹ IZQUIERDO BENITO, Ricardo: “Alfonso VI y la toma de Toledo” en *Temas toledanos*, n° 44, 1986, pp. 30-31.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² DÁVILA GARCÍA MIRANDA, José Antonio: “Emigraciones mozárabes del sur a Toledo en el siglo XII” en *Crónica mozárabe: boletín informativo de la Ilustre Comunidad Mozárabe de Toledo*, n° 75, 2010, p. 65.

principalmente, del sur de la península ibérica.¹²³ A estos tres grupos debemos añadir los judíos, la mayoría de los cuales ya estaban asentados en la ciudad antes de la conquista y permanecieron en esta, incluso es muy probable que vieran incrementado su número tras la expulsión de los judíos de tierras andalusíes que se produjo en 1148 con la conquista almohade de Al-Ándalus.¹²⁴

A pesar de los fueros y privilegios otorgados a los distintos grupos, no tardarían los castellanos, junto con la clerecía franca, en convertirse en el grupo dominante, imponiendo su religión —la católica romana— su lengua y sus costumbres. No obstante, parece que, al menos entre los grupos cristianos, se dio un proceso lento de asimilación. Los mozárabes comenzaron a bautizar ya en el siglo XI a sus descendientes con nombres latinos, a pesar de anteriormente usar antropónimos árabes. También la lengua árabe se fue olvidando a lo largo del siglo XIII hasta desaparecer su uso por parte de los mozárabes. Así mismo, éstos se integraron completamente en la ciudad participando tanto en los distintos oficios como ostentando puestos de poder tanto civiles como religiosos.¹²⁵

“De esta manera, el intenso y brillante pasado musulmán que la ciudad había experimentado en los siglos anteriores, se va a perder para dar paso a una nueva etapa histórica, vinculada a la órbita castellano-leonesa. De ahí la importancia de la toma de Toledo por Alfonso VI por constituirse en la génesis de un proceso histórico de gran trascendencia en el futuro”.¹²⁶

1.2.2 Un Toledo mozárabe

¿En qué situación halló Alfonso VI la antigua capital visigoda cuando entró en Toledo aquel 25 de mayo de 1085?

A pesar de las buenas condiciones que mediante los pactos de capitulación se ratificaron a la población musulmana en Toledo (entre los que se incluía conservar sus propiedades y haciendas e incluso su mezquita mayor), la mayoría de los musulmanes toledanos o

¹²³ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio: “Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el cardenal Cisneros”. En: *Historia Mozárabe: 1º congreso de estudios mozárabes MCMLXXV*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes de san Eugenio, 1978, p. 83.

¹²⁴ RIOS, José Amador (de los): *Historia de los judíos de España y Portugal*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1875, pp. 309-324.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 86-90. Y GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*.

¹²⁶ IZQUIERDO BENITO: *Alfonso VI...*, p. 56.

bien emigraron o se convirtieron al cristianismo, desapareciendo toda la relevancia de la anterior comunidad dominante en la región tras el cambio de gobierno.¹²⁷ La gran mayoría de los que emigraron lo hicieron o bien al sur, buscando el asilo de otros monarcas musulmanes, o bien hacia el levante, siguiendo a su destronado monarca al que Alfonso VI había prometido, en compensación por Toledo, el reino de Valencia.

Quedaron los judíos, quienes, a pesar de formar su propia comunidad un tanto hermética, tendrían un papel relevante en la vida de la ciudad hasta su expulsión en 1492; y los mozárabes.

La comunidad mozárabe toledana se había visto muy reducida durante el periodo de dominio musulmán. Esto se debió, principalmente, a las conversiones al islam durante las primeras etapas de dicho periodo y a las migraciones a las regiones cristianas del valle del Duero en etapas más tardías, ya en el siglo X.¹²⁸ Ya en época muy temprana podemos observar el decaimiento de los mozárabes toledanos con la cesión en el año 871 de la mitad de la iglesia principal de Toledo que la comunidad cristiana conservaba y que pasaría a formar parte de la mezquita mayor.¹²⁹ Se duda incluso de que en templos tan importantes para los mozárabes como la parroquia de las Santas Justa y Rufina se hubiera mantenido el rito durante todo el periodo de la dominación musulmana, tal y como afirman algunas fuentes de la época.¹³⁰ Trataremos en profundidad esta cuestión más adelante.

Esta situación contrasta notablemente con el estado de la comunidad mozárabe en el siglo XII, mucho más boyante y con un papel relevante en la vida de la ciudad. Esto se debe a que, desde época muy cercana a la toma de Toledo, se produjeron numerosos movimientos de mozárabes de otras zonas de la España musulmana a la cuenca del Tajo que incrementaron el número de cristianos mozárabes de toda la región de Toledo.¹³¹

Gonzálvez, a partir de la relación entre el número de parroquias mozárabes (6) y de rito romano (20), conjetura que, de los 25.000 bautizados de Toledo, unos 5.000 podrían

¹²⁷ IZQUIERDO BENITO: *Alfonso VI...*, pp. 31-33.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 58.

¹²⁹ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 81.

¹³⁰ IZQUIERDO BENITO: *Alfonso VI...*, pp. 70-71.

¹³¹ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 83.

seguir el rito mozárabe. González y Olstein darán un número algo menor, de en torno a unos 3.000 habitantes.¹³²

Los mozárabes, a pesar de ser una minoría, tuvieron gran relevancia en el Toledo de los siglos XII y XIII, teniendo una notable presencia en algunos de los oficios más cotidianos:

En las escrituras mozárabes se puede ver que lo eran 5 de 6 albañiles, 2 de 5 carpinteros, 4 de 10 herreros, 1 de 4 alfareros, 1 de 6 esterteros, 3 de 7 tintoreros, 5 de 10 zapateros, 1 de 5 plateros y 1 de 8 carniceros.¹³³

Pero también, durante esta época, González encuentra que cargos de gran importancia en el gobierno de la ciudad como los de alguacil, zabalmedina o alcalde, eran ocupados por varias familias mozárabes que describe como “nobles” por el gran número de propiedades que ostentaban y su relieve social.¹³⁴ González va más allá e incluso habla de “personajes procedentes de clanes mozárabes nativos y foráneos, que ocuparon sin interrupción las primeras magistraturas de la ciudad. Un rico patriciado urbano hizo carrera en la administración pública, descollando algunas estirpes mozárabes que están en el origen de buena parte de la alta aristocracia castellana”.¹³⁵

Incluso, algunos mozárabes llegaron a ocupar dignidades catedralicias. González lo explica de la siguiente manera:

A pesar de que la Catedral estaba reservada al rito latino, varias familias mozárabes prosperaron y ascendieron en ella. [...] Las presumibles dificultades que podrían suponerse, fueron superadas por muchos clérigos mozárabes mediante el procedimiento de separarse de su rito y adscribirse al latino. La incardinación en un rito diferente del nativo no estaba prohibida y el trasvase de clérigos en ambos sentidos es un hecho bien documentado.¹³⁶

Así, durante los siglos XII y XIII los mozárabes se integraron con el resto de cristianos que habitaban en Toledo, “incluso por morar bajo un mismo techo a consecuencia de

¹³² GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 84 y OLSTEIN, Diego Adrián: *La era mozárabe. Los mozárabes de Toledo (siglos XII y XIII) en la historiografía, las fuentes y la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

¹³³ *Ibidem*, p. 85.

¹³⁴ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 87.

¹³⁵ GONZÁLVEZ: *San Ildelfonso y otros...*, p. 588. González cita respecto a este tema a: HERNÁNDEZ, Francisco J.: “Los mozárabes del siglo XII en la ciudad y la Iglesia de Toledo”, en *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, vol. 16, 1985, pp. 57-124.

¹³⁶ GONZÁLVEZ, Ramón: *San Ildelfonso y otros...*, p. 588.

profesión religiosa o de matrimonios mixtos”, explica González.¹³⁷ Los mozárabes fueron perdiendo algunas de sus características como los antropónimos y el uso cotidiano de la lengua árabe. Esto unido a la emigración de algunos mozárabes hacia el sur a medida que se producían nuevas conquistas cristianas en Al-Andalus llevó a una progresiva desaparición de los mozárabes.

Por diversos motivos, entre los que destaca la identificación del rito mozárabe como símbolo de la identidad hispana, se llevaron a cabo varios intentos de restauración del rito a partir del siglo XIV.¹³⁸ Más adelante abordaremos estas empresas.

¹³⁷ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 88.

¹³⁸ GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “Los Cantorales mozárabes de Cisneros” en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 49-1, 2019, pp. 185-222.

1.3 Los mozárabes de Toledo

1.3.1 Identidad y cultura mozárabes

En la introducción de esta tesis doctoral, en el apartado destinado a la terminología, hemos desarrollado las diferentes acepciones que el término mozárabe tiene en la actualidad. En este apartado me gustaría adentrarme un poco más en esta discusión añadiendo un estudio bibliográfico y conclusiones propias al respecto.

La primera pregunta que la definición dada sobre los mozárabes nos puede generar es: ¿cómo se identifican a sí mismos este grupo de personas? ¿Como un pueblo? ¿Como una comunidad? Es una cuestión sobre la que la aún no se ha dado un consenso en el campo académico.

Tanto Simonet¹³⁹ como posteriormente Rivera Recio¹⁴⁰ y González¹⁴¹ se refieren a los mozárabes (no solo los toledanos, sino los de toda la península ibérica) como “pueblo” sin aportar una definición clara de este concepto. También se refieren ocasionalmente a este grupo como “comunidad cristiana”. Aillet, por otra parte, plantea la existencia de varias comunidades locales y no una gran comunidad mozárabe,¹⁴² y también utiliza el término de “cultura” caracterizada por la religión cristiana, la identidad hispana y la asimilación del mundo árabe.¹⁴³

Yo planteo que la definición a la que más se ajustan los mozárabes es la de “grupo étnico”, siguiendo la definición de este término dada por Anthony Giddens:

La etnicidad hace referencia a las prácticas culturales y perspectivas que distinguen a una determinada comunidad de personas. Los miembros de los grupos étnicos se ven a sí mismos como culturalmente diferentes de otros grupos sociales, y son percibidos por los demás de igual manera. Hay diversas características que pueden servir para distinguir a unos grupos étnicos de otros,

¹³⁹ SIMONET, Francisco Javier: *Historia de los mozárabes de España* (4 tomos). Madrid: Ediciones Turner, 1983 (1ª edición: 1903).

¹⁴⁰ RIVERA RECIO, Juan Francisco: *Reconquista y pobladores del antiguo reino de Toledo*. Toledo: Diputación provincial, 1966.

¹⁴¹ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio: “Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el cardenal Cisneros”. En: *Historia Mozárabe: 1º congreso de estudios mozárabes MCMLXXV*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes de san Eugenio, 1978.

¹⁴² AILLET, Cyrille: *Les Mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IXe - XIIe siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010, pp. 34-35.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 33-39.

pero las más habituales son la lengua, la historia o la ascendencia (real o imaginada), la religión y las formas de vestirse o adornarse.¹⁴⁴

Los mozárabes en toda la península se diferenciaban culturalmente del resto de grupos que conformaban la sociedad andalusí durante el dominio musulmán de la península ibérica, entre los cuales encontraríamos también a judíos, bereberes o árabes.

Durante este periodo, que abarca desde comienzos del siglo VIII hasta la represión y expulsión de los cristianos en Al-Ándalus a comienzos del siglo XII durante el gobierno de los almorávides,¹⁴⁵ los mozárabes se distinguieron por su religión: cristiana; su lengua: además del árabe, los mozárabes hablaban una lengua romance que se conoce como “mozárabe” o “romandalusí”,¹⁴⁶ mientras que el latín se reservaba para los ritos y estaba presente en algunos antropónimos; y una ascendencia étnica, principalmente hispano-romana. En lo religioso, se debe destacar la diferenciación de este grupo respecto a otros cristianos europeos en cuanto a las diferencias que se dan entre el rito hispánico y otros ritos regionales (ambrosiano, galicano, romano...), la devoción hacia mártires hispanos como Santa Leocadia, San Zoilo, Santa Eulalia o Santas Justa y Rufina; así como por considerar “padres” del rito hispánico e iniciadores de la tradición a figuras como San Isidoro y San Leandro de Sevilla, y San Ildefonso y San Julián de Toledo.¹⁴⁷

Hasta finales del siglo XI, a medida que los reinos cristianos de la península fueron expandiéndose hacia el sur, los mozárabes se integraron con sus hermanos de fe sin mostrar divisiones notables en las sociedades de aquellos reinos, probablemente debido a que ambos aún mantenían el mismo rito. Es más, las sociedades cristianas peninsulares se verían enriquecidas por los conocimientos y la cultura andalusíes de aquellos primeros mozárabes que emigraron al norte.¹⁴⁸

Resumiendo. Durante los siglos VIII a XI, observamos en Al-Ándalus la existencia de un grupo étnico con lengua, religión y costumbres propias.

¹⁴⁴ GIDDENS, Anthony. *Sociología*. Capítulo 9. Alianza Editorial, Madrid, 2000. 3ª edición revisada. pp. 277-315.

¹⁴⁵ SIMONET: *Historia de los mozárabes de España*, p. 750.

¹⁴⁶ AILLET: *Les Mozarabes*, pp. 13-15.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 15-16.

A medida que avance hacia el sur la frontera con los reinos cristianos se producirán sucesivas migraciones de este grupo hacia los reinos del norte peninsular, en el que, poco a poco, irán perdiendo su identidad propia siendo asimilados por las culturas predominantes en estos territorios (leonesa, portuguesa, castellana, aragonesa, etc.).

Sin embargo, en la región de la antigua taifa de Toledo se produjo una situación excepcional.

La conquista de Toledo, al producirse, como veíamos, en 1085, es posterior a la adopción del rito romano por parte del reino de León —medida que se adoptó en el concilio de Burgos celebrado en el año 1080—. Sin embargo, en Toledo siguió permitiéndose, en algunos de sus templos, continuar con la celebración del antiguo rito hispánico del pueblo mozárabe. Quizás en un intento de legitimar a esta comunidad mozárabe como la propia de la ciudad de Toledo dentro del argumentario neo-visigótico, así como debido a la necesidad de que los habitantes de la región permanecieran en estos nuevos territorios fronterizos a pesar de su peligrosidad, Alfonso VI promulgó en el año 1101 el Fuero Mozárabe o *Charta Mozarabum*.¹⁴⁹ Estos privilegios, conceden a los mozárabes una distinción no ya solo como grupo étnico, sino también a nivel jurídico y, muy probablemente, fue lo que permitió que perdurase la comunidad mozárabe en este territorio.

En este nuevo contexto, podemos distinguir, ya en la sociedad leonesa, una comunidad que se sigue diferenciando del resto en la cuestión religiosa: el rito mozárabe, frente al rito romano, mayoritario y oficial en el reino de León. En este aspecto, los mozárabes continuaron manteniendo algunos templos exclusivos para sus celebraciones, algo fundamental y que trataremos más adelante. También mantuvieron la lengua árabe que usaron con asiduidad en las glosas de sus libros e incluso en documentos oficiales y en firmas, así como antropónimos árabes, que en ocasiones alternaban con otro latino tal y como demuestran los ejemplos propuestos por Rivera Recio.¹⁵⁰ La población mozárabe se encontraba completamente arabizada debido a los muchos siglos de dominación musulmana, siendo más cercanos culturalmente a los andalusíes que a los castellanos a

¹⁴⁹ Se amplía la información sobre el Fuero Mozárabe de Alfonso VI en: HITCHCOCK, Richard: *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain Identities and Influences*. Burlington: Ashgate, 2008, pp. 75-98.

¹⁵⁰ RIVERA RECIO: *Reconquista y pobladores...*, pp. 38-39.

pesar de compartir con estos últimos la fe cristiana.¹⁵¹ Finalmente, une a los mozárabes como grupo el pasado común, idealizado como heroico y de resistencia frente a la dominación musulmana, apoyándose en figuras como San Eulogio —quien fue obispo electo de Toledo— y los mártires cordobeses.¹⁵²

Tanto bajo el dominio islámico como el cristiano, la comunidad mozárabe mantiene unas características y cultura propias que la diferencian del resto de la sociedad. En el caso concreto de la sociedad toledana estas diferencias se mantendrán durante varios siglos más gracias a los privilegios otorgados a dicha comunidad mediante el Fuero Mozárabe.

Tal y como mencionábamos en el apartado 1.2.1 de esta tesis doctoral, las estrechas relaciones entre los distintos grupos de cristianos en Toledo, favoreció la integración de ambas sociedades ya desde el siglo XII. Ante el absoluto predominio de aquellos que seguían el rito latino, la comunidad mozárabe fue siendo asimilada hasta ver drásticamente reducido su número.¹⁵³

1.3.2 Conformación de los mozárabes toledanos

Hoc autem facio pro remedio anime mee et parentum meorum et ut vos omnes quos in hac urbe semper amavi et dilexi, seu de alienis terris ad populandum adduxi, semper habeam fideles et oratores. («Carta Mozarabum», 1101)¹⁵⁴

Esta sentencia del Fuero Mozárabe otorgado por Alfonso VI en el año 1101 muestra que, desde muy temprana época la comunidad mozárabe toledana se enriqueció con la llegada de otros mozárabes de distintas partes de la península ibérica.

El texto distingue entre los mozárabes autóctonos de Toledo y aquellos que llegaron tras la conquista de la ciudad por Alfonso VI. Los primeros eran, probablemente, un grupo poco numeroso, tal y como ya hemos visto. Afirma González que, además de varias

¹⁵¹ OLSTEIN: *La era mozárabe...*

¹⁵² GONZÁLVEZ, Ramón: *San Ildefonso y otros obispos...*, pp. 491-538.

¹⁵³ En el apartado 1.6.1 de esta tesis doctoral se trata el declive de la comunidad mozárabe durante los siglos XIII, XIV y XV junto con el declive del rito hispánico.

¹⁵⁴ “Todo esto lo hago para remedio de mi alma y de las de mis padres, y para que vosotros, todos aquellos a los que en esta ciudad siempre y con particular amor amé, o traje de otras tierras para poblarla, me seáis siempre fieles y roguéis por mí”. (Traducción castellana actualizada por Francisco de Moxó y de Montoliu en la web: https://www.mozarabesdetoledo.es/cmt_fuero.htm).

revueltas y conversiones, se produjeron durante los siglos IX y X grandes emigraciones desde Toledo, Talavera, Madrid y Salamanca hacia la cuenca del Duero tras la conquista por parte del reino de León de los territorios al norte de este río.¹⁵⁵ Los que quedaron, pudieron haber tenido un papel importante en la rendición de la ciudad junto con los judíos, con lo que, aun siendo una minoría, debían ser aún relevantes.

En cuanto a los mozárabes que se asentaron en tierras toledanas tras la conquista cristiana de la ciudad, González describe dos grandes períodos de migraciones: “En el primer periodo [a fines del siglo XI y principios del XII] los mozárabes emigran a tierras cristianas escoltados generalmente por los ejércitos de los reyes cristianos”.¹⁵⁶

González recoge en su artículo “Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el cardenal Cisneros” algunas de las expediciones de Alfonso VI que asentaron en la región de Toledo diferentes grupos de cristianos mozárabes:

Los mozárabes que encontró Alfonso VI se vieron inundados por grupos de correligionarios procedentes de casi todo Al-Ándalus, de tal forma que en la primera mitad del siglo XII casi todos estos se asentaron en la cuenca del Tajo, especialmente en Toledo y Talavera. [...] El mismo Alfonso VI fomentó la concurrencia de tales grupos, principalmente de la alta Andalucía, la tierra en que los mozárabes se conservaban con vigor más destacado. En la expedición que él dirigió en 1094 al territorio de Guadix ya recogió varias familias de mozárabes para establecerlas en tierras de Toledo. También concurrieron los que abandonaron Valencia en 1102. [...] Los de Málaga en 1106.¹⁵⁷

A estas comunidades mozárabes es, probablemente, a las que hace referencia la cita del Fuero Mozárabe que hemos mencionado anteriormente. González hace énfasis en el buen trato que debió darse por parte de las autoridades a estas comunidades: “En el destino se les buscaban lugares apropiados, se les facilitaban campos de cultivo y recibían un estatuto que garantizaba sus libertades”.¹⁵⁸

Alfonso VI no fue el único monarca en atraer a su reino grupos de cristianos mozárabes. Aunque son de época algo más tardía, se deben destacar también las campañas de Alfonso I de Aragón (1104-1134), en la que “una gran cantidad de mozárabes volvieron

¹⁵⁵ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, pp. 80-81.

¹⁵⁶ GONZÁLVEZ, Ramón: *San Ildefonso y otros...*, p. 583.

¹⁵⁷ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 82.

¹⁵⁸ GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, p. 583.

con su ejército a tierras aragonesas”,¹⁵⁹ y las de Alfonso I de Portugal (1139-1185), quien “hizo una incursión por tierras de Sevilla, de donde llevó un grupo de unos mil mozárabes, con los cuales repobló la ciudad de Coímbra”.¹⁶⁰

El segundo periodo de migraciones que describe González transcurre durante la segunda mitad del siglo XII. El escenario es muy distinto y está marcado por el cambio en la situación de las minorías religiosas (tanto cristianos como judíos) que se produjo en Al-Andalus tras el ascenso al poder de los almorávides primero y, posteriormente, de los almohades. Los nuevos gobernantes emprendieron políticas de represión contra cristianos y judíos, comunidades que se habían mostrado durante el periodo histórico conocido como “reinos de taifas” favorables a los pactos y alianzas con los monarcas cristianos. Muchos cristianos mozárabes fueron obligados a convertirse al islam o fueron expulsados de sus tierras y deportados al norte de África durante el gobierno del emir Alí ibn Yúsuf (1106-1143).¹⁶¹ La situación para las minorías religiosas en Al-Andalus se recrudecería con la llegada al poder de la dinastía almohade durante la segunda mitad del siglo XII:

Los mozárabes son expulsados de sus territorios por la fuerza y no siempre van hacia el destino que apetecen. En este gran éxodo emigran ya las comunidades enteras, capitaneadas por sus obispos y dirigentes religiosos, llevando consigo sus libros litúrgicos, sus reliquias y sus vasos sagrados. Es tan intensa la emigración que las comunidades mozárabes organizadas desaparecen de Al-Andalus.¹⁶²

Observamos, en este segundo caso, un movimiento poblacional rápido y forzado, que en un periodo de cincuenta años modifica sustancialmente la distribución de los mozárabes en la península ibérica, situando a la gran mayoría de este grupo étnico en la región de Toledo y, prácticamente, eliminando su presencia del resto del territorio ibérico.

Si bien aquellos primeros mozárabes que emigraron a la región de Toledo durante el reinado de Alfonso VI pudieron haberse integrado dentro de la preexistente comunidad mozárabe, no creo que algo semejante hubiera sido posible tras esta segunda migración mucho más masiva que relata González.

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ SIMONET: *Historia de los mozárabes de España*, pp. 750-751.

¹⁶² GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, p. 583.

Tanto este autor como González hacen énfasis en los libros de esta comunidad mozárabe que llega a Toledo en el siglo XII: “Aunque los procedentes de Al-Andalus fuesen bien acogidos y terminasen por ser absorbidos en tierras del Tajo, no dejarían de traer libros, modalidades culturales y algunos problemas”.¹⁶³

Recordemos que, a pesar de que hemos hablado de una única identidad y cultura mozárabes, Aillet menciona que las distintas comunidades de mozárabes podrían no haber tenido apenas relación.¹⁶⁴ En esta segunda oleada migratoria lo que parece darse es una migración de una comunidad mozárabe asentada, en lugar de miembros de comunidades diferentes, lo que implicaría que no tendrían la necesidad de asimilarse a una comunidad distinta a la suya. Por tanto, se daría en Toledo la existencia de, al menos, dos comunidades mozárabes distintas, con una misma identidad y culturas, pero a la vez diferenciadas.

Esta hipótesis podría ser una posible explicación de la heterogeneidad del corpus toledano del canto hispánico.

¹⁶³ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 83.

¹⁶⁴ AILLET: *Les Mozarabes*, pp. 34-35.

1.4 Las seis parroquias mozárabes

A partir del siglo XII la comunidad mozárabe de Toledo se organizó en torno a las seis parroquias mozárabes de la ciudad: Santas Justa y Rufina, Santa Eulalia, San Sebastián, San Lucas, San Marcos y San Torcuato.

La organización de las parroquias mozárabes era diferente a la de las latinas en cuanto al sistema de adscripción de los feligreses. En los templos mozárabes, esta no era por territorio, sino que se daba un sistema de adscripción nominal según el cual la parroquia que correspondía al feligrés era la de la familia en la que hubiera nacido. De modo que, aún fuera de las murallas de Toledo podían tener feligreses estas seis parroquias. Esta forma de organización permitía también mantener las comunidades mozárabes a pesar de las migraciones.

Las parroquias más importantes para los mozárabes toledanos fueron las de Santas Justa y Rufina y Santa Eulalia. También fueron las que lograron conservar un mayor número de feligreses incluso con el decrecimiento que sufrió la comunidad mozárabe con el paso del tiempo. Según Lop Otín, en el año 1503, San Marcos tenía 463 parroquianos, Santa Justa 232, Santa Eulalia 120, San Torcuato 22, San Sebastián 1 y San Lucas 2.¹⁶⁵ La gran cantidad de parroquianos que encontramos en la parroquia de San Marcos se da debido a que esta parroquia funcionaba también como templo adscrito al rito latino a partir del traspaso a este recinto de los fieles del antiguo templo de San Antolín, parroquia que a finales del siglo XV había pasado a ser iglesia conventual del convento de Santa Isabel de los Reyes. Eugenio de Robles indica que, para cuando se dio esta mudanza de los fieles de San Antolín, San Marcos contaba tan solo con “cinco o seis casas de parroquianos” en Toledo, con lo que “solo abría los domingos y fiestas de guardar (como sucede el día de hoy en las de San Lucas y San Sebastián)”.¹⁶⁶

Además de por el número de fieles, las parroquias de Santas Justa y Rufina y Santa Eulalia destacan debido a que la gran mayoría de los manuscritos que estudiamos tienen

¹⁶⁵ LOP OTÍN, María José: “Parroquias y práctica sacramental en Toledo a fines de la Edad Media”. En ARÍZAGA BOLUMBURU, MARIÑO VEIRAS, DÍEZ HERREAR, PEÑA BOCOS, SOLÓRZANO TELECHEA, GUIJARRO GONZÁLEZ y AÑÍBARRO RODRÍGUEZ (Eds.), *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*. Santander: Universidad de Cantabria, 2012, pp. 1523-1536.

¹⁶⁶ ROBLES: *Compendio de la vida...*, pp. 225-228

como origen o lugar de uso inicial la parroquia de Santas Justa y Rufina (*M110, T5 y Tm1325*) o la de Santa Eulalia (*M001, T33.3, T3, T4, T7, Coimbra y Cincinnati*).¹⁶⁷

La distribución de los libros litúrgicos a una u otra parroquia concuerda con su adscripción a la tradición litúrgica A (aquellos provenientes de Santa Eulalia) o a la tradición litúrgica B (los de Santas Justa y Rufina). De esta división da cuenta en el siglo XIV el canciller don Pedro López de Ayala:

Otrosí otorgaron los Moros a los Christianos que quedaron moradores en Toledo, que oviesen las seis Iglesias que demandaron para oír sus Misas e sus Horas, las cuales duraron e duran siempre fasta hoy en este día: e dicen en las tres Iglesias dellas el Oficio segund la ordenanza de Sant Leandre e en las otras tres segund la ordenanza de Sant Isidro, que fueron Arzobispos de Sevilla e sanctos omes e ordenaron el Oficio e servicio Divinal como se dixesen las horas: e fueron estos dos Arzobispos en el tiempo de los Godos. E la letra Gótica de los libros hoy en día es: e dicen la Misa con las otras ceremonias que las otras Misas; empero las palabras de la consagración todas son unas. E quien lo quisiere ver e saber más especialmente, allí lo podrá fallar; ca hoy en día dicen allí las Misas e Oficios, segund se decían en el tiempo de los Godos. (...) E aún son hoy en Toledo aquellas mismas Iglesias do dicen las tales Horas e Oficios las cuales son: Sant Lucas, Sant Sebastián, Santa Olalla, Sancta Justa e Rufina, San Torcad e San Marcos.¹⁶⁸

Esta cita recogida por Ramón González en su ponencia de 1975,¹⁶⁹ nos indica que los mozárabes se dividieron en dos grupos para celebrar sus ritos: aquellos que seguían la tradición litúrgica A se organizaban en torno a Santa Eulalia y aquellos que seguían la B, en torno a Santas Justa y Rufina. Aún en la actualidad, por tradición, los mozárabes se organizan en torno a dos parroquias: por un lado, Santas Justa y Rufina con sus

¹⁶⁷ La adscripción de estos manuscritos es propuesta por Mundó (MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 1-25.) y Rojo Carrillo (ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011).

¹⁶⁸ LÓPEZ DE AYALA, Pedro: *Crónica del Rey don Pedro*. Madrid: Ed. Biblioteca de Autores Españoles, 1953, tomo LXVI, p. 422.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ, Ramón: “El canciller don Pedro López de Ayala y el problema de las dos tradiciones del rito hispánico”, en: VV.AA.: *Liturgia y música mozárabes. Ponencias y Comunicaciones presentadas en el I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio. 1978, pp. 105-110.

filiales San Lucas y San Sebastián; y, por otro lado, San Marcos con sus filiales Santa Eulalia y San Torcuato.¹⁷⁰

1.4.1 Origen de las seis parroquias mozárabes de Toledo

La historia de las seis parroquias mozárabes está llena de lagunas, contradicciones y testimonios más próximos a la leyenda que a la realidad. En las crónicas medievales y de época moderna podemos apreciar un intento de establecer una continuidad entre el pasado visigótico de la península y los reinos cristianos con el fin de justificar el expansionismo de estos hacia el sur ocupando las tierras musulmanas.

Al igual que ocurrió con la comunidad mozárabe, en torno a las seis parroquias mozárabes de Toledo se crea un mito de milagrosa resistencia a la invasión árabe. Esta heroica resistencia sería premiada por Alfonso VI tras la conquista leonesa de la ciudad mediante el *Fuero Mozárabe*, según el cual las seis parroquias de tradición mozárabe gozarían del privilegio de seguir celebrando su liturgia. Según suscribe Jiménez de Rada en *De Rebus Hispaniae* (1243) y así lo confirma también Eugenio de Robles a comienzos del siglo XVII, las parroquias que gozaron de tal privilegio fueron las ya mencionadas: Santas Justa y Rufina, Santa Eulalia, San Sebastián, San Lucas, San Marcos y San Torcuato.¹⁷¹

Robles expresa que el origen de estos seis templos se remonta a la época de la dominación visigótica en la península y, gracias a un texto compilado en el volumen 96 de la *Patrología Latina*¹⁷² –cuya autoría se atribuye a los obispos Ildefonso y Julián de Toledo–, podemos datar su origen entre los siglos VI y VII, excepto la parroquia de San Torcuato, que sería levantada a principios del siglo VIII.

La parroquia mozárabe de las santas Justa y Rufina sería la más antigua, ya que, junto con la de Santa Eulalia, fue fundada, según el epigrama de la *Patrología Latina* anteriormente citado, durante el reinado de Atanagildo (555-567), en la segunda mitad del siglo VI.

¹⁷⁰ Información actual aportada por la Ilustre Hermandad de Caballeros y Damas Mozárabes de Toledo.

¹⁷¹ ROBLES: *Compendio de la vida...*

¹⁷² MIGNE, Jacques Paul: *Patrologiae cursus completus*. París, 1844-1864, vol. 96, col. 323-324.

Aunque nos hemos referido al compendio de Robles como leyenda y mito, podría tener cierta base histórica. Según Puertas Tricas, en el Toledo visigodo encontramos referencias documentales que indican la existencia de iglesias dedicadas a Santa María —quizás la que sería sede episcopal— Santa Leocadia, la Santa Cruz y los apóstoles Pedro y Pablo; además de las asociadas a los monasterios Agaliense, de los santos Cosme y Damián, de San Miguel y de Santa Eulalia.¹⁷³ Storch de Gracia añade también la iglesia del monasterio de San Vicente.¹⁷⁴ Puertas Tricas menciona la posible existencia de cinco iglesias más, aunque estas sin referencias documentales: San Sebastián, San Ginés, San Lucas, San Tirso y Santa Justa.¹⁷⁵ Por tanto, de las seis parroquias mencionadas por Robles, cuatro pudieron haber existido ya en época visigoda. Sin embargo, esto no indica que su culto se mantuviera durante los años de la dominación musulmana de Toledo y, probablemente, no fue así.

En el siglo VIII, la llegada de un gran número de musulmanes a Toledo y la rápida conversión de los pobladores anteriores al islam provocó la necesidad de mezquitas para albergar los rezos de la población musulmana. Puesto que levantar nuevas mezquitas requería más tiempo, se optó por dividir el espacio interior de las iglesias para que éstas pudieran albergar tanto los ritos cristianos como los musulmanes o, en caso de que las parroquias fueran abandonadas o expropiadas, la conversión del edificio entero al islam mediante la construcción de un *mihrab*.¹⁷⁶ Esta transformación pudo darse de forma progresiva al aumentar el número de musulmanes al mismo tiempo que el de cristianos descendía.

El brusco descenso de la población cristiana en Toledo, el cual estuvo motivado por las conversiones al islam y, a partir del siglo IX, por las migraciones de mozárabes a las tierras cristianas una vez consolidada la frontera en el río Duero, provocaría el abandono de gran parte de las iglesias visigóticas.¹⁷⁷ No obstante, la existencia de obispos en Toledo durante todo el periodo musulmán, atestigua que el culto cristiano no llegó a desaparecer de la ciudad.

¹⁷³ PUERTAS TRICAS, Rafael: *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Madrid: Testimonios literarios, 1975, pp. 29-33.

¹⁷⁴ STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, José Jacobo: “Las iglesias visigodas de Toledo”, en *Actas del Primer Congreso de Arqueología de la Provincia de Toledo*, Toledo, 1990, pp. 563-570.

¹⁷⁵ PUERTAS TRICAS, Rafael: *Iglesias hispánicas*, pp. 29-33.

¹⁷⁶ IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Los lugares de culto en Toledo en los siglos medievales. Iglesias, mezquitas, sinagogas*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016, pp. 78-93.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 72-77.

De esta época islámica, apenas tenemos constancia del estado de los templos que quedaron en manos de los mozárabes, pero parece muy poco probable una comunidad minoritaria como la mozárabe mantuviera seis parroquias dentro de la ciudad.

En 1085, cuando Alfonso VI arrebató a los musulmanes la ciudad de Toledo, solo hay constancia de tres iglesias: Santa María del Alficén, que funcionaba como sede episcopal y que pudo haberse construido tras la incorporación de la iglesia visigótica de Santa María a la mezquita aljama de Toledo; la basílica de Santa Leocadia extramuros y el monasterio de San Servando, que habría acogido a una comunidad de monjes mozárabes.¹⁷⁸ De estas tres iglesias, solamente la de Santa María del Alficén se encontraba dentro de los muros de la ciudad.

No se tiene constancia de ningún documento que haga referencia a ninguna de las seis parroquias mozárabes en el momento de la toma de la ciudad por Alfonso VI. De hecho, no se hace referencia a estas parroquias desde los textos de San Ildefonso y San Julián recogidos en la *Patrología Latina* hasta el siglo XII, cuando diferentes documentos de carácter notarial certifican la existencia de los seis templos.¹⁷⁹ La falta de fuentes que mencionen las iglesias unida al estado minoritario de la comunidad mozárabe a partir del siglo X nos obliga a replantearnos cuál era realmente la situación de los mozárabes en el siglo XI, momento en el que se produce la conquista de la ciudad. ¿En cuántas parroquias se mantuvo el rito? ¿Cómo eran los feligreses de cada una de ellas? ¿Se dividieron entre los mozárabes autóctonos de Toledo y aquellos que vinieron de otros lugares?

Tendremos que acudir a la arqueología y a estudiar el caso particular de cada uno de los templos para descubrir su origen y su relación con la comunidad mozárabe tras la reconquista de Toledo.

¹⁷⁸ IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Los lugares de culto en Toledo*, pp. 94-100.

¹⁷⁹ Véase el listado de estos documentos en: GROS, Miquel S.: *Les six paroisses mozarabes de Tolède*, pp. 391-393.

1.4.2 Santas Justa y Rufina, San Lucas y San Sebastián

La importancia de la parroquia de las Santas Justa y Rufina viene subrayada por una cita de Eugenio de Robles, quien en su *Compendio* de 1604 menciona lo siguiente:

La parroquial de Santa Justa: la cual yglesia era cabeça de las demás, y el Rector o Cura della, ayudado de los beneficiados que tenía, y al presente tiene, hazia las vezes de Obispo [...] Tiene esta yglesia Muzarabe de Santa Justa, dentro de la dicha ciudad, más parrochianos que todas las demás yglesias Muzarabes juntas, sin otros muchos que están divididos por diversas partes del Arçobispado.¹⁸⁰

Andrés Marcos Burriel cita las palabras de Álvaro Gómez de Castro que recalcan la importancia y primacía de esta parroquia frente al resto de las mozárabes. Este segundo menciona directamente: “quae inter septem Mozarabes est prima” y propone la teoría de que tras la muerte del arzobispo Juan en el año 956 asumió el papel del obispo de Toledo el párroco de Santas Justa y Rufina.¹⁸¹ Una teoría que fue rebatida por Simonet, quien proponía que la sede episcopal durante el periodo musulmán de Toledo debió estar ligada a la iglesia de Santa María del Alficén y no a esta parroquia.¹⁸²

La teoría de Simonet resulta más verosímil. Por un lado, porque de la parroquia de Santa María del Alficén sí se tiene constancia en el momento de la conquista de Toledo en 1085. Por otro lado, porque parece ser que, durante el periodo musulmán, la parroquia de Santas Justa y Rufina funcionó como una mezquita.

En los últimos años, los arqueólogos han planteado que el actual templo mozárabe pudo haber sido una mezquita antes de su consagración como templo cristiano. Su orientación norte-sur, algunos elementos arquitectónicos propios del periodo de dominación musulmana y, finalmente, la existencia de una losa que hace mención a la ampliación de la supuesta mezquita con una nueva nave en el siglo XI, inclinan a pensar que este templo fue, en efecto, durante el siglo XI, una mezquita.¹⁸³ Las mismas sospechas alberga Pavón respecto a las dos parroquias filiales de Santas Justa y Rufina: San Lucas y San Sebastián. Ambas presentan la orientación norte-sur característica de las antiguas

¹⁸⁰ ROBLES: *Compendio de la vida...*, pp. 212-213.

¹⁸¹ BURRIEL, Andrés Marcos: *Memorias auténticas de las santas vírgenes y mártires sevillanas Justa y Rufina en la ciudad de Toledo*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/2924). España, siglo XVIII.

¹⁸² SIMONET: *Historia de los mozárabes de España*, pp. 669-673.

¹⁸³ PAVÓN MALDONADO: *La supuesta mezquita de las santas Justa y Rufina...*, pp. 509-511.

mezquitas toledanas y, además, San Sebastián alberga “arquerías de traza islámica propias de la dominación árabe de la ciudad”.¹⁸⁴

Este estudio arqueológico supone una buena base sobre la que replantearnos la hipótesis planteada por Miquel Gros según el cual la parroquia de las Santas Justa y Rufina pudo haber sido cedida a mediados del siglo XII a un grupo de mozárabes que se asentaron en Toledo huyendo de los almohades, los cuales estarían dirigidos por tres obispos: el de Niebla, el de Medina Sidonia y un tercero del cual no conocemos de dónde fue obispo, pero sí que era conocido como Juan de Marchena por tratarse ésta de su ciudad natal.¹⁸⁵ El alcalde de Toledo, Domingo Antolín (+1161), quien podría haber sido mozárabe pues redactó su testamento en latín, habría donado, según Gros, la parroquia de las Santas Justas y Rufina. La parroquia podría haber adquirido esta advocación hasta la donación del templo a aquellos mozárabes que huían de los almohades y el depósito de las reliquias de las santas sevillanas en esta iglesia.¹⁸⁶

Explica Gros que, para que esta donación de una (o varias) parroquias a los mozárabes sureños fuese factible, no deberían haber sido iglesias consagradas, ya que, en ese caso, hubiera sido necesario el permiso del arzobispado. Por tanto, cobra aún más sentido la teoría de que las parroquias de Santas Justa y Rufina, San Lucas y San Sebastián pudieron haber sido antiguas mezquitas que cayeron en desuso tras la conquista cristiana de la ciudad. Sabemos que Alfonso VI cedió en 1089 al arzobispado de Toledo “todas las mezquitas mayores de los poblados situados al sur de la Cordillera central”. Entendemos que, en este privilegio se otorga la titularidad de las mezquitas aljamas, pero no de otras como serían las supuestas tres que se convertirían posteriormente en parroquias mozárabes.

Abandonadas estas mezquitas tras la salida de Toledo de una gran parte de la población musulmana, pasarían a titularidad municipal, siendo posteriormente cedidas a estos mozárabes emigrados del sur peninsular y consagradas como parroquias cristianas.

De modo que, asumimos la hipótesis de que estos mozárabes de la actual Andalucía occidental emigrados a Toledo a mediados del siglo XII hicieron consagrar estas tres parroquias de Santas Justa y Rufina, San Lucas y San Sebastián e impusieron en ella sus

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ FITA, Fidel: “Obispos mozárabes refugiados en Toledo a mediados del siglo XII” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 30, 1897, pp. 529-532.

¹⁸⁶ GROS, Miquel S.: *Les six paroisses mozarabes de Tolède*, pp. 391-393.

ritos. Comentábamos previamente que, al emigrar con toda su comunidad y dirigentes, suponemos que llevarían consigo sus libros y otros objetos religiosos, demasiado valiosos como para ser abandonados en tierras musulmanas. Desde el punto de vista histórico cobra, por tanto, sentido que la tradición litúrgica B, que se ha conservado en los manuscritos *T5*, *Tm1325* y *M110*, sea aquella que, hasta el siglo XII, se mantuvo en el área del suroeste peninsular. Estos tres manuscritos que conservamos podrían ser, por tanto, copia de aquellos que llegaron con los emigrados mozárabes a Toledo a mediados del siglo XII.

1.4.3 Santa Eulalia, San Torcuato y San Marcos

La segunda parroquia mozárabe en número de feligreses en el siglo XVI era la de Santa Eulalia. Aun manteniendo un número de fieles muy por debajo de Santas Justa y Rufina, fue un templo importante de la comunidad mozárabe, al menos hasta el siglo XVI. Robles destaca de ella la presencia de numerosas reliquias entre las que se encontraba un *Lignum Crucis* que daría lugar a la presencia en dicha parroquia de varias hermandades y ritos asociados a estas reliquias.¹⁸⁷

Sobre Santa Eulalia y las dos parroquias adscritas a esta: San Torcuato y San Marcos, no es muy abundante la información que disponemos en época temprana. Se desconoce la existencia de mención alguna a cualquiera de estas parroquias en fecha previa a mediados del siglo XII. San Marcos es la primera parroquia de estas tres en ser mencionada de forma documentada en 1155. No aparece mención alguna a San Torcuato hasta 1181, y Santa Eulalia no es mencionada en ningún documento que se conserve hasta 1195.¹⁸⁸

Mundó asegura que a principios del siglo XIII debía existir una comunidad monástica en Santa Eulalia, debido a un documento fechado en el año 1209 que recoge la firma de un abad: *Dominicus abbas*.¹⁸⁹ También encontramos la firma de otro abad, en este caso de nombre Elenus en una de las iniciales del manuscrito *T3*, cuya autoría le es atribuida

¹⁸⁷ GROS, Miquel S.: *Les six paroisses mozarabes de Tolède*, pp. 391-393.

¹⁸⁸ *Ibidem*, citando a: GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1930, pp. 187-199.

¹⁸⁹ MUNDÓ: *La datación...*, p. 17

también por Mundó.¹⁹⁰ Finalmente, la hipótesis de la existencia de una comunidad monástica en la parroquia de Santa Eulalia se apoya en el uso monástico que, supuestamente, pudo haber tenido el manuscrito T33.3, ya que se trata de un *Liber horarum*. La vinculación de Santa Eulalia con una comunidad monástica entroncaría con la tradición visigoda, pues conservamos, en las actas del XI Concilio de Toledo (675) la firma de un abad del monasterio de Santa Eulalia de nombre Florencio.¹⁹¹

Sin embargo, los últimos estudios arqueológicos realizados en la parroquia de Santa Eulalia no han encontrado restos de un *scriptorium* o que puedan corroborar la existencia de una comunidad monástica en el solar del templo. Por el contrario, parece ser que la actual parroquia de Santa Eulalia es de nueva planta y se erigió en el siglo XII. Hasta entonces, en ese solar se hallaba una casa particular de periodo islámico (siglos X-XI). “Esta vivienda islámica abandonada sería reutilizada para levantar sobre ella una iglesia de rito mozárabe, posiblemente de una de esas comunidades que huían de la intransigencia de los almorávides y almohades.” Sentencian los arqueólogos.¹⁹²

Los manuscritos que, según parece, fueron usados en la parroquia de Santa Eulalia pertenecen, en su totalidad, a la tradición litúrgica A. Esto lleva a afirmar a Gros que la parroquia podría haber estado ocupada por aquellos mozárabes autóctonos de Toledo, aunque también plantea la cuestión de que pudiera haber en ella una comunidad de mozárabes extremeños, debido a la consagración del templo a la santa emeritense.¹⁹³ Esta última teoría encaja con la propuesta que parecen plantear los últimos arqueológicos. Así mismo, nos podría permitir plantear una nueva hipótesis respecto a la cuestión del fragmento de un manuscrito hallado en Coímbra con una letra y notaciones muy similares a Toledo, ya que precisamente en esta ciudad portuguesa, Alfonso I de Portugal mandó asentar “un grupo de unos mil mozárabes” que trajo consigo de vuelta tras su expedición a Sevilla y la actual Extremadura en la primera mitad del siglo XII.¹⁹⁴ Que el fragmento de Coímbra fuese realizado por una comunidad mozárabe relacionada con la que se asentó también en la parroquia de Santa Eulalia de

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 14.

¹⁹¹ VIVES, José: *Concilios visigóticos e hispanorromanos*. Barcelona-Madrid: CSIC, 1963, p. 27.

¹⁹² GÓMEZ LAGUNA, Antonio; PECES PÉREZ, Javier; RODRÍGUEZ MARTÍN, Samuel y SALIDO DOMÍNGUEZ, Javier: “La arquitectura eclesiástica de la *Regia Sedes* visigoda de *Toletum*. Problemática arqueológica a la luz de las investigaciones más recientes”. En SALIDO DOMÍNGUEZ, Javier y GÓMEZ OSUNA, Rosario (eds.): *Iglesias tardoantiguas en el centro peninsular (siglos V-VIII)*. Madrid: Ediciones La Ergástula, 2022, pp. 176-180.

¹⁹³ GROS, Miquel S.: *Les six paroisses mozarabes de Tolède*, pp. 392-393.

¹⁹⁴ GONZÁLVEZ: *San Ildefonso y otros...*, p. 583.

Toledo podría explicar la relación entre ambos este fragmento y los manuscritos toledanos a pesar de la notable distancia que los separa.

Cabe la posibilidad, por tanto, de que ninguna de las seis parroquias mozárabes se haya conservado después del periodo visigodo, tal y como ya presuponía en 1990 Pavón Maldonado.

No obstante, tampoco podemos afirmar que las parroquias fueran erigidas en el siglo XII para acoger a la población mozárabe que llegaba a Toledo proveniente del sur y el levante peninsulares, ya que también pudieron ser reconstruidas por los mozárabes autóctonos. Cabe la posibilidad, incluso, de que esta casa de origen islámico no perteneciera a un musulmán, sino a un mozárabe y que hiciera las veces de lugar de culto mientras la erección de templos cristianos estuvo prohibida durante el dominio islámico, o incluso que llegase a alojar a un grupo de mozárabes que habían adoptado la regla monástica.

1.5 La producción libraria en Toledo (siglos XII-XIV)

Toledo llegó a ser uno de los más importantes centros culturales en la Edad Media europea. Después de su incorporación a la corona de Castilla, [...] se convirtió en uno de los focos impulsores de la cultura medieval.¹⁹⁵

Es bien conocida la importancia que tuvo Toledo a nivel cultural. Su posición fronteriza, así como la sociedad heterogénea que habitó en la ciudad, permitió que se diera el clima ideal para el intercambio cultural. El mayor ejemplo de este intercambio de conocimiento lo encontramos en fecha muy temprana, ya en el siglo XII. El segundo arzobispo de Toledo, Raimundo de Sauvetat (1126-1152), impulsó durante su episcopado la labor de la conocida como Escuela de Traductores de Toledo, que permitió que se diese un singular trasvase de información entre el mundo musulmán y Occidente mediante la traducción de las obras de algunos de los mayores intelectuales tanto del islam como de la época clásica conservadas en árabe. En el siglo XIII destacarían en cuanto a la producción cultural las figuras del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada (1208-1247) y el rey Alfonso X de Castilla (1252-1284).

Una ciudad con una cultura tan boyante debió tener, por lo tanto, una gran cantidad de escribanos y copistas encargados de poner sobre el papel y copiar para su posterior transmisión todo el conocimiento y la cultura que en este Toledo medieval florecían. Sin embargo, conocemos muy poco sobre estos *scriptoria*: dónde se situaban, cuándo se establecieron, de qué medios disponían, si se organizaban en función de los distintos grupos étnicos que conformaban la sociedad toledana...

A partir de la bibliografía existente, quizás podamos formular algunas hipótesis que nos ayuden a conocer mejor cómo y de qué forma se copiaban los libros en Toledo.

La cuestión más relevante es la del tipo de escritura. Los códices toledanos de la liturgia hispánica que han llegado hasta nuestros días presentan siempre el tipo de escritura conocido como “minúscula visigótica”. Este tipo de escritura surge en torno los siglos VI y VII de nuestra era, pero su uso no se populariza hasta el siglo VIII. Será el tipo de escritura más usado en los reinos cristianos del norte peninsular hasta el año 1090,

¹⁹⁵ GONZÁLVEZ, Ramón: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997, p. 45,

cuando tras su sustitución por la letra carolina como escritura oficial del reino leonés tras el Concilio de León (1090) llevó a su progresiva desaparición.¹⁹⁶

Por esta cuestión, llama poderosamente la atención que encontremos entre los códices toledanos del canto hispánico, varios manuscritos con dataciones tan tardías como el siglo XIII (*Tm1325* y *T5*) e incluso del XIV (*M110*).¹⁹⁷ Esta cuestión podría indicar que los copistas de los libros mozárabes pudieron haber seguido usando la escritura visigótica hasta el siglo XIV. Encontramos una posible respuesta al porqué de esta persistencia de una escritura antigua en la escueta explicación que Gonzálvez da respecto a la educación de los mozárabes toledanos:

Las parroquias mozárabes disponían de escuelas propias para la formación de sus clérigos. En ellas debía hallarse en vigencia un método de enseñanza no muy desemejante al de la época visigótica, con la añadidura de que se aprendía el latín a partir del árabe materno y también a leer y escribir en esta lengua.¹⁹⁸

Parece lógico, por tanto, que en estas parroquias mozárabes se mantuviese la escritura visigótica, del mismo modo que el rito hispánico y la lengua árabe, como un elemento tradicional asociado a la identidad de la comunidad mozárabe. Manteniendo así la diferencia con los clérigos latinos, que habían adoptado la caligrafía carolina también para sus libros litúrgicos.

Junto con el nuevo arzobispo, Bernardo de Sédirac (1086-1124), llegaron a la ciudad de Toledo una gran cantidad de clérigos procedentes del sur de Francia. Durante el siglo que sucede a la conquista cristiana de la ciudad, este grupo social conocido como “los francos” ocupó gran parte de los puestos de gobierno dentro de la iglesia toledana, desde la cátedra episcopal hasta las parroquias y monasterios de rito latino extendidas por toda la región de Toledo.¹⁹⁹

Bernardo y sus clérigos llevaron a Toledo libros de rito romano para la implantación en la recuperada sede metropolitana de la liturgia franco-romana,²⁰⁰ pero otros se mandarían hacer a lo largo del siglo XII. Tal es el caso del libro *Archivo de la Catedral de Toledo, MS 14-3: San Agustín, homilías al Evangelio de San Juan*, datado en Toledo

¹⁹⁶ MILLARES CARLO, Agustín: *Tratado de paleografía española*. Madrid, 1932 (3ª ed. 1983), vol. 1, pp. 141-143.

¹⁹⁷ Dataciones propuestas por: MUNDÓ: *La datación...*

¹⁹⁸ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 57.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 64-68.

²⁰⁰ Este hecho se trata en mayor profundidad en el capítulo 1.7.1 de esta tesis doctoral.

en el año 1105 y que, según parece se trató de un encargo del propio obispo Bernardo. Este libro fue escrito en escritura carolina por un presbítero de nombre Petrus. González sospecha de la ascendencia franca de este sacerdote por el dominio que demuestra de la escritura carolina, aún poco implantada en la península ibérica.²⁰¹

Los clérigos francos fuesen los primeros en copiar y escribir libros con la escritura carolina. Su control de la iglesia toledana durante el primer siglo tras la conquista de la ciudad les permitiría imponer este tipo de escritura en los talleres y escuelas de Toledo, salvo en las seis parroquias mozárabes, ajenas al control de los clérigos francos, donde sus escuelas prosiguieron con la enseñanza de la anterior escritura visigótica.

La influencia de la escritura carolina, más frecuente cuanto más tardía es la escritura visigótica, indica que los propios escribas mozárabes también conocían esta escritura y que, muy probablemente, la usaban para copiar otro tipo de documentos. Después de todo, con el paso del tiempo la carolina se acabó convirtiendo en el tipo de escritura más común del reino de León.

Sin embargo, en los templos mozárabes se mantuvo el uso y la enseñanza de la caligrafía visigótica como un elemento identitario de la comunidad mozárabe, al igual que su rito y su lengua árabe. Su uso queda ligado a la tradición y por ello solo es utilizado para los libros litúrgicos de los mozárabes.

1.5.1 Talleres mozárabes

Una vez hemos determinado que la copia de los manuscritos del rito hispánico es muy probable que se hubiera realizado dentro de la propia comunidad mozárabe, que persistió en el uso de su caligrafía tradicional gracias a mantener un clero propio que se encargaba de la educación de la comunidad, hemos de tratar de dibujar cómo era esa comunidad de copistas mozárabes.

Comentábamos anteriormente que, a pesar de que la arqueología aún no lo ha podido ratificar, es muy probable que existiera una comunidad de monjes mozárabes asociada a la parroquia de Santa Eulalia, tal y como muestran las rúbricas de personajes con el título de abad que se han conservado hasta nuestros días. La calidad y cantidad de los

²⁰¹ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 80-82.

códices de la tradición A, en algunos de los cuales como *T4* se aprecian varias manos y todas ellas de gran maestría, creo que sirven para fundamentar también la existencia de un taller de escritura formado por varios escribanos profesionales que bien podría haberse propiciado dentro de una comunidad de monjes mozárabes. La datación tardía que propone Mundó para *T4*, entre los años 1192 y 1208,²⁰² es posterior a los dos periodos de emigraciones mozárabes y, por tanto, debió haberse copiado con bastante seguridad en la ciudad de Toledo.

T4 es, según Mundó, el códice toledano más tardío junto con la parte reescrita del códice *T3*, también del siglo XIII. Esto podría indicarnos que el taller mozárabe asociado a Santa Eulalia y quizás también a una comunidad monástica desapareció en algún momento del siglo XIII. Cuando Eugenio de Robles redacta su libro a principios del siglo XVII, ya no se tiene constancia de ningún monasterio ni de ningún grupo de frailes o monjes mozárabes en Toledo.

Los códices toledanos de la tradición litúrgica B sí son más tardíos, pero muestran un menor grado de profesionalidad. A finales del siglo XIII, el estado precario de la comunidad mozárabe era patente. Tanto que, durante el episcopado de Gonzalo Pétrez (1280-1299) el propio arzobispo, de estirpe mozárabe, emitió un ordenamiento en el que emitía la siguiente consigna a las parroquias que aún mantenían el rito hispánico: “et mandamos que usen bien su oficio et lo muestren bien a sus moços”.²⁰³ Según González, se ordenó que se familiarizara a los jóvenes en las ceremonias, lengua y escritura mozárabes; así como que se sustituyeran aquellos libros que se hallaban en un estado de deterioro avanzado.²⁰⁴ Concordarían estas fechas con las propuestas por Mundó para los códices de la tradición litúrgica B, entre los siglos XIII y XIV.²⁰⁵ Estos códices presentan una escritura mucho menos profesional y sin unos rasgos completamente homogéneos, lo que podría indicar que, en el periodo de su confección, habían desaparecido ya los talleres mozárabes que copiaron los códices de la tradición litúrgica A. No obstante, aún debían existir escribas capaces de copiar manuscritos completos en letra visigótica. Los párrocos mozárabes debían saber leerla para poder

²⁰² MUNDÓ: *La datación...*, pp. 9-11.

²⁰³ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 384; citando el ordenamiento del arzobispo don Gonzalo Pétrez del 1 de mayo de 1285.

²⁰⁴ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 384-385.

²⁰⁵ MUNDÓ: *La datación...*, p. 21.

utilizar sus libros, y quizás alguno de ellos, con talento para la escribanía, fuese el encargado de copiar o supervisar la copia de los manuscritos hispánicos más tardíos.

Sin embargo, la escasez de fuentes con letra visigótica en esta época, así como el tipo de escritura desdibujado y con influencias de escrituras más tardías, hacen que sea difícil plantear la idea de que hubiera más allá de mediados del siglo XIII un taller de copistas mozárabes de importancia y profesionalidad similares a la que debió tener el que copió los manuscritos de la tradición litúrgica A.

1.6 La restauración del rito mozárabe

1.6.1 Declive del rito hispánico e intentos de restauración durante los siglos XIII-XV

En el capítulo anterior veíamos como Gonzalo Pétrez, ya a finales del siglo XIII advertía del estado de decaimiento en el que se hallaba el rito hispánico. Durante los siglos XII y XIII varias familias de mozárabes debieron emigrar fuera de la ciudad de Toledo, hacia las tierras reconquistadas en La Mancha y Andalucía. Estas migraciones unidas a la buena convivencia entre mozárabes, francos y castellanos entre los que era común encontrar matrimonios mixtos, llevarían a un progresivo descenso de la población mozárabe en Toledo.²⁰⁶

La pérdida de mozárabes supuso una notable pérdida de feligreses para las seis parroquias en las que aún se celebraba el rito hispánico y, consecuentemente, su empobrecimiento. Esto no pasó desapercibido para el arzobispo de Toledo Gonzalo Pétrez (1280-1299) quién, tal y como comentábamos en el capítulo anterior, en su ordenamiento del 1 de mayo de 1285 puso especial énfasis en el estado de las seis parroquias mozárabes. Advertía también Gonzalo Pétrez de la falta de cuidado hacia el rito hispano que se estaba dando incluso por parte de los clérigos, González señala que “se habían introducido corruptelas, consistentes probablemente en el abandono progresivo del rito propio y en la sustitución frecuente por el latino”.²⁰⁷ En cuanto a las causas que provocaron estas desviaciones en la celebración del rito hispánico, el mismo autor apunta a “el envejecimiento de los libros litúrgicos, a la dificultad de lectura de la letra visigótica y, en último término, a la comodidad y mayor brevedad del rito romano”.²⁰⁸

Los intentos de Gonzalo Pétrez por preservar el rito hispánico no tuvieron la efectividad que se buscaba. Un siglo más tarde, la situación era mucho peor: “No cabe duda que en el primer tercio del siglo XV se temía la pérdida total del rito y aun de las parroquias mozárabes”, afirma González.²⁰⁹ Es en esta época cuando se da el primero de los tres

²⁰⁶ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 88.

²⁰⁷ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 384.

²⁰⁸ *Ibidem*

²⁰⁹ GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Los mozárabes toledanos*, p. 90.

intentos para preservar el rito hispánico que enumera Gutiérrez, previos a la reforma del cardenal Cisneros.²¹⁰

El testamento de 1436 del obispo de Segovia Juan Vázquez de Cepeda (1398-1437) expresa claramente su preocupación por el estado del rito hispánico. Este obispo había tratado de salvar “o, más bien, recuperar”, como indica López Fernández, el rito estableciendo una comunidad de clérigos en el señorío de Aniago (actual provincia de Valladolid). Este intento fracasó y en 1441 el hospital y la iglesia de Santa María de Aniago fueron cedidos a la orden de la Cartuja. Desconocemos en qué se apoyó Juan Vázquez de Cepeda para tratar de restaurar el rito hispánico, aunque López Fernández y Gutiérrez señalan que el Libro de Horas de la reina Sancha (E-SAu 2668) pudo haber sido usado como modelo.²¹¹ En este caso, debemos suponer que el intento de restauración del rito hispánico se pudo haber dado a partir de las fuentes leonesas, mucho más antiguas que las toledanas.

El segundo de los intentos de preservación del rito mozárabe se produce en el año 1480, cuando bajo el episcopado de Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo entre 1446 y 1482 se advierte que se nombraban como párrocos de templos mozárabes a clérigos que desconocían el rito hispánico. Esta práctica se prohíbe a partir de 1480, pero da cuenta del precario estado que la comunidad mozárabe debía experimentar para esta época.

El tercero se llevará a cabo durante el episcopado del sucesor de Alfonso Carrillo: el arzobispo Pedro González de Mendoza (1482-1495). Éste confirmó el privilegio que las parroquias mozárabes tenían de aceptar parroquianos de cualquier iglesia de rito romano de Toledo. La necesidad de confirmar este privilegio nos indica la falta de fieles que debían sufrir las seis parroquias mozárabes, así como que la pérdida de parroquianos de ascendencia mozárabe fue aún mayor de lo que indican los números que encontramos a finales del siglo XVI. ¿Cuántos fieles no se adscribirían a las parroquias mozárabes con el fin de disfrutar los privilegios sin conocer correctamente el rito hispánico?

²¹⁰ GUTIÉRREZ: *Los Cantorales mozárabes de Cisneros*, pp. 190-191.

²¹¹ *Ibidem* y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 65, p. 83

1.6.2 La restauración del cardenal Cisneros (1495-1517)

Fue durante el episcopado del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1495-1517) cuando se realizaron los mayores esfuerzos para salvar el rito hispánico. Aunque, como ya hemos visto en los ejemplos anteriores, el estado del rito era tan lamentable —y aún más si cabe el del canto—, que las acciones de Cisneros han pasado a la historia no como la “salvadora del rito hispánico”, sino como la “restauración del rito mozárabe”, adoptando así una nueva terminología para un rito (y en consecuencia también un canto) cuyo deterioro había obligado a refundar a partir de los restos conservados en aquellos años finales del siglo XV.

Gutiérrez indica que la restauración del rito mozárabe se produce en cuatro frentes:²¹²

En primer lugar, en 1497, solamente dos años después de su nombramiento, el cardenal Cisneros confirma los privilegios que ya había ratificado su predecesor el arzobispo Pedro González de Mendoza.

En segundo lugar, encarga ordenar, compilar e imprimir en dos lujosas ediciones los textos de la liturgia hispánica. Este encargo es dado al canónigo Alonso Ortiz, quien publicaría el *Missale* en enero de 1500 y el *Breviarium* en octubre de 1502.²¹³ Para la realización de estos libros, Ortiz contó con la asistencia de varios párrocos mozárabes, entre los que reconocemos a Antonio Rodríguez, párroco de Santas Justa y Rufina; Jerónimo Gutiérrez, de San Lucas y Alfonso Martínez de Yepes, de Santa Eulalia.²¹⁴

López Fernández cita el prefacio del *Missale*, en el que el propio Ortiz indica que:

“[...] un lector experimentado no podría reconocer la misma frase a lo largo de los manuscritos. [...] Una vez que los elementos dispersos fueron ordenados, los errores corregidos, las dudas iluminadas por la verdad y reparadas muchas cosas que habían sido destruidas, dejé todo tan claro como pude”.²¹⁵

²¹² GUTIÉRREZ: *Los Cantorales mozárabes de Cisneros*, p. 191.

²¹³ *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes*. Toledo, Melchor Gorrício–Pedro Hagenbach, 1500 y *Breviarium secundum regulam beati Isidori*. Toledo, Melchor Gorrício–Pedro Hagenbach, 1502.

²¹⁴ ROBLES, Eugenio de: *Compendio de la vida...*, p. 236.

²¹⁵ Traducción del Prefacio del *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes*. Toledo, Melchor Gorrício–Pedro Hagenbach, 1500, realizada por: LÓPEZ FERNÁNDEZ: *Los Cantorales de Cisneros*, p. 95.

Gutiérrez apostilla que “la edición no recuperó el antiguo rito, sino que lo rehízo para adaptarlo a los usos de la época”.²¹⁶

El tercero de los frentes supuso la dotación de un espacio para la celebración del rito hispánico dentro de la propia Catedral de Toledo. Para ello, Cisneros encargó la construcción de la Capilla Mozárabe —también llamada del Corpus Christi— en el espacio que hasta entonces había ocupado la sala capitular de verano. La capilla contaría con cuantiosas rentas y sería mantenida por el propio cabildo a cambio de una renta anual.²¹⁷ En 1511, se instalarían en la capilla trece capellanes mozárabes, entre los que se contarían los tres párrocos mozárabes de Santa Justa, San Lucas y Santa Eulalia que intervinieron en el proceso de creación del *Missale* y el *Breviarium* mencionados anteriormente.²¹⁸

El último frente que abarcó la restauración del rito mozárabe del cardenal Cisneros fue el de la música. Se llevó a cabo en el año 1508 mediante el encargo de cuatro cantorales, de los cuales, el primero y el segundo contendrían el propio de la misa, el tercero el ordinario y el cuarto los oficios de los santos de las parroquias mozárabes y el oficio de difuntos.²¹⁹

Los esfuerzos por recuperar el rito hispánico que realizó el cardenal Cisneros fueron fructíferos y, aún hoy en día, se sigue manteniendo en la mencionada capilla del Corpus Christi la celebración del denominado rito mozárabe. Hay, no obstante, notables diferencias entre el rito hispánico y el rito mozárabe junto con el canto neo-mozárabe.²²⁰

Autores como Brou,²²¹ Martín Patino²²² o Pinell,²²³ han encontrado respecto el material litúrgico numerosas discordancias entre los manuscritos del rito hispánico conservados y el *Missale* y el *Breviarium* de Cisneros.

²¹⁶ GUTIÉRREZ: *Los Cantorales mozárabes de Cisneros*, pp. 193-194.

²¹⁷ *Ibidem* y LÓPEZ FERNÁNDEZ: *Los Cantorales de Cisneros*, pp. 87-88

²¹⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ: *Los Cantorales de Cisneros*, p. 90.

²¹⁹ GUTIÉRREZ: *Los Cantorales mozárabes de Cisneros*, pp. 193-195.

²²⁰ Término utilizado por primera vez en: IMBASCIANI, V.D: *Cisneros and the restoration of Mozarabic rite*. (Tesis doctoral no publicada). Cornell University, Nueva York, 1979, *passim*. Con éste, el investigador, se refiere al repertorio musical transmitido en los Cantorales Mozárabes de Cisneros del siglo XVI.

²²¹ BROU, Louis: “Études sur le missel et le bréviaire mozárabes imprimés.” En *Hispania Sacra*, vol. 11, n.º 22, pp. 349-398.

²²² MARTÍN PATINO, José María: “El breviarium mozárabe de Ortiz: su valor documental para la historia del oficio catedralicio hispánico”. *Miscelánea comillas*, n.º 50, 1963, pp. 207-297.

²²³ PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 1998.

Lo mismo ha ocurrido con los cantorales, en este caso, las investigaciones de referencia son las de Gutiérrez²²⁴ y López Fernández.²²⁵ Ambos han ratificado y codificado el uso de fórmulas inspiradas en la tradición oral de las parroquias mozárabes, obras de nueva composición y el uso del recitado como elementos para sustituir la música que se desconocía. Es por ello que carece de sentido denominar al repertorio conservado en los códices medievales del mismo modo que al de los cantorales de Cisneros y, para ello, Imbasciani acuñó el término “neo-mozárabe”, el cual ha sido ampliamente aceptado por los expertos en la materia.

²²⁴ GUTIÉRREZ: *Los Cantorales mozárabes de Cisneros*, pp. 185-222.

²²⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ: *Los Cantorales de Cisneros*.

1.7 Los manuscritos de rito hispánico tras la restauración de Cisneros

Tras la edición de los nuevos libros litúrgicos, los antiguos manuscritos toledanos del canto hispánico se conservaron en la biblioteca de la Catedral de Toledo en lugar de regresar a sus parroquias de origen. Así es como llegaron los libros al lugar en el que aún reposan una gran parte de ellos.

1.7.1 *Los primeros libros de la biblioteca capitular*

La historia de la biblioteca catedralicia comienza tras la consagración del nuevo templo principal de Toledo en el mismo solar sobre el que se erigió la mezquita aljama durante el periodo de dominación musulmana. Este hecho no se produjo hasta pasados 18 meses de la conquista de la ciudad, lo que, según González, “indica el cúmulo de dificultades de todo orden, político, militar y religioso con que el rey castellano-leonés debió enfrentarse”.²²⁶ Rivera Recio, por el contrario, estima que las razones por las que la creación y dotación de la nueva sede episcopal se demoró tanto en el tiempo no obedecieron a razones regias, sino prácticas. Los castellanos se encontraron con un edificio que “los árabes habían reformado y ampliado conformándola a sus usos rituales”.²²⁷ Entre los cambios que se dieron durante estos primeros meses para adaptar la mezquita al culto católico Rivera Recio señala: “la transformación de un alminar en torre con campanas, la erección de altar, la dotación de ornamentos y objetos de culto acomodado al rango de la iglesia primada y, sobre todo, la provisión de libros litúrgicos de rito distinto del conservado por los clérigos mozárabes.”²²⁸

Este último aspecto es el más relevante para nuestra investigación. Janini y González son tajantes en cuanto a la inexistencia de libros de origen mozárabe en la biblioteca capitular en los primeros años tras su creación:

Es preciso, ante todo, desechar la idea de que los primeros libros de la actual Biblioteca procedan de la antigua iglesia mozárabe en funciones de Catedral antes de la conquista de la ciudad por Alfonso VI (1085). Ni los libros de la

²²⁶ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 75.

²²⁷ RIVERA RECIO, Juan Francisco: *La iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1206)*. Roma: Instituto español de historia eclesiástica, 1966, pp. 61-62.

²²⁸ *Ibidem*.

liturgia hispánica ni los demás de escritura visigótica de contenido diferente (patrísticos, bíblicos, canónicos, gramaticales, etc.), que en número aproximado a los 30 llegó a poseer la Catedral posteriormente, aparecen citados en el primer inventario general que se conserva, redactado en la segunda mitad del siglo XIII (c. 1260). Su ingreso en la Biblioteca es muy posterior.²²⁹

Lo más probable es que en la mezquita reconvertida en catedral no se celebrase ninguna misa en rito hispánico hasta el pontificado del cardenal Cisneros. La sede episcopal, se había situado durante el periodo musulmán en la iglesia de Santa María del Alficén. Ésta fue donada por el obispo Bernardo a los monjes benedictinos procedentes de la abadía de San Víctor de Marsella que se habían instalado en el monasterio de San Servando en 1095, con lo que la donación de la iglesia de Santa María del Alficén debió ocurrir poco después de esta fecha. Parece ser que fue usada como hospedería.²³⁰ Desconocemos lo que ocurrió con los códices que tendría este templo para la celebración de sus ritos. El hecho de que la antigua catedral de los mozárabes fuera reducida a una hospedería, es una muestra más de la difícil relación inicial que se dio entre la nueva élite religiosa y la comunidad mozárabe.²³¹ Cabe la posibilidad de que estos libros fueran destruidos, junto con otros elementos del pasado mozárabe de la ciudad, antes de que Alfonso VI publicara la *Charta Mozarabicum* ratificando los derechos y privilegios de esta comunidad.

Por ello, y sumado a las dataciones tardías propuesta por Mundó para los códices toledanos de la liturgia hispánica,²³² nos inclinamos hacia la hipótesis de que una gran parte de estos manuscritos pudieron haber sido redactados en Toledo tras la conquista de la ciudad por parte de los cristianos. Su uso habría estado ligado a las parroquias mozárabes y a las comunidades que se erigieron en torno a estas después de 1085.

En la Catedral, el nuevo arzobispo, Bernardo de Sèdirac (1086-1124), quien anteriormente había sido abad del monasterio cluniacense de San Benito de Sahagún, emprende rápidamente la tarea de instaurar el rito romano en la sede toledana. Tenemos constancia de que el primer libro encargado por Bernardo fueron las *Homilias al*

²²⁹ JANINI, José y GONZÁLVEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, p. 12.

²³⁰ HERNÁNDEZ, Francisco J.: “La catedral, instrumento de asimilación”, en *Toledo siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*, Madrid, 1992, pp. 79-97.

²³¹ Sobre la relación entre la comunidad mozárabe y el nuevo cabildo catedralicio: RUBIO SADIA, Juan Pablo: *Las Órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo*. Toledo: Instituto teológico San Ildefonso, 2004, pp. 107-112.

²³² MUNDÓ: *La datación...*

Evangelio de San Juan de San Agustín (Toledo, Archivo de la catedral MS 14-3). El libro fue copiado en 1105 por un presbítero de nombre Pedro que conocía la escritura carolina, pero que databa siguiendo la Era Hispánica, lo que nos plantea serias dudas sobre si su procedencia era franca o castellana.²³³

Tenemos constancia también de dos antifonarios escritos con notación aquitana (Toledo, Archivo de la catedral MS 44-1 y MS 44-2). Aunque el primero es anterior, del siglo XI, el segundo fue copiado en fecha cercana a la del homiliario: durante los primeros años del XII. Ambos son originarios del sur de Francia.²³⁴ González apunta que pudieron haber sido un encargo del arzobispo Bernardo a *scriptoria* cluniacenses de esta zona, entre los que destacaría la abadía de San Pedro de Moissac y la figura de Geraldo de Braga, quien pudo haber sido el encargado de llevar estos antifonarios a Toledo.²³⁵

La colección de libros del arzobispo Bernardo que aún se conservan en la catedral de Toledo se completa con el *Sacramentario de Sahagún* o *misal de San Facundo* (Madrid, Biblioteca Nacional de España Vitr. 20-8, olim. Toledo, Archivo de la catedral MS 35-14). Su origen no es toledano y es anterior a la toma de posesión de la sede episcopal por Bernardo. Su origen puede ser francés o sahadunés.²³⁶

Estos libros certifican el cambio de rito que se produjo en la sede episcopal de Toledo inmediatamente tras la conquista de la ciudad. Los esfuerzos del obispado fueron destinados a la factura de libros del nuevo rito para la difusión del mismo por toda la diócesis, lo que debió limitar la copia de los manuscritos litúrgicos del rito hispánico a los talleres propios de la comunidad mozárabe.

1.7.2 La llegada de los libros de rito hispánico a la biblioteca de la Catedral

La primera vez que se mencionan lo que podrían ser manuscritos de rito hispánico en el archivo de la Catedral de Toledo es en el inventario llevado a cabo por el tesorero del cabildo Sancho Martínez de Valtierra en fecha anterior a 1282.²³⁷ En este inventario, al final se menciona: *Item XVII libros moçarabiscos*. Millares Carlo primero y, posteriormente, González, trataron de identificar cuáles fueron estos “libros

²³³ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 80-82

²³⁴ RUBIO SADIA, Juan Pablo: *Las Órdenes religiosas...*, pp. 117-124.

²³⁵ *Ibidem* y GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 82-84.

²³⁶ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 79-80.

²³⁷ *Ibidem*, pp. 704-707.

moçarabiscos” a los que hace referencia Sancho Martínez, llegando a la conclusión este último de que debían tratarse todos ellos de libros no litúrgicos escritos en letra visigótica entre los siglos IX y XII.²³⁸ La letra visigótica, como veíamos anteriormente, fue usada por los copistas mozárabes hasta entrado ya el siglo XIII, como parece demostrar la extraordinaria calidad de *T4*. Al ser bastante improbable que Sancho Martínez supiera leer esta letra visigótica, González plantea que quizás asoció este tipo de escritura a la comunidad que la usaba: los mozárabes.²³⁹ Así pues, esta primera alusión a unos “libros moçarabiscos” no haría alusión a manuscritos del rito hispánico, sino a fuentes escritas con letra visigótica.

No podemos descartar que fueran algunos de estos los libros con “letra gótica” que el cardenal Cisneros halló en la biblioteca de la Catedral toledana según nos cuenta la crónica de su secretario Juan de Vallejo:²⁴⁰

Ansimismo en este mismo tiempo é año, visitando su señoría la librería de su santa yglesia, entre muchos é diversos libros antiguos que en ella avían, halló unos muy antiquísimos, ansy en letra que llaman gótica como en la lengua que la llamavan moçárave. Y pescudando su señoría qué era aquello, le dixeron que en tiempo de Sant Ysidro se cantava y rezava el offiçio por allí en aquella santa iglesia. [...] Y su rreverendísima señoría, viendo tan cosa antigua y de tanta actoridad, como cathólico señor y perlado, mandó llevar todos los más libros de aquellos que se pudieron hallar y llevarlos á su palaçio.²⁴¹

El texto de Juan de Vallejo es incorrecto en cuanto a las fechas, pues establece que este hallazgo de los libros con letra visigótica se dio en 1502. No obstante, menciona tanto el *Missale* como el *Breviarium* como al impresor de ambas obras: Melchor Gorricio. Si trasladamos estos eventos a las fechas mucho más realistas que plantea Gutiérrez: “en septiembre de 1497 o abril de 1498, las dos únicas ocasiones en las que Cisneros estuvo en Toledo desde su nombramiento”,²⁴² los libros de rito hispánico, que hasta entonces permanecían en las parroquias mozárabes en las que seguían siendo usados por su clero,

²³⁸ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, pp. 764-773.

²³⁹ *Ibidem*, pp. 764-765.

²⁴⁰ González menciona que en inventarios posteriores faltan algunos de estos 17 libros con letra visigótica.

²⁴¹ VALLEJO, Juan (de): *Memorial de la vida de fray Francisco Jiménez de Cisneros*. Madrid: Imprenta Bailly-Baillere, 1913, p. 57.

²⁴² GUTIÉRREZ: *Los Cantorales mozárabes de Cisneros*, p. 193.

serían trasladados a la Catedral o al palacio episcopal entre 1497 y 1500 para ser usados como modelo para la creación del *Missale* y el *Breviarium*.

Citábamos anteriormente a Alonso Ortiz, quien, en el prefacio del *Missale*, advertía de las dificultades para su lectura que planteaban los antiguos manuscritos del canto hispánico incluso para los propios párrocos mozárabes. Por ello, no nos ha de extrañar que, una vez impresos los nuevos libros, los antiguos no retornasen a sus parroquias de origen, donde debieron haberse ya dejado de usar antes de la reforma cisneriana, de otro modo, no se puede explicar la dificultad de los párrocos mozárabes para leer una letra que, supuestamente, usaban a diario o semanalmente. Gonzálvez llega a la conclusión de que “los viejos manuscritos de las parroquias mozárabes quedaron inservibles y por orden del arzobispo fueron recogidos con destino a la Biblioteca Capitular”.²⁴³

1.7.3 Fortuna de los manuscritos desde el siglo XVI hasta nuestros días

Desde entonces, seis manuscritos se conservan aún en la misma biblioteca capitular en la que fueron depositados en el siglo XVI. Estos son: *E-Tc 33.3*, *E-Tc 35.3*, *E-Tc 35.4*, *E-Tc 35.5*, *E-Tc 35.6* y *E-Tc 35.7*.

Los dos códices que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de España estuvieron en el archivo de la Catedral de Toledo al menos hasta el siglo XIX, tal y como señala el inventario realizado en 1808 por Lorenzo Frías y José María Octavio de Toledo con las signaturas 35.1 (actualmente: *E-Mn MSS/10001*) y 35.2 (actualmente: *E-Mn MSS/10110*). Este último fue trasladado a Madrid en el año de 1868 y *E-Mn MSS/10001* debió serlo en la misma fecha o en una muy cercana.

Desde la época del cardenal Cisneros, en varias ocasiones más llamaron la atención de investigadores y estudiosos estos manuscritos de la Biblioteca de la Catedral de Toledo. Especialmente relevantes fueron los estudios llevados a cabo por Andrés Marcos Burriel y el cardenal Lorenzana. El primer caso supuso en estudio en exhaustiva del contenido de varios de los códices conservados en el archivo catedralicio. De este estudio aún se conservan las ediciones manuscritas en caligrafía moderna que realizó el propio Burriel y los facsímiles dibujados por el calígrafo Francisco Javier Santiago y Palomares.

²⁴³ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 766.

De la obra del cardenal Lorenzana son testigos los índices que aún conservamos en algunos de los manuscritos (*E-Tc 35.3*, *E-Tc 35.4* y *E-Tc 35.7*) y la nueva edición del *Breviarium Gothicum* que planteó el arzobispo, incorporando también el contenido del salterio de *E-Mn MSS/10001* que no aparecía en la edición de Ortiz del siglo XVI.²⁴⁴

E-Tm DO 1325 debió ser usado por Ortiz y su comisión en siglo XVI para la realización del *Missale* y el *Breviarium* de Cisneros. Gros afirma de manera tajante que “esencialmente, en sus partes más fundamentales, los mencionados libros litúrgicos provienen del MSCr [*E-Tm DO 1325*]”.²⁴⁵ Por motivos que desconocemos, tras ser usado para las ediciones de Cisneros, este manuscrito no se conservó en la biblioteca de la Catedral, sino que regresó a la parroquia de las Santas Justa y Rufina. En este templo pudo haber permanecido hasta el siglo XX, ya que conserva en algunos de sus folios un sello en tinta que muestra una inscripción que remite a esta parroquia toledana y dos palmas martiriales en el centro, el cual, según Janini, es del siglo XIX.²⁴⁶



Fig. 3: E-Tm DO 1325:
Fragmento del f. 31r.

Es muy probable que desde Santas Justa y Rufina pasara directamente al Museo parroquial de San Vicente de Toledo que abriría sus puertas en 1929. En la “guía” de este museo, que se debió realizar en fecha no muy lejana a su inauguración, consta con

²⁴⁴ JANINI, José; MUNDÓ, Anscari M: *Liber mysticus de Cuaresma*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1979, pp. XXIV-XXVI y BROU, Louis: “Études sur le missel et le bréviaire mozárabes imprimés.” En *Hispania Sacra*, vol. 11, n.º 22, 1958, p. 360.

²⁴⁵ GROS, Miquel S.: “Les fonts manuscrites de l’ofici i de la Missa de Sant Pere i Sant Pau en l’edició del Cardenal Cisneros” en *Revista catalana de teologia*, vol. 3, n.º 2, 1978, pp. 327-351. Traducción propia del catalán al español.

²⁴⁶ JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (2 tomos). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, tomo II, p. 304.

el n.º de catálogo 51.²⁴⁷ En 1961 todos los fondos de este museo fueron trasladados al recién inaugurado museo de Santa Cruz en el antiguo hospital del mismo nombre construido por el cardenal Mendoza. Este museo de Santa Cruz sigue siendo el titular del manuscrito *E-Tm DO 1325* en la actualidad y se expone en el Museo de los Concilios de Toledo.

El fragmento de Coímbra: *P-Cua IV-3ª S-Gv. 44 (22)*, fue encontrado en 1929 por António de Vasconcelos en el archivo de la Universidad de Coímbra. Se especula que pueda ser parte de un manuscrito que habría pertenecido a la Catedral de Coímbra.²⁴⁸ Anteriormente apuntábamos que Alfonso I de Portugal (1139-1185), tras sus incursiones en tierras musulmanas, repobló la ciudad de Coímbra con una comunidad de mozárabes venida de aquellas tierras. Este fragmento bien pudo haber sido utilizado por esta comunidad para celebrar su antiguo rito. Se relaciona, además, con Toledo debido a la figura del gobernador Sisnando Davídez, quien, antes de regir la urbe toledana, había ocupado ese mismo cargo en Coimbra.

Desde su hallazgo, el manuscrito portugués se sigue conservando en el archivo de la Universidad de Coímbra.

Finalmente, el fragmento más lejano se halla en el continente americano, en la Klau Library del Hebrew Union College de Cincinnati. Esta institución adquirió el códice por medio de una compra realizada, en 1891, en un anticuario de Hamburgo.²⁴⁹ Hasta 1750 permaneció, en estado fragmentario, en la catedral de Toledo, cuando fue copiado para el estudio de Burriel por el escriba Palomares en una edición facsímil que aún se conserva en la Biblioteca Nacional de España (*E-Mn MSS/13054*, f. 112r). Desconocemos qué ocurrió durante el casi siglo y medio que separan la copia de Burriel de la venta del fragmento en Hamburgo.

²⁴⁷ SIERRA CORELLA, Antonio: *Guía del Museo Parroquial de San Vicente*. Toledo: Edición Católica Toledana, c. 1929.

²⁴⁸ FERREIRA, Manuel Pedro: "Three fragments from Lamego." En: *Revista De Musicología*, vol. 16, nº 1, 1993, p. 458.

²⁴⁹ ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 102-103.

2. Codicología

2.1 Estructura y metodología del capítulo

Una vez hemos introducido el contexto, comenzaremos definiendo y catalogando el objeto de estudio de la presente tesis doctoral: los códices toledanos del canto hispánico a los que se refiere el título de esta investigación.

En este bloque realizaremos una descripción catalográfica de los códices y fragmentos que hemos adscrito al grupo de fuentes toledanas, de modo que esta investigación pueda servir como guía para todo aquel que desee consultar las características básicas de estos manuscritos y fragmentos. Así mismo, servirá al lector a modo de guía para comprobar las características de este particular repertorio de la liturgia y el canto hispánico y en un rápido golpe de vista comparar las características que presenta cada una de las fuentes.

Para lograr este objetivo realizaremos, en primer lugar, las fichas catalográficas de los manuscritos y fragmentos. Posteriormente, compararemos sus características externas incidiendo en aquellas concordancias y discrepancias que nos ayuden a formular nuevas hipótesis sobre el origen y la fortuna de estos manuscritos.

Los aspectos a tratar en este bloque serán la morfología y estructura de los códices, su ornamentación y la encuadernación. La escritura, aunque es parte del estudio codicológico, se realizará en el siguiente bloque dedicado a la paleografía, pues creemos que es necesario estudiarla en su contexto y de forma comparada con el resto de códices y para ello será necesario utilizar un enfoque diferente al de este capítulo.

Tal y como adelantábamos en la introducción, en esta investigación se van a estudiar exclusivamente aquellas fuentes que cumplan de forma simultánea las tres características siguientes:

1. Haber sido utilizados para la celebración de la liturgia hispánica, ser transmisores de la misma o tener una relación estrecha con ésta.
2. Contener notación musical hispánica.
3. Haber tenido alguna relación con la comunidad mozárabe de la ciudad de Toledo.

De tal modo que nos quedan un total de once fuentes repartidas, actualmente en los siguientes archivos:

España, Madrid, Biblioteca Nacional de España

- MSS/10001
- MSS/10110

España, Toledo, Archivo de la Catedral de Toledo

- MS 33-3
- MS 35-3
- MS 35-4
- MS 35-5
- MS 35-6
- MS 35-7

España, Toledo, Museo de Santa Cruz

- MS 1325

Portugal, Coímbra, Arquivo Distrital e da Universidade

- IV-3ª S-Gv. 44 (22)

Estados Unidos, Cincinnati, Ohio, Hebrew Union College Library - Jewish Institute of Religion

- Ms. Acc. 434

2.2 Fichas catalográficas de las fuentes toledanas

Uno de los problemas que hemos encontrado al estudiar las fuentes toledanas del canto hispánico ha sido la falta de un catálogo estandarizado o sistemático de estas, cuyo vacío pretende llenar esta tesis. Tal y como se puede discernir de la bibliografía adjunta a cada una de las fichas de catálogo, la realización de este capítulo ha requerido de la comparación y recopilación de información de diferentes catálogos e investigaciones de cada una de las fuentes, sumados al estudio de primera mano de la mayoría de los objetos, con el fin de completar aquellos datos que ninguno de los anteriores catálogos aportaba.

Creemos que con este capítulo se cierra una deuda con las fuentes toledanas del canto hispánico al tener, finalmente, un catálogo cuyos objetivos son la cohesión y la minuciosidad.

La cohesión en la realización de fichas catalográficas de fuentes es algo que ha preocupado desde hace décadas a los estudiosos de los textos y la música litúrgicos de la Edad Media. Hemos creído especialmente interesante la reflexión que realizan al respecto de los fragmentos litúrgicos los investigadores Andrés y Martí en su artículo de 2017 en *Hispania Sacra*.²⁵⁰ Para nuestras fichas catalográficas, teniendo en cuenta que tenemos varias fuentes fragmentarias, hemos decidido basarnos en su propuesta, si bien, adaptándola a las peculiaridades de las fuentes del rito hispánico. También hemos incorporado a nuestro modelo de ficha catalográfica las propuestas que se extraen del capítulo 10 de la *Introducción a la codicología* de Elisa Ruiz para la catalogación de códices (especialmente en apartados como el cuerpo del códice o la encuadernación),²⁵¹ y de otros estudios codicológicos de referencia por su metodología clara y precisa como el llevado a cabo por Andrés sobre los procesionales de la catedral de Huesca.²⁵²

Todo ello nos ha permitido elaborar unas fichas catalográficas propias adaptadas al corpus estudiado. Las fichas incluyen la información recopilada a la fecha sobre las

²⁵⁰ ANDRÉS, David y MARTÍ, Cristina: “Fragmentos de códices litúrgico-musicales en España: apuntes para una historiografía y una propuesta de descripción” en *Hispania Sacra*, LXIX, n.º 139, 2017, pp. 49-60.

²⁵¹ RUIZ GARCÍA, Elisa: *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

²⁵² ANDRÉS FERNÁNDEZ, David: *Música y liturgia en la catedral de Huesca en la Edad Media*. Zaragoza: Editorial Comuniter, S.L., 2015.

fuentes toledanas, a la que hemos incorporado datos de nuestra investigación que nos permiten tener una visión más completa y exacta de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Con este mismo fin, hemos decidido abordar el problema de la existencia de fragmentos de diferente datación dentro de una misma fuente, dedicándole una ficha de catálogo diferente a cada una de las adiciones o fragmentos con datación diferente a la del grueso del manuscrito. De esta forma podemos estudiar las fuentes con minuciosidad y prestando atención a los diferentes estadios de su composición.

[BN01]²⁵³ *Breviarium mozarabum*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10001, s. XI-XII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Mn MSS/10001
- **Nombre poseedor:** Biblioteca Nacional de España
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Breviarium mozarabum*
- **Signatura:** MSS/10001
- **Signaturas antiguas:** Hh-69, V.^o 5-1, Cax. 35.1

B. Imagen

- **Enlace al objeto digital:** <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000009248&page=1>

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** Salterio, *liber canticorum* y *liber hymnorum*
- **Nº de folios:** 169 + 3 fragmentos + 2 hojas de guarda²⁵⁴
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 330 x 255 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha.
 - **Dimensiones:** 268 x 200 mm.
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 7 mm.
 - **Medida del intercolumnio:** 30 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 29
- **Pautado:** A punta seca.
- **Picado:** No
- **Foliación:** De dos tipos: foliación y paginación.

²⁵³ En cada una de las fichas se indica, entre corchetes, la abreviatura utilizada para dicha fuente.

²⁵⁴ Tanto los fragmentos correspondientes a los folios 76, 77 y 141, como las hojas de guarda tienen más adelante su propia ficha.

- La paginación es de una mano posterior a la factura del códice. Se da en tinta y en el centro del margen superior de cada página. El salterio y los cánticos se pagan en cifras arábigas, comenzando en el f. 1r con el n.º 1 hasta el f. 108r, n.º 215. El himnario se pagina en números romanos y abarca desde el f. 108v hasta el f. 170v (n.º CXXVI).
- Hay dos foliaciones. Ambas son más tardías que el códice y que la paginación. Ambas son a lápiz y usan cifras arábigas. La primera de las foliaciones se encuentra en la esquina superior derecha del recto de las páginas. Se inicia excluyendo las hojas de guarda y llega hasta el folio 172. La segunda foliación comienza incluyendo las hojas de guarda, con lo que no coinciden las dos foliaciones. Se encuentra en la esquina inferior derecha de los rectos y solo se da en los folios múltiplos de diez.
- **Decoración:** Iniciales en varios colores y con una gran variedad de llamativos motivos entre los que predominan los zoomorfos, geométricos y vegetales. En menor medida, motivos antropomorfos. Títulos de los “libros” en mayúsculas intercalando rojo, verde y sepia. Título de los apartados (rúbricas) en rojo con algunas numeraciones, palabras o abreviaturas en verde ocasionalmente.
- **Datación crónica:** s. XI-XII (anteriormente: s. IX-X)²⁵⁵
- **Datación tópica:** Dudosa (Parroquia de Sta. Eulalia de Toledo,²⁵⁶ Aragón²⁵⁷ o el norte de la península ibérica.²⁵⁸
- **Lugar de uso:** Estuvo en Toledo desde el siglo XII,²⁵⁹ tiene manchas que denotan que estuvo en uso hasta al menos el siglo XIV, probablemente en la parroquia mozárabe de Santa Eulalia de Toledo.²⁶⁰ Posteriormente pasaría al archivo de la Catedral de Toledo, probablemente por motivo de la restauración del rito hispánico por el cardenal Cisneros. Aparece en los catálogos del archivo catedralicio del siglo XVI (signatura 30-28) y del siglo XVIII (signatura 30-1).
- **Cuerpo del códice:**
 - **N.º de fascículos:** 22
 - **Esquema:** IV (8) + IV (16) + IV (24) + IV (32) + IV (40) + IV (48) + IV (56) + IV (64) + IV (72) + IV (80) + IV (88) + IV (96) + IV (104) + IV (112) + IV (120) + IV (128) + IV (136) + IV (144) + IV (152) + IV (160) + IV (168) + II (172).
 - **Regla de Gregory:** Sí la cumple.
 - **Reclamos y signaturas:** 3 tipos:

²⁵⁵ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta por A. Mundó en su artículo de 1965: *La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos*. Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó, recogidas en: MILLARES CARLO, CCV, 1999.

²⁵⁶ MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, p. 21

²⁵⁷ DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Index scriptorum latinorum Medii Aevi Hispanorum*, en *Miniatures espagnoles et flamandes*, n.º 2, 1959, p. 54.

²⁵⁸ ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 76.

²⁵⁹ JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección general de archivos y bibliotecas, 1969, pp. 121-122.

²⁶⁰ *Ibidem*.

- Signatura alfabética: de la *b* a la *z*, se duplica con dos manos diferentes. Se da en el margen inferior del recto del primer folio de cada cuadernillo.
- Signatura en números romanos acompañado de una *Q* en el margen inferior del verso del último folio de cada cuadernillo.
- Solamente al final del primer cuadernillo, se utiliza el reclamo, en el que se indica el texto que sigue en el primer folio del siguiente cuadernillo.
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XVI
 - **Tapa:** Piel estezada sobre tabla
- **Estado de conservación:** Muy bueno. Muy pocas páginas dañadas, solamente el f. 172v no es legible por el desgaste al que ha sido sometida su página final.
- **Posibles copistas:** Maurus (presbítero) para Abundantius (presbítero).²⁶¹
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda.²⁶²
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 3, el principal para el texto (9 mm. de altura de la caja de escritura de la línea), otro para los títulos de los libros y un tercero para los cantos, versículos y el prólogo del *Liber hymnorum*.
 - **Colores:** Negro (texto), rojo (rúbricas), rojo, verde y sepia (títulos).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** No aplicable²⁶³

D. Análisis interno

- **Resumen de su contenido:** Colección de salmos, cantos del Cantar de Cantares e himnos correspondientes a diferentes periodos del año litúrgico. Se dividen del siguiente modo: Salterio: ff. 1r-76v; Cantar de cantares: ff. 77r-108v; Himnos: ff 108v-172v.
- **Cursus:** Monástico.
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** 189 versículos de salmos notados, 74 versículos de cánticos notados y 4 himnos.

²⁶¹ Según inscripciones en los ff. 75v y 108v. Para la transcripción y explicación véase: MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio* Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 112, (n.º 163).

²⁶² Nomenclatura de: GARCÍA VILLADA, Zacarías: *Paleografía española*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923.

²⁶³ RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, p. 81. Aunque menciona la existencia de un verso responsorial en *M001*, se refiere exclusivamente a las hojas de guarda.

E. Observaciones

Numerosas *marginalia* y otras adicciones.²⁶⁴

Contiene varios folios añadidos posteriormente, cuyos datos mostramos a continuación:

[BN01, ff. 76-77], s. XII-XIII.

Análisis externo

- **Tipo de documento:** Folios añadidos a un manuscrito
- **Tipo de libro:** Salterio (f. 76), *liber canticorum* (f. 77).
- **Nº de folios:** 2
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 330 x 255 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas, solo margen derecho en columna derecha
 - **Dimensiones:** 275 x 195 mm
 - **Medida del margen de las columnas:** 8 mm.
 - **Medida del intercolumnio:** 32 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 27
- **Pautado:** A punta seca.
- **Picado:** Sí, en el margen interior.
- **Foliación:** De dos tipos: foliación y paginación, al igual que el resto del códice.²⁶⁵
- **Decoración:** Iniciales muy diferentes, de aspecto más fino y en colores naranja y negro. Presentan motivos vegetales en el f. 76 y de entrelazos, más elaborados, en el f. 77. Sin títulos. Rúbricas y abreviaturas en naranja.
- **Datación crónica:** s. XII-XIII²⁶⁶
- **Datación tónica:** Toledo
- **Lugar de uso:** Igual que el códice al que pertenece
- **Estado de conservación:** Muy bueno
- **Posibles copistas:** Desconocidos
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria, “tardía toledana típica”.²⁶⁷
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2: texto principal y texto con notación.
 - **Colores:** Negro (texto) y naranja (rúbricas).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** No aplicable

²⁶⁴ Véase desglose de las mismas en: JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, pp. 121-122.

²⁶⁵ Véase ficha de *E-Mn MSS/10001*.

²⁶⁶ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, p. 121.

²⁶⁷ *Ibidem*.

Análisis interno

- **Resumen de su contenido:** Comienza con la continuación del salmo 148 de la página anterior. Continúa con los salmos 149 y 150 en el f. 76. El f. 77 comienza dejando un espacio de una columna y media, tras el cual escribe el cántico n.º 1 con su versículo notado al inicio. En el verso aparece el cántico n.º 2 con su versículo notado. Este cántico prosigue en el f. 78r del manuscrito.
- **Cursus:** Monástico
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** 2 versículos de cánticos notados.

Observaciones

Parece evidente, tal y como señalan Janini y Serrano, que la motivación para la escritura de este fragmento fue la de completar el texto,²⁶⁸ sustituyendo unos folios originales que hubieran sido dañados o destruidos.

[BN01, ff. 76-77], s. XII.

Análisis externo

- **Tipo de documento:** Folio añadido a un manuscrito, con palimpsesto.
- **Tipo de libro:** *Liber hymnorum*; Antifonario (palimpsesto)
- **Nº de folios:** 1
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 330 x 245 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas sin márgenes
 - **Dimensiones:** 263 x 200 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 30 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 28
- **Pautado:** A punta seca.
- **Picado:** No
- **Foliación:** De dos tipos: foliación y paginación, al igual que el resto del códice.²⁶⁹
- **Decoración:** Iniciales con motivos sencillos, dibujadas en rojo y coloreadas con negro. Algunas mayúsculas en negro con fondo rojo. Rúbricas y notación en rojo. **Palimpsesto:** Iniciales dibujadas y coloreadas en verde. Títulos en rojo.
- **Datación crónica:** s. XII-XIII. **Palimpsesto:** s. XII²⁷⁰
- **Datación tópica:** Toledo²⁷¹
- **Lugar de uso:** Igual que el códice al que pertenece
- **Estado de conservación:** Bueno. El palimpsesto es de difícil lectura.
- **Posibles copistas:** Desconocidos

²⁶⁸ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, p. 121.

²⁶⁹ Véase ficha de *E-Mn MSS/10001*.

²⁷⁰ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, pp. 125-127.

²⁷¹ *Ibidem*.

- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2: texto principal y texto con notación.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** No aplicable

Análisis interno

- **Resumen de su contenido:**
Himno para la fiesta de San Ciriaco y Santa Paula (continuación del folio anterior) y dos himnos para la Natividad de San Juan Bautista
En palimpsesto: Del oficio matutino de San Fructuoso encontramos dos responsorios, dos antífonas, una antífona de salmo y un *Benedictus*. Del oficio de vísperas de San Vicente: un sono, dos antífonas y un *psallendum*. Del oficio matutino de San Vicente: las dos primeras antífonas, el *alleluiaticum* y el responsorio.
- **Cursus:** Monástico
- **Tradición litúrgica:** Desconocida
- **Cantos con notación:** Un himno con neumas en rojo. Todas las piezas en palimpsesto mencionadas anteriormente también reciben notación, aunque esta es de muy difícil lectura.

Observaciones

Según indican Janini y Serrano: “El texto superior es una añadidura del s. XII-XIII.”²⁷² Esto es relevante, pues el estilo es muy diferente al del resto del códice y también al del *Fragmento 1*. Este último, según Janini y Serrano, sería de la misma época. Contiene un himno para la fiesta de San Ciriaco y Santa Paula y dos himnos para la Natividad de San Juan Bautista. El primero de estos dos himnos, *Puer hic sonat Ihoannes*, tiene el único ejemplo de notación roja en algunas estrofas que he encontrado en todas las fuentes toledanas. El palimpsesto se usó para recuperar un folio perdido o dañado, como el anterior, pues contiene justo lo que falta entre los folios anterior y posterior.

El palimpsesto es también interesante, debido a que presenta un gran número de piezas notadas con una clara notación hispánica horizontal.

Todo ello hace de este folio uno de los documentos más interesantes del repertorio toledano que, sin duda, requiere de una investigación mucho más profunda y específica de esta fuente.

²⁷² *Ibidem*.

G. Bibliografía

- BROCKETT, Clyde W.: *Antiphons, Responsories, and Other Chants of the Mozarabic Rite*. Nueva York: Institute of Medieval Music, 1968. Brou, L: Etudes sur le missel et le bréviaire; en: *Hispania Sacra*, 1958, p. 360.
- CLARK, Charles Upson: *Collectanea Hispanica*. París: E. Champion, 1920.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel: *Index scriptorum latinorum Medii Aevi Hispanorum*, en *Miniatures espagnoles et flamandes*, n.º 2, 1959, p. 54
- EWALD, Paul y LOEWE, Gustav (ed.): *Exempla scripturae visigothicae. XL tabulis expressa*. Heidelberg: Gustavum Koester, 1883.
- ENCISO, Jesús: “El Breviario mozárabe de la Biblioteca Nacional”, en *Estudios Bíblicos*, vol. II, 1943, pp. 189 -211.
- ENCISO, Jesús: “El autor del prólogo en verso de los himnos mozárabes”, en *Revista Española de Teología*, n.º 3, 1943, pp. 485 -492.
- ENCISO, Jesús: “El estudio bíblico de los códices litúrgicos mozárabes”, en *Estudios Bíblicos*, vol. I, 1941 - 1942 p. 307.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías: *Paleografía española*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923.
- GONZÁLEZ, Ramón: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997.
- JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección general de archivos y bibliotecas, 1969, pp. 121-122.
- MUNDÓ, Anscari M.: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 1-25.
- MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- PRADO, Germán y ROJO, Casiano: *El Canto Mozárabe*. Barcelona, 1929.
- RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- RIAÑO, Juan F.: *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. Nueva York: Da Capo Press, 1971. (1ª ed: Londres, 1887).
- ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 76.

Transcripciones:

BURRIEL, Andrés Marcos: *Codex Muzarabicus continens psalterium integrum*. [E-Mn MSS/13050], 1754.

[G-M001] Hojas de guarda de BN01, s. XI.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Mn MSS/10001
- **Nombre poseedor:** Biblioteca Nacional de España
- **Otros nombres por los que se le conoce:** G-M001
- **Signatura:** MSS/10001
- **Signaturas antiguas:** Hh-69, V.ª 5-1, Cax. 35.1

B. Imagen

- **Enlace al objeto digital:** <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000009248&page=1>

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento reutilizado como hojas de guarda de un códice posterior.
- **Tipo de libro:** *Liber mysticus* de Adviento
- **Nº de folios:** 2
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 330 x 230 mm. (f. 1), 330 x 240 mm. (f. 2)
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha.
 - **Dimensiones:** 260 x 195 mm.
 - **Medida del margen de las columnas:** 5 mm. las centrales. Entre 6 y 7 mm. las laterales.
 - **Medida del intercolumnio:** 8 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 29
- **Pautado:** A punta seca.
- **Picado:** Sí, en el margen exterior.
- **Foliación:** En el f. 1r, indica con lápiz “1x” en la esquina superior derecha; en el f. 1v, con lápiz azul en el margen superior central “1v”; en el f. 2r misma mano que en el f. 1r indica “2*” en la esquina superior derecha; en el f. 2v no aparece ninguna indicación.
- **Decoración:** Predominan las iniciales con motivos vegetales en colores rojo, verde y dorado. Aparece una gran / mayúscula con motivo de entrelazo en el f. 1r cuyo color no se aprecia y una / mayúscula con forma humana en el f. 2v en la que se aprecian rojos y verdes. Los títulos y rúbricas en rojo.
- **Datación crónica:** s. XI²⁷³
- **Datación tónica:** Dudosa, “probablemente Toledo”²⁷⁴
- **Lugar de uso:** Igual que el códice al que pertenece
- **Estado de conservación:** Bueno, aunque muestra algún canto en palimpsesto.
- **Posibles copistas:** Desconocidos
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2: texto principal y texto con notación.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica vertical. Hispánica horizontal sobre palimpsesto.
 - **Separación en el texto:** Sí, en los espacios grandes con una línea en negro, en ocasiones se prolonga el trazo central de la e final de la sílaba que recibe el melisma.
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Rioja.²⁷⁵

²⁷³ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, pp. 123-125.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ RANDEL: *The Responsorial Psalm Tones...*, p. 81.

D. Análisis interno

- **Resumen de su contenido:** Contiene varias lecturas y cantos correspondientes al oficio de vísperas, al *matutinum* y a la misa del quinto domingo del Adviento.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** A
- **Cantos con notación:** Cinco antífonas, tres *alleluiatica*, un responsorio, un *benedictus*, un *sono*, un himno y un *praelegendum*.

E. Observaciones

Janini y Serrano encuentran “añadiduras del s. XI y XII” y afirman que las correcciones musicales ejecutadas con la notación horizontal típica de las fuentes toledanas son del siglo XII.²⁷⁶

F. Bibliografía

JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección general de archivos y bibliotecas, 1969, pp. 123-125.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 113.

RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, p. 81

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 76.

Transcripciones:

BURRIEL, Andrés Marcos: *Codex Muzarabicus continens psalterium integrum*. [E-Mn MSS/13050], 1754.

[BN10] *Breviarium mozarabicum*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10110, s. XIII-XIV.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Mn MSS/10110
- **Nombre poseedor:** Biblioteca Nacional de España
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Breviarium mozarabicum*
- **Signatura:** MSS/10110
- **Signaturas antiguas:** Hh-23, 40-8, Cajón 35 Núm. 2

B. Imagen

- **Enlace al objeto digital:** <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014388&page=1>

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Liber mysticus* de Cuaresma

²⁷⁶ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, pp. 123-124.

- **Nº de folios:** 121 + 3 folios añadidos²⁷⁷
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 270 x 191 mm.

- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Renglón tirado, en algunos rectos con margen a la derecha
 - **Dimensiones:** 220 x 160-150 mm. (el ancho es irregular)
 - **Medida del margen de la columna:** Entre 5 y 6 mm.
 - **Medida del intercolumnio:** No tiene
- **Nº de líneas por folio:** Entre 19 y 27
- **Pautado:** A punta seca.
- **Picado:** Sí, en el margen exterior.
- **Foliación:** Foliación en números romanos del tipo cursiva notarial, según Janini y Serrano es del siglo XIV.²⁷⁸ El primer folio²⁷⁹ no está numerado y termina en el f. 120, ya que se repite el n.º 80.
Se da una segunda numeración en los márgenes a lo largo de todo el manuscrito que comienzan con el número 264 (D.I.) en el f. 1r hasta el n.º 557 en el f. 113r.
- **Decoración:** Iniciales muy simples, con los trazos en rojo y ocasionalmente coloreadas de rojo o vacías. Predomina el astil anillado como decoración. Predomina el color rojo brillante, ocasionalmente este se oscurece cuando se dibujó la inicial o la rúbrica superponiéndose a la original en negro. Rúbricas en rojo.
- **Datación crónica:** s. XIII-XIV²⁸⁰
- **Datación tópica:** Parroquia de las Santas Justa y Rufina de Toledo.²⁸¹
- **Lugar de uso:** Según la inscripción final pudo haberse usado en la parroquia toledana de Santa Justa y Rufina hasta el s. XV, cuando con la restauración cisneriana del canto mozárabe pasaría a la catedral. Aparece en los catálogos catedralicios del s. XVI (sigla 30-30) y del s. XVIII (sigla 30-8).
- **Cuerpo del códice:**
 - **N.º de fascículos:** 16
 - **Esquema:** IV (8) + IV (16) + IV (24) + IV (32) + IV (40) + IV+1f (49) + IV (57) + IV mútilo (63) + IV (71) + IV mútilo (78) + IV (85)²⁸² + IV (93) + IV (101) + IV mútilo (108) + IV (116) + III mútilo (120).
 - **Regla de Gregory:** Sí la cumple
 - **Reclamos y signaturas:** Signatura de números romanos en los cuadernillos 4-9, 11, 12, 14, 15 y 16; reclamo en los cuadernillos 5, 10, 11 y 12; y sin reclamo en los cuadernillos 2, 3 y 13.

²⁷⁷ Estos fragmentos son pequeños trozos de pergamino que, según Janini y Serrano fueron añadidos por el propio copista: JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, p. 134.

²⁷⁸ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, p. 134.

²⁷⁹ Este primer folio se corresponde con las lecturas y cantos de la víspera del primer viernes de Cuaresma y debería ir tras el f. 17v, tal y como se indica en una anotación rubricada en el margen inferior de esta página.

²⁸⁰ Tanto Mundó como Millares Carlo y Janini y Serrano concuerdan en esta datación para el códice.

²⁸¹ Según cita la inscripción final del códice (f. 120v)

²⁸² Contiene ocho folios, pero hay un error en la foliación, ya que se repite el folio 80.

- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XIX
 - **Tapa:** Tablas de madera recubiertas de piel estezada blanca
 - **Decoración:** Dos broches de aspecto antiguo
- **Estado de conservación:** Muy bueno.
- **Posibles copistas:** Un único copista que firma en el f. 120v como “Ferdinandum Johanes presbiter”. Janini y Serrano aprecian dos manos contemporáneas más realizando pequeñas anotaciones o correcciones.²⁸³
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda de características tardías
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas)
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo B²⁸⁴

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Cuaresma y Semana Santa
- **Resumen de su contenido:** comprende los oficios (matutino, *tertia*, *sexta*, *nona* y vísperas) de las cinco semanas de Cuaresma, exceptuando las celebraciones dominicales, y la Semana Santa hasta las vísperas del Viernes Santo. En las últimas páginas incluye también tres *laudes* para la víspera del Domingo de Ramos.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica B
- **Cantos con notación:** Se han catalogado un total de 730 cantos con notación, todos ellos con la de tipo horizontal. Hay 99 versos responsoriales.

E. Observaciones

Hay bastante marginalia que nos indica detalles realmente curiosos sobre la factura del códice. Por ejemplo, en el f. 7v podemos ver en el margen izquierdo una indicación de las iniciales que se debían escribir en rojo.

F. Bibliografía

- JANINI José, & MUNDÓ, Anscari. M.: *Liber mysticus de Cuaresma. Cod. Toledo 35.2, hoy en Madrid, Bibl. Nac. 10.110*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1979.
- JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección general de archivos y bibliotecas, 1969, pp. 133-142.

²⁸³ JANINI y SERRANO: *Biblioteca Nacional*, p. 135.

²⁸⁴ RANDEL: *The Responsorial Psalm Tones...*

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 121-122

MUNDÓ, Anscari M: "La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos" en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 2-8.

RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 81-92

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 77.

Transcripciones:

JANINI José, & MUNDÓ, Anscari. M.: *Liber mysticus de Cuaresma. Cod. Toledo 35.2, hoy en Madrid, Bibl. Nac. 10.110*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1979.

[T33.3] *Liber horarum*, Toledo, Archivo de la catedral, MS 33-3, s. XII-XIII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 33.3
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Liber horarum* de la liturgia visigótica, *Horae minores diurnae*
- **Signatura:** 33-3
- **Signaturas antiguas:** 29-28

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Liber horarum*
- **Nº de folios:** 50²⁸⁵
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 218 x 160 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Renglón tirado con dos márgenes laterales
 - **Dimensiones:** 142 x 111 mm.
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 7 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** No tiene
- **Nº de líneas por folio:** 16
- **Pautado:** A punta seca. En el f. 13 se aprecian restos de tinta en el pautado.
- **Picado:** Sí, en el margen exterior
- **Foliación:** Foliación moderna en números arábigos y en tinta en la esquina superior derecha de todos los rectos.
- **Decoración:** Varias iniciales ornamentadas con motivos zoomorfos, geométricos o vegetales en rojo y negro, sin colorear. Alternancia de rojo y negro para los títulos, rúbricas en rojo. En el folio 48r se observa notación rubricada.
- **Datación crónica:** s. XII-XIII. (s. IX-X)²⁸⁶

²⁸⁵ Aunque tenía 52 folios originalmente, los folios 40 y 41 están perdidos.

- **Datación tónica:** Imprecisa (Parroquia de Sta. Eulalia de Toledo)²⁸⁷
- **Lugar de uso:** Toledo, probablemente la parroquia de Sta. Eulalia
- **Cuerpo del código:**
 - **N.º de fascículos:** 7
 - **Esquema:** III (6) + III (12) + IV (20) + IV (28) + IV (36) + IV (44)²⁸⁸ + IV (52)
 - **Regla de Gregory:** Sí la cumple
 - **Reclamos y firmas:** No tiene.²⁸⁹
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XVIII
 - **Tapa:** Encuadernación en pergamino
- **Estado de conservación:** Muy deteriorado y de difícil lectura. Afectado probablemente por la humedad. Hay dos folios desaparecidos.
- **Posibles copistas:** Desconocido
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas)
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo A²⁹⁰

D. Análisis interno

- **Resumen de su contenido:** Comienza mutilo al final de la oración de duodécima y le siguen la bendición de la cena y varias antifonas. A continuación, encontramos una distribución por horas vigiliares:
 - f. 5-7: Oraciones de la hora *Ad completam*.
 - f. 7-14v: Ordos de la hora tertia correspondientes a la Cuaresma, la Pascua de Resurrección, para festividades de santos y de personas justas.
 - f. 14v-19v: Ordo de las horas quarta y quinta.
 - f. 19v-23: Ordo de los salmos de la hora sexta.
 - f. 23-28v: Ordo de las horas séptima y octava.
 - f. 28v-32: Ordo de los salmos de la hora nona.

²⁸⁶ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta por AYUSO: *La Vetus Latina Hispana*, p. 554. Coincide con la de MUNDÓ: *La datación...* Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Ayuso.

²⁸⁷ Propuesta de A. Mundó basada en la hipótesis de que hubiera habido supuestamente una comunidad monástica asociada a dicha parroquia. MUNDÓ: *La datación...*, p. 17.

²⁸⁸ La parte que falta es el bifolio central del 6º fascículo, que corresponde a los folios 40 y 41 de los que se conserva una fotografía.

²⁸⁹ Al final del primer ternión (f. 6v) hay un símbolo que podría ser un reclamo, pero no se puede afirmar con claridad.

²⁹⁰ RANDEL: *The Responsorial Psalm Tones...*, pp. 84-85.

- f. 32-36v: Ordo de las horas décima y undécima.

A partir del folio 36v se vuelve difícil establecer el orden del manuscrito. Todo parece indicar que se trata de un libro de uso personal de un monje, pues contiene las que Pinell denomina como “horas peculiares, que los monjes recitaban en su propia celda antes o después de las horas canónicas”.²⁹¹

- **Cursus:** Monástico
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** Destaca especialmente la profusión de cantos con notación en las horas *tertia*, *sexta*, y *nona* para los salmos y las antífonas

E. Observaciones

Este códice carece de una transcripción moderna.

F. Bibliografía

- AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 554.
- JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 62-63
- MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 191, n.º 320.
- MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, p. 17
- PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Liturgic, 1998
- RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 84-85.
- ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 78.

[T3], *Manuale*, Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-3, s. XI-XII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 35.3
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Manuale*, *Liber manualis*, *Liber sacramentorum*, *Missale mozarabicum*, *T3*.
- **Signatura:** 35-3
- **Signaturas antiguas:** 30-23, 30-2

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Manuale* o *Liber misarum*

²⁹¹ PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Liturgic, 1998, p. 226.

- **Nº de folios:** 234
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 343 x 252 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha.
 - **Dimensiones:** 256 x 176 mm. / 272 x 190 mm.²⁹²
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 8 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 14 / 16
- **Nº de líneas por folio:** 25-34
- **Pautado:** A punta seca
- **Picado:** En el intercolumnio para las líneas horizontales y en los márgenes superior e inferior para las verticales.
- **Foliación:** Foliación moderna en números arábigos y a lápiz en el margen inferior central de los rectos.
- **Decoración:** Podemos diferenciar varios estilos decorativos:
 - ff. 1r-16v, 25r-28v, 89r-92v, 218r-220v, 222r-v: Iniciales con varios motivos entre los que destacan intrincados entrelazos, motivos geométricos y vegetales, ocasionalmente motivos zoomorfos. Se colorean las iniciales parcialmente con rojo o se dejan vacías. Se da exclusivamente alternancia entre la tinta negra del texto y un rojo anaranjado de acabado brillante. Se aprecian, en palimpsesto, los motivos vegetales de varias iniciales rellenas con tinta verde.
De la misma mano son los ff. 17r-24v, 29r-62v, 227r-v: Iniciales con formas más simples, siempre y exclusivamente en rojo y sin rellenar. Títulos y rúbricas en rojo.
 - ff. 161r-209v: Iniciales similares en la forma a las del apartado anterior, destacando aún más los elaboradísimos motivos geométricos y de entrelazo. Las iniciales están rellenas con rojo, verde y dorado alternándose. Hacia el final de este bloque, algunas aparecen sin colorear. En los títulos texto en rojo, negro y verde con detalles en dorado. Rúbricas en rojo.
 - ff. 63r-88v, 93v-160v: Iniciales grandes y con decoraciones muy llamativas entre las que predominan motivos vegetales y zoomorfos. Están coloreadas con rojos y verdes más apagados, parece haber también reminiscencias de dorados en algunas iniciales.
 - ff. 210r-217v: Iniciales en rojo y en negro las más grandes y con motivos geométricos muy elaborados. Sin colorear. Títulos alternando rojo y verde.
 - ff. 221r-v, 223r-226v, 228r-234v: Iniciales más simples, las más grandes presentan algunos motivos principalmente vegetales. Destaca el uso de dorados y verdes para rellenarlas. títulos en rojo y verde.
- **Datación crónica:** s. XI-XII. (s. IX)²⁹³
- **Datación tónica:** Imprecisa (Parroquia de Sta. Eulalia de Toledo)²⁹⁴

²⁹² La caja varía bastante a lo largo del códice al igual que el número de líneas, no obstante, predominan el modelo de 29 líneas (1ª sección) y el de 28 líneas (2ª sección).

²⁹³ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta por Mundó en: *La datación...* Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó.

- **Lugar de uso:** Parroquia de Santa Eulalia de Toledo.²⁹⁵
- **Cuerpo del código:**
 - **N.º de fascículos:** 30
 - **Esquema:**
 - 1ª sección (ff. 1-62): III (6) + IV (14) + IV (22) + IV (30) + IV (38) + IV (46) + IV (54) + IV (62)
 - 2ª sección (ff. 63-150): IV (70) + IV (78) + IV (86) + IV (94) + IV (102) + IV (110) + IV (118) + IV (126) + IV (134) + IV (142) + IV (150)
 - 3ª sección (ff. 151-234): V (160) + IV (168) + IV (176) + IV (184) + IV (192) + IV (200) + IV (208) + V (218) + II (220) + IV (228) + III (234)
 - **Regla de Gregory:** Sí.
 - **Reclamos y firmas:** Sí. Firma de numeración romana
 - 1ª sección: Comienza en el segundo cuaternión con el número III hasta el VIII.
 - 2ª sección: Prosigue con el VIII, pero en esta sección varía la escritura e incorpora una caja cubriendo el número romano por la parte superior y la parte izquierda. Cada cuadernillo tiene su firma en orden hasta llegar al nº 19 que aparece en el f. 150v. A partir de este no hay firma hasta el f. 228 v. en el que aparece un “III” en números romanos.
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XVI-XVIII
 - **Tapa:** Piel estezada sobre tabla
- **Estado de conservación:** Conservación excelente, aunque podría haber sido reordenado *a posteriori*.
- **Posibles copistas:** *Elenus*, abad.²⁹⁶
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos (aunque son solo tres).
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas), algún verde muy ocasionalmente.
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** No aplicable

²⁹⁴ Suponemos que puede coincidir la datación tónica con el lugar de uso.

²⁹⁵ Según nota en el margen inferior del f. 1r: “Este libro es de la iglesia de sancta olalla.” Según Janini y González, esta anotación data del s. XIV: JANINI y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo*, p. 98.

²⁹⁶ Según firma en una inicial del f. 67v: “ELENUS ABBA ACSI INDIGNUS SCRIPSIT”. Su mano sería solamente la de los folios: ff. 63r-88v, 93v-160v.

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Ciclo litúrgico completo, desde el primer domingo de Adviento hasta San Martín de Tours (11 de noviembre).
- **Resumen de su contenido:** Como “Manual” contiene la parte del propio de las misas desde el primer domingo de Adviento (f. 2r) hasta la festividad de San Martín de Tours (f. 205r). A continuación contiene varias fórmulas para otras misas propias en honor de santos locales, justos, vírgenes y para los domingos del tiempo ordinario (f. 207r hasta el final del códice).
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** Este códice apenas alberga cantos con notación, habiéndose podido catalogar tan solo 3 piezas con neumas, en los folios 90v, 92v y 100v. Además, dos de ellas podrían haber sido añadidas posteriormente, ya que la pieza de 90v es tan solo una pequeña anotación, y la de 100v es una anotación en el margen inferior del folio.

E. Observaciones

Es un códice en el que se observa una gran reutilización de materiales previos y varias manos de distintas épocas. Desgraciadamente, es difícil determinar qué manos son anteriores y cuales posteriores.

F. Bibliografía

AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pp. 554-555

JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (tomo I). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983.

JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 97-98.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 191-192, n.º 321.

MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, n.º 18:35, 1965, p. 14

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 80.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*. (Tomo I) Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1982.

[T4], *Liber mysticus*, Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-4, s. XII-XIII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 35.4
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Liber mysticus*, T4.
- **Signatura:** 35-4
- **Signaturas antiguas:** 30-27, 30-3

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Liber mysticus* de Pascua
- **Nº de folios:** 175
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 345 x 278 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha.
 - **Dimensiones:** 283 x 220 mm.
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 7 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 20 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 27
- **Pautado:** A punta seca
- **Picado:** Solamente apreciable para las líneas verticales
- **Foliación:** Dos foliaciones:
 - Una de ellas en números arábigos, moderna, a lápiz y en el margen inferior central de todos los rectos.
 - La segunda también en números arábigos, moderna, en tinta y en el margen superior derecho de los rectos, solamente cada diez folios. Comienza en el folio 2r. de la otra foliación, lo que provoca que indiquen foliaciones diferentes.
 - En algunos márgenes interiores de los rectos hay restos de una tercera foliación que ha sido parcialmente borrada al estar equivocada.
- **Decoración:** Decoración muy elaborada, prácticamente todas las iniciales reciben algún tipo de decoración y todas están rellenas con colores dorado, rojo y verde. También llama la atención de motivos pictóricos relacionados con la festividad que se indica (por ejemplo, el dibujo de una cruz para la festividad de la Santa Cruz), así como otros motivos antropomorfos, zoomorfos y vegetales. En las iniciales más grandes destacan los motivos de entrelazos, antropomorfos y vegetales y los elaborados motivos geométricos en las O mayúsculas. Títulos alternando rojo, dorado, verde y negro, ocasionalmente con las letras coloreadas con dorado o verde. En el f.137r aparece notación rubricada.

- **Datación crónica:** Durante el episcopado de Martín López de Pisuerga (1192-1208) (otros: s. XI-XII)²⁹⁷
- **Datación tónica:** Imprecisa (Parroquia de Sta. Eulalia de Toledo)²⁹⁸
- **Lugar de uso:** Parroquia de Santa Eulalia de Toledo.²⁹⁹ Debió pasar a la Catedral de Toledo en el momento de la restauración cisneriana. Aparece en los inventarios del archivo de catedralicio del s. XVI (signatura 30-27) y del s. XVIII (signatura 30-3).
- **Cuerpo del código:**
 - **N.º de fascículos:** 22
 - **Esquema:** IV (8) + IV (16) + IV (24) + IV (32) + IV (40) + IV (48) + IV (56) + IV (64) + IV (72) + IV (80) + IV (88) + IV (96) + IV (104) + IV (112) + IV (120) + IV (128) + IV (136) + IV (144) + IV (152) + IV (160) + IV (168) + IV (175)³⁰⁰
 - **Regla de Gregory:** Sí
 - **Reclamos y signaturas:** No tiene.
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XVI
 - **Tapa:** Tabla forrada de piel estezada
- **Estado de conservación:** Conservación excelente
- **Posibles copistas:** D... subdiácono.³⁰¹
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos. Mayúsculas para los títulos.
 - **Colores:** Negro (texto), rojo (rúbricas), rojo y verde (abreviaturas)
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo A³⁰²

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Pascua y domingos de cotidiano.
- **Resumen de su contenido:** Alberga los oficios del Matutinum y el Vespertinum para los días de la semana y los oficios y las misas dominicales desde el Domingo de Pascua hasta Pentecostés y 20 domingos de cotidiano.

²⁹⁷ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta por A. Mundó en: *La datación...* en base al análisis de la anotación del f. 171r (se puede leer la transcripción completa en JANINI: *Liber missarum de Toledo...*, (tomo II), p. 142). Esta anotación, que fue raspada y tratada con químico, es de difícil lectura, pero puede leerse que fue escrita por “D... subdiacon(i)” por encargo de “Mart... (e)p(i)s(co)pum”. Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó.

²⁹⁸ Suponemos que puede coincidir la datación tónica con el lugar de uso.

²⁹⁹ Según se desprende de la nota del f. 171v., posterior a la copia del resto del código: “Estas son las reliquias que son en la iglesia de Santa Olalla e están en el arqueta de Limojenes...”

³⁰⁰ Mútilo, falta el último folio.

³⁰¹ Según anotación del f. 171r (ver nota n.º 258).

³⁰² RANDEL: *The Responsorial Psalms...*, pp. 80-92.

- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** Se han catalogado un total de 810 cantos con notación entre los que predominan las antífonas y responsorios, ya que estos se entonaban también en los oficios de los días laborables. Randel encontró en su estudio un total de 54 versos responsoriales, siendo el mejor ejemplo conservado de la tradición melódica “Toledo A”.³⁰³

E. Observaciones

Contiene varias adiciones del siglo XIII.³⁰⁴

- F. 1v: Fragmento del evangelio de San Juan. Originalmente este folio servía como hoja de guarda.
- F. 171v: Listado de las reliquias conservadas en la parroquia de Santa Eulalia de Toledo (fechado en el año 1290).
- Contiene hojas de guarda (f. 176-177) que corresponden a otro códice y son estudiadas como “Fragmento 5”.

En los folios finales del manuscrito, que originalmente quedarían en blanco, se realizan algunas adiciones posteriores:

[T4, f. 172], s. XII-XIII.

Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento
- **Tipo de libro:** Desconocido
- **Nº de folios:** 1
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 345 x 278 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha.³⁰⁵
 - **Dimensiones:** 283 x 220 mm.
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 7 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 20 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 27 (aunque la escritura no sigue las líneas del pautado)
- **Pautado:** A punta seca
- **Picado:** Solamente apreciable para las líneas verticales
- **Foliación:** En números arábigos, moderna, a lápiz y en el margen inferior central de todos los rectos.
- **Decoración:** Iniciales con motivos geométricos elaborados, en negro y sin colorear. Sin rúbricas.
- **Datación crónica:** s. XII-XIII³⁰⁶

³⁰³ *Ibidem*, p. 81.

³⁰⁴ Datación según: JANINI: *Liber missarum de Toledo...*, (tomo II), p. 11.

³⁰⁵ No se repasa la caja de escritura, sino que se aprecia muy ligeramente el pautado realizado en páginas anteriores del manuscrito. El texto invade constantemente los márgenes laterales de las columnas.

³⁰⁶ JANINI Y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo...*, p. 100.

- **Datación tónica:** Desconocida. Quizás Toledo, como el resto del manuscrito.
- **Lugar de uso:** Parroquia de Santa Eulalia de Toledo.³⁰⁷
- **Estado de conservación:** Bueno, la tinta del recto del folio está aclarada.
- **Posibles copistas:** Desconocidos
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda, más ancha y deshecha que la del resto del código.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** Uno
 - **Colores:** Negro
 - **Musical:** sin notación

Análisis interno

- **Resumen de su contenido:** Contiene tres oraciones en honor a San Martín.³⁰⁸
- **Cursus:** No aplica
- **Tradicón litúrgica:** No aplica
- **Cantos con notación:** No tiene

[T4, ff. 173-175], s. XIII.

Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento
- **Tipo de libro:** *Liber mysticus* de Adviento³⁰⁹
- **Nº de folios:** 3
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 345 x 278 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha
 - **Dimensiones:** 283 x 220 mm.
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 7 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 20 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 27
- **Pautado:** A punta seca
- **Picado:** Solamente apreciable para las líneas verticales
- **Foliación:** En números arábigos, moderna, a lápiz y en el margen inferior central de todos los rectos.
- **Decoración:** En el f. 1r hay una *D* inicial de gran tamaño, en negro, sin colorear y con un elaborado motivo geométrico. El resto de iniciales en rojo con motivos más simples y sin colorear. Rúbricas en rojo. En los ff. 174v-175v todas las mayúsculas en rojo. Esta decoración recuerda a las de los folios 210r-217v del código *E-Tc* 35.3.

³⁰⁷ Al igual que el código al que pertenece.

³⁰⁸ Transcripción del fragmento en: JANINI: *Liber missarum de Toledo...*, (tomo II), p. 143.

³⁰⁹ En función de su contenido.

- **Datación crónica:** s. XIII³¹⁰
- **Datación tónica:** Desconocida
- **Lugar de uso:** Parroquia de Santa Eulalia de Toledo.³¹¹
- **Estado de conservación:** Bueno en los ff. 173 y 174, el f. 175 está dañado por el lateral y la columna izquierda del verso es completamente ilegible porque se ha borrado.
- **Posibles copistas:** Desconocidos
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda, ligeramente más ancha que el resto del código.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** Uno
 - **Colores:** Negro y rojo (rúbricas)
 - **Musical:** sin notación

Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Inicio del Adviento
- **Resumen de su contenido:** Textos de la “Missa in quo ante Adventu Domini”.³¹²
- **Cursus:** No aplica
- **Tradicón litúrgica:** No aplica
- **Cantos con notación:** No tiene

F. Bibliografía

AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 555

JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (tomo II). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, pp. 9-147.

JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 99-100.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códigos visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 192-193, n.º 322.

MUNDÓ, Anscar M: “La datación de los códigos litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, n.º 18:35, 1965, pp. 9-11.

RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 80-92.

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 82.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*. (Tomo II) Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1983.

³¹⁰ JANINI y GONZÁLEZ: *Catedral de Toledo...*, p. 100.

³¹¹ Al igual que el código al que pertenece.

³¹² Transcripción del fragmento en: FÉROTIN: *Le Liber Mozarabicus...*, pp. 537-540.

[G-T4], Hojas de guarda de T4, ff. 176 y 177 s. XI o s. XII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 35.4
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** G-T4, Fragmento de *Liber commicus*, Hojas de guarda de T4.
- **Signatura:** 35-4
- **Signaturas antiguas:** 30-27, 30-3

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento
- **Tipo de libro:** *Liber commicus*
- **Nº de folios:** 2
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 335 x 262 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas sin márgenes laterales.
 - **Dimensiones:** 295 x 204 mm.
- **Medidas del intercolumnio:** 20 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 38
- **Pautado:** A punta seca
- **Picado:** No apreciable
- **Foliación:** En números arábigos, moderna, a lápiz y en el margen inferior central de todos los rectos.
- **Decoración:** Iniciales de gran tamaño, en negro y coloreadas con granate, azul, dorado y verde intercalados. Títulos alternando rojo y negro. Rúbricas en rojo, muy apagado ya por el paso del tiempo. Tanto la decoración de sus iniciales como su escritura recuerdan mucho al códice *E-Mn MSS/10001*. Podrían ser de la misma mano o taller.
- **Datación crónica:** s. XI³¹³ o s. XII³¹⁴
- **Datación tónica:** Desconocida
- **Lugar de uso:** Parroquia de Santa Eulalia de Toledo.³¹⁵
- **Estado de conservación:** Bueno, la parte superior ha sido recortada mutilando el texto, probablemente para hacerlo encajar con el tamaño del resto de folios.
- **Posibles copistas:** Desconocidos.
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda, de tamaño más pequeño. “De tipo toledano-andaluz”.³¹⁶
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** Uno

³¹³ Según JANINI y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo...*, p. 100, debido a su escritura.

³¹⁴ Debido a su parecido con *E-Mn MSS/10001*.

³¹⁵ Al igual que el códice al que pertenece.

³¹⁶ Según JANINI y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo...*, p. 100

- **Colores:** Negro muy aclarado por el paso del tiempo.
- **Musical:** sin notación

D. Análisis interno

- **Resumen de su contenido:** Contiene varias lecciones para el tiempo ordinario o “de cotidiano”.
- **Cursus:** No aplica
- **Tradición litúrgica:** No aplica
- **Cantos con notación:** No tiene

F. Bibliografía

JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (tomo II). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, pp. 9-147.

JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 100-101.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 192-193, n.º 322.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*. (Tomo II) Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1983.

[T5], *Liber misticus*, Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-5, s. XIII, med.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 35.5
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Liber misticus, Varia Officia et Missae, T5*.
- **Signatura:** 35-5
- **Signaturas antiguas:** 30-24, 30-4

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Liber misticus* de Cuaresma
- **Nº de folios:** 204
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 305 x 250 mm.
- **Caja de escritura: Dos secciones**³¹⁷
 - **Tipo:** Dos columnas con márgenes a izquierda y derecha
 - **Dimensiones:** Variables. En la 1ª sección (en torno a 235 x 190 mm) y de 240 x 188 mm. en la 2ª sección
 - **Medida de los márgenes de las columnas:** 1ª sección: 8 mm. / 2ª sección: 7 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 1ª sección: 16 mm. / 2ª sección: 18 mm.

³¹⁷ La primera sección abarca desde el f. 1 al 159r, la segunda desde el f. 163r hasta el f. 204v.

- **Nº de líneas por folio:** 1ª sección: 22-28 / 2ª sección: 23-25
- **Pautado:** A punta seca. En la 1ª sección no se remarcan las líneas, solamente los extremos de la caja.
- **Picado:** No apreciable salvo en los fascículos 23, 27, 28 y 29.
- **Foliación:** Foliación moderna en números arábigos, a lápiz y situada en el centro del margen inferior de los rectos. Hay una segunda foliación en la esquina inferior izquierda de algunos rectos y hasta el f. 5 una tercera foliación en verde en la esquina superior derecha la cual es errónea, pues comienza con el número 2 en el f. 1.
- **Decoración:** Se observan diferentes estilos decorativos a lo largo del códice:
 - Ff. 1r-159r decoración simple para las iniciales, las cuales se dibujan en rojo y se rellenan de verde, dorado o alternando ambos colores. Hay algunos motivos vegetales y las / iniciales presentan motivos anillados o motivos más elaborados mezclando elementos geométricos y vegetales, se colorean con rojo, dorado y verde.
Títulos en rojo y ocasionalmente con relleno dorado o alternancia con el verde.
 - Ff. 159v-162v.: Colores más apagados, las iniciales se dibujan en rojo, negro o verde. Se da también color verde, rojo o dorado a algunas iniciales simples y los títulos alternan también estos tres colores.
 - Ff. 163r-182v.: Iniciales dibujadas y coloreadas en rojo o dorado, alternados. En el f. 167r hay una / con un motivo elaborado cuyo color se ha difuminado. A partir del f. 168r los títulos, que venían siendo en rojo, se escriben en la misma tinta negra que el texto. Las iniciales presentan motivos simples, en negro y sin colorear o con colores granate o verde que ha sido difuminado. Algunos títulos presentan un color granate como si se hubiera escrito con tinta roja sobre la original negra (f. 180r).
 - Ff. 183r-204v: Iniciales con motivos simples de estilo vegetal o anillado en rojo anaranjado y vacías o en negro y rellenas con rojo anaranjado. Mayúsculas decoradas con relleno rojo. Rúbricas en rojo anaranjado.
- **Datación crónica:** s. XIII, med. (s. XI-XII)³¹⁸
- **Datación tónica:** Desconocida
- **Lugar de uso:** Muy probablemente, parroquia de Santa Justa y Rufina de Toledo, donde permaneció hasta el s. XVI, cuando tras la restauración cisneriana entró al archivo de la Catedral de Toledo.³¹⁹ Consta en los inventarios del archivo catedralicio del s. XVI (sigla 30-24) y el del siglo XVIII (sigla 30-4).
- **Cuerpo del códice:**
 - **N.º de fascículos:** 29
 - **Esquema:** II (2) + III (7)³²⁰ + II (9) + IV (17) + IV (25) + III (31) + IV (39) + IV (47) + IV (55) + IV (63) + IV (71) + IV (79) + IV (87) + IV (95) + IV (103) + IV (111) + IV

³¹⁸ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta por A. Mundó en: *La datación...* Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó.

³¹⁹ Según JANINI: *Liber mysticus de Cuaresma y Pascua*, p. XVI, a finales del s. XV una copia de este manuscrito (no localizada) se utilizó para la confección del misal y el breviario mozárabes.

³²⁰ Mútilo. Falta el último folio.

(117)³²¹ + IV (125) + IV (133) + IV (141) + IV (149) + IV (157) + III (162)³²² + IV (170) + V (179)³²³ + III (182)³²⁴ + IV (190) + IV (198) + III (204)

- **Regla de Gregory:** Sí
- **Reclamos y firmas:** Sí, signatura con numeración romana. Solo desde el fascículo n.º 3 hasta el n.º 20.
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XVI
 - **Tapa:** Piel estezada sobre tabla
- **Estado de conservación:** Conservación buena, con algunas manchas de humedad
- **Posibles copistas:** Desconocido. El presbítero Fernando Juanes (copista de *M110*) pudo haber realizado los añadidos en los márgenes inferiores de los ff. 27v y 28r.³²⁵
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda con influencias románicas.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas)
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal (muy achatada)
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo B³²⁶

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Cuaresma y Pascua
- **Resumen de su contenido:** Contiene las lecturas y cantos correspondientes a los oficios y las misas de los cinco domingos de Cuaresma, el Domingo de Ramos y el de Pascua de Resurrección, así como los oficios de vísperas y nonas de los miércoles y viernes del periodo cuaresmal. También contiene el oficio matutino y las misas de los primeros lunes y martes de Pascua.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica B
- **Cantos con notación:** Se han catalogado un total de 404 cantos, todos ellos con notación de tipo horizontal. Randel encontró en su estudio un total de 9 versos responsoriales notados, todos ellos con melodías idénticas a las de *E-Mn MSS/10110*.³²⁷

E. Observaciones

³²¹ Mútilo. Falta el segundo bifolio.

³²² Mútilo. Falta el último folio.

³²³ Mútilo. Falta el primer folio.

³²⁴ Mútilo. Faltan los tres últimos folios.

³²⁵ JANINI: *Liber mysticus de Cuaresma y Pascua*, p. XVI.

³²⁶ RANDEL: *The Responsorial Psalms...*, p. 86.

³²⁷ *Ibidem*, p. 81.

Al igual que en el caso de *E-Tc 35.3*, la intervención de varias manos muy diferentes en la factura del códice requiere la realización de un estudio codicológico en profundidad. El apartado de la “decoración” de esta ficha, puede, no obstante, servir como base para futuras investigaciones sobre esta fuente.

F. Bibliografía

AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 555

JANINI, José: *Liber mysticus de Cuaresma y Pascua*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1980.

JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 101-102.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 193-194, n.º 323.

MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 12-13.

RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 80-92.

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 83.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Mysticus de cuaresma y Pascua*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1980.

[T6], *Liber mysticus*, Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-6, s. X ex. - XI in.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 35.6
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Liber mysticus*, T6.
- **Signatura:** 35-6
- **Signaturas antiguas:** 30-26, 30-5

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Liber mysticus* de Pascua y verano
- **Nº de folios:** 199
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 309 x 205 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Renglón tirado con un margen interior simple y un margen exterior doble.
 - **Dimensiones:** 230 x 135 mm.
 - **Medidas de los márgenes:** 9 mm. 2º margen exterior: 13 mm.
 - **Nº de líneas por folio:** 23

- **Pautado:** A punta seca
- **Picado:** Solo apreciable en las líneas verticales y horizontal en algunos cuadernillos: n.º 10 y del 18 al 26.
- **Foliación:** Se encuentran varias foliaciones, todas ellas modernas, en números arábigos, a lápiz y en la esquina superior derecha de los rectos. Una foliación aparece en tinta, cada diez folios y pegada a la caja de escritura. Las distintas foliaciones a veces se contradicen y se aprecian correcciones.
- **Decoración:** La decoración es constante en todo el códice: Iniciales con motivos simples, dibujadas en rojo principalmente, y ocasionalmente en negro. Se colorean con verde, dorado o ambos. Las iniciales más elaboradas son las *I*, *F* y *B* que presentan en el astil un motivo de entrelazos alternando rojo, dorado y verde muy característico de este códice. También destaca la decoración de *Q* y *O* cuyo cuerpo se adorna con motivos geométricos.
Para los títulos se alternan rojos y verdes y las abreviaturas y rúbricas son en rojo.
- **Datación crónica:** s. X ex.-XI in.³²⁸
- **Datación tópica:** Desconocida (Toledo, norte de la península).³²⁹
- **Lugar de uso:** Desconocido hasta el s. XVI, cuando entró al archivo de la Catedral de Toledo. Aparece en los inventarios del archivo catedralicio del s. XVI (sigla 30-26) y el del siglo XVIII (sigla 30-5). A finales del s. XV este o una copia del mismo debió ser usada por los editores del cardenal Cisneros para la elaboración del *Missale Mixtum*.³³⁰
- **Cuerpo del códice:**
 - **N.º de fascículos:** 26
 - **Esquema:** IV (5)³³¹ + IV (13) + IV (21) + IV (29) + IV (37) + IV (45) + IV (53) + IV (61) + IV (69) + IV (77) + IV (85) + IV (93) + IV (101) + II (103) + IV (111) + V (120)³³² + IV (128) + IV (136) + IV (144) + V (153)³³³ + IV (161) + IV (169) + IV (177) + III (183) + IV (191) + IV (199)
 - **Regla de Gregory:** Sí
 - **Reclamos y signaturas:** Sí. Reclamos: se escribe la primera palabra del siguiente cuadernillo. No se da de forma constante, no se aprecia en los fascículos: 2, 3, 8, 11, 13, 14, 15 y 16. En el fascículo 25 está raspado y en el 26 también hay reclamo, lo que indica que el códice proseguía.
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** s. XVI
 - **Tapa:** Tabla forrada de piel estezada
- **Estado de conservación:** Estado aceptable, no presenta problemas para su lectura aunque está mutilo al principio y al final y presenta algunas lagunas. Fue restaurado en el año 2002.

³²⁸ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta en MUNDÓ: *La datación...* Millares Carlo en un principio lo data como del siglo X, pero lo corrige posteriormente, aceptando la datación de Mundó.

³²⁹ Datación tópica en base a su escritura propuesta en MUNDÓ: *La datación...*, p. 19. El autor encuentra tanto características propias de la escritura del norte peninsular como de la que él denomina como "toledano-andaluza". Concluye, finalmente, que este manuscrito requiere de un estudio paleográfico mayor para precisar su origen.

³³⁰ JANINI: *Liber missarum de Toledo...* (tomo II), p. 152.

³³¹ Mutilo. Faltan los tres primeros folios.

³³² Mutilo. Falta el segundo folio.

³³³ Mutilo. Falta el octavo folio.

- **Posibles copistas:** Desconocido
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda con características del norte peninsular.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos. Mayúsculas para los títulos
 - **Colores:** Negro (texto), rojo (rúbricas), rojo y verde (títulos).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica vertical (varias manos)
 - **Separación en el texto:** Sí
 - **Tradición según salmos responsoriales:** No tiene responsorios.

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Pascua y santoral de verano
- **Resumen de su contenido:** Contiene las lecturas correspondientes a las misas y oficios de la semana de Pascua (la cual comienza mística) hasta Pentecostés, continuando después con el santoral correspondiente a los meses de verano desde la festividad de san Adrián y santa Natalia hasta los santos niños Justo y Pastor.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** Tan solo contiene 46 cantos notados y todos ellos con notación vertical de diferentes etapas, de las cuales la más antigua corresponde al siglo XI según Janini.³³⁴

E. Observaciones

Presenta varias manos, pero es, claramente, una única fuente.

F. Bibliografía

AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 555

JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (tomo II). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, pp. 151-229.

JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 102-103.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 194, n.º 324.

MUNDÓ, Anscari M: "La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos" en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 12-13.

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 92-93.

³³⁴ JANINI, José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*, tomo II. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983. p. 151.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*. (Tomo II) Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1983.

[T7], *Liber mysticus*, Toledo, Archivo de la catedral, MS 35-7, s. XI-XII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tc 35.7
- **Nombre poseedor:** Archivo de la Catedral de Toledo
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Liber mysticus*, T7.
- **Signatura:** 35-7
- **Signaturas antiguas:** 30-29, 30-6

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Códice
- **Tipo de libro:** *Liber mysticus* de Adviento
- **Nº de folios:** 122
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 305 x 240 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas sin márgenes
 - **Dimensiones:** 223 x 173 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 25 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 25
- **Pautado:** A punta seca. Las líneas horizontales solo se marcan dentro de las columnas.
- **Picado:** En el intercolumnio y en las líneas verticales.
- **Foliación:** Foliación moderna en números arábigos, a tinta y situada en la esquina superior derecha de los rectos.
- **Decoración:** Se observan dos estilos decorativos diferentes:
 - Ff. 1r-35r: Aspecto sobrio, pero con abundancia de rúbricas en rojo. No hay iniciales medianas, solo unas pocas de gran tamaño con elaborados motivos zoomorfos o antropomorfos.
 - Ff. 35v-122v: Iniciales con motivos simples, dibujadas en rojo y negro, se colorean mayoritariamente con verde y dorado. Muy ocasionalmente, aparecen gran tamaño con elaborados motivos zoomorfos o antropomorfos en rojo, verde y dorado. En los títulos se alternan rojo, verde y dorado. Rúbricas en rojo.
- **Datación crónica:** s. XI-XII (s. X)³³⁵
- **Datación tópica:** Desconocida (Parroquia de Sta. Eulalia de Toledo)³³⁶
- **Lugar de uso:** Desconocido
- **Cuerpo del códice:**

³³⁵ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta en MUNDÓ en: *La datación...* Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó.

³³⁶ Datación tópica propuesta en MUNDÓ: *La datación...*, debido a su parecido con *E-Tc 35.4*.

- **N.º de fascículos:** 16
- **Esquema:**
 - **1ª sección:** III (6) + IV (14) + IV (22) + IV (30) + IV (38) + IV (46) + IV (54)
 - **2ª sección:** IV (62) + IV (70) + IV (74)³³⁷ + IV (82) + IV (90) + IV (98) + IV (106) + IV (114) + IV (122)
- **Regla de Gregory:** Sí
- **Reclamos y signaturas:** Sí, de varios tipos:
 - **Fascículos 1-7:** Cuentan con signatura en números romanos del IIII al X, excepto el fascículo 6, en el que no se aprecia el VIII. ³³⁸ La signatura número X es de otra tinta y probablemente posterior.
 - **Fascículo 8:** Presenta un “I” romano con caja que lo cubre parcialmente.
 - **Fascículos 9, 10 y 16:** Sin reclamo ni signatura
 - **Fascículos 11 y 14:** Reclamo indicando la primera palabra del folio siguiente.
 - **Fascículos 12, 13 y 15:** Signatura en números romanos. Indican V, VI y VIII, respectivamente. ³³⁹
- **Encuadernación:**
 - **Datación:** Moderna
 - **Tapa:** Cuero
- **Estado de conservación:** Conservación buena, aunque está desordenado tal y como se indica en las notas preliminares y el índice que acompañan al códice.
- **Posibles copistas:** Sebastianus³⁴⁰
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria o redonda.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2, uno para el texto y otro algo más pequeño para los cantos.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas)
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo A³⁴¹

D. Análisis interno

³³⁷ Mútilo. Faltan los dos primeros bifolios.

³³⁸ Sabemos que esta parte del códice es un añadido con celebraciones y oraciones de festividades marianas.

³³⁹ Suponiendo que el fascículo 14 se corresponda con el fascículo VIII o IX de esta numeración, indicaría la falta de un fascículo.

³⁴⁰ Según anotación en el f. 54r. Transcripción en: JANINI: *Liber missarum de Toledo...* (tomo II), p. 245: “Finit liber de dicta Sancte Marie mater Domini vel adsumtio eius. [Deo gratias.] Scribenti vita eterna legenti pax sempiterna. O tu homo qui istum librum legeris ora pro Sebastiano indigno scribto. Si Deum habeas protectorem. Amen. Et si erratum inveneris emenda.”

³⁴¹ RANDEL: *The Responsorial Psalms...*, p. 85.

- **Tiempo litúrgico:** Adviento y Navidad
- **Resumen de su contenido:** Contiene los oficios (*matutinum* y *vísperas*) y misas correspondientes a las festividades de los meses de diciembre y enero desde la Asunción de Santa María (18 de diciembre) hasta la Epifanía.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Formas litúrgico-musicales:** Hemos catalogado un total de 279 cantos con música en los que hay presente una gran variedad de géneros. Randel encontró en su estudio un total de 7 versos responsoriales notados, dos de ellos relacionados con *E-Tc 35.4* y otros cinco sin relación con ningún otro códice,

E. Observaciones

Tal y como ya apuntan Rojo y Prado en 1929, es importante tener en cuenta que este códice: “Comprende dos manuscritos independientes, pero que parecen de un solo copista *Sebastianus scriptor*, y están encuadrados juntos.”³⁴²

F. Bibliografía

AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 555

JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (tomo II). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, pp. 233-273.

JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 103-104.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 194-195, n.º 325.

MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 14-15.

RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 80-92.

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*. (Tomo II) Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1983.

[Tm 1325], Fragmento de Liber Misticus, Toledo, Museo de Santa Cruz, MS 1325, s. XIII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** E-Tm DO 1325
- **Nombre poseedor:** Museo Provincial de Santa Cruz, Junta de Castilla-La Mancha
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Liber misticus, Tm1325*

³⁴² PRADO, Germán y ROJO, Casiano: *El Canto Mozárabe*. Barcelona, 1929, p. 19.

- **Signatura:** DO 1325
- **Signaturas antiguas:** Nº 52, fragm. 2.

B. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento
- **Tipo de libro:** Liber mysticus de verano
- **Nº de folios:** 24
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 323 x 228 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Dos columnas con dos márgenes laterales
 - **Dimensiones:** 250 x 176 mm.
 - **Medidas de los márgenes:** 7 mm.
 - **Medidas del intercolumnio:** 16 mm.
- **Nº de líneas por folio:** 25
- **Pautado:** A punta seca. Las líneas horizontales solo se marcan dentro de las columnas.
- **Picado:** En el intercolumnio y en las líneas verticales.
- **Foliación:** Foliación en números romanos en el margen superior central de los rectos. Según Janini y González “podría ser contemporánea del manuscrito”.³⁴³ Últimos dos folios numerados con 1 y 2.
- **Decoración:** Iniciales dibujadas en rojo o en azul y coloreadas con rojo, verde o dorado o azul. Llamen la atención unas iniciales de gran tamaño con unos elaboradísimos motivos de entrelazos: se dibujan en rojo, los trazos se duplican y el interior se colorea en dorado, los huecos aparecen vacíos o coloreados con verde y azul. Títulos en rojo y verde o rojo y azul con rellenos de dorado. Rúbricas en rojo con rellenos de dorado, azul o verde, siguiendo el mismo patrón que la inicial del texto siguiente. Abreviaturas en rojo.
- **Datación crónica:** s. XIII (s. X)³⁴⁴
- **Datación tónica:** Desconocida
- **Lugar de uso:** Parroquia de Santas Justa y Rufina de Toledo³⁴⁵
- **Cuerpo del códice:**
 - **N.º de fascículos:** 4
 - **Esquema:** IV (7)³⁴⁶ + IV (15) + IV (23) + IV (31) + II (1-2)³⁴⁷
 - **Regla de Gregory:** Sí
 - **Reclamos y signaturas:** No tiene.
- **Estado de conservación:** Fragmentario. Solo tenemos los ff. VIII-XXVI, XXIX-XXXI y dos folios numerados con 1 y 2. El margen inferior está dañado en algunos folios, pero se puede leer con facilidad.

³⁴³ JANINI y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo*, p. 277.

³⁴⁴ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta en MUNDÓ: *La datación...* Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó.

³⁴⁵ Según sello del s. XIX presente en varios folios del manuscrito. La datación del sello se propone en: JANINI: *Liber missarum de Toledo*, p. 304.

³⁴⁶ No se tiene rastro de este fascículo, el cual sabemos que debió haber existido gracias a la foliación.

³⁴⁷ La foliación es diferente en este último bifolio.

- **Posibles copistas:** Desconocidos
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2: texto principal y texto con notación. Títulos en mayúscula
 - **Colores:** Negro (texto), rojo (rúbricas) rojo, verde y azul (títulos)
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** Sí (aunque insuficiente)
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo B³⁴⁸

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Santoral de verano
- **Resumen de su contenido:** Janini y González reconstruyen la estructura del fragmento bajo la siguiente propuesta:³⁴⁹
 - ff. I-V: Oficios y misa de San Geroncio (perdido completamente)
 - ff. VI-XVI: Oficios y misa de la Natividad de San Juan Bautista (perdido parcialmente)
 - ff. XVI-XXVI: Oficios y misa de San Pedro y San Pablo
 - ff. XXVI-XXXII: Oficios y misa de San Simón y San Judas, apóstoles (perdido parcialmente)

A estos debemos añadir dos folios que se conservan del oficio de San Martín, muy posterior en el calendario litúrgico a estas celebraciones estivales.

- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Toledo B
- **Cantos con notación:** Cuenta con un total de 49 cantos notados con notación horizontal muy prolífica. Contiene un único verso responsorial en el tono más habitual del códice *E-Mn MSS/10110*.³⁵⁰

E. Observaciones

Algunos autores mencionan la existencia de un último folio de este fragmento perteneciente a un *Liber hymnorum*. Este último folio, que probablemente se añadió en época moderna, ya no se conserva junto con el manuscrito *E-Tm DO 1325*, sino que a día de hoy se conserva en el mismo Museo de Santa Cruz, pero bajo la signatura *E-Tm DO 1328*, junto con otro folio de este mismo *Liber hymnorum*.

Se puede consultar su descripción en: JANINI, José: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España, vol. 1: Castilla y Navarra*. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1977, p. 318.

F. Bibliografía

³⁴⁸ RANDEL: *The Responsorial Psalms...*, p. 86.

³⁴⁹ JANINI y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo...*, p. 277.

³⁵⁰ JANINI y GONZÁLVEZ: *Catedral de Toledo...*, p. 277.

- JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (tomo II). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, pp. 303-318.
- JANINI, José: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España, vol. 1: Castilla y Navarra*. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1977, p. 317.
- JANINI, José y GONZÁLEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977, pp. 277-289.
- MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 198, n.º 330.
- MUNDÓ, Anscari M: "La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos" en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 11-13.
- RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 80-92.

Transcripciones:

JANINI José: *Liber Missarum de Toledo y libros místicos*. (Tomo II) Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1983.

[Coimbra], *Fragmento de Liber misticus*. Coímbra, Arquivo da Universidade, IV-3ª S-Gv. 44 (22), s. XI.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** P-Cua IV-3ª Gav. 44 (22)
- **Nombre poseedor:** Arquivo Distrital e da Universidade, Coímbra
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Fragmento de Coímbra, P-Cua*.
 - **Signatura:** IV-3ª Gav. 44 (22)
- **Signaturas antiguas:** XVI-5-5 (Signatura del Gradual al que sirve de hoja de guarda)

B. Imagen

- **Enlace al objeto digital:** <http://pemdatabase.eu/image/84701>

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento
- **Tipo de libro:** Liber misticus de Adviento
- **Nº de folios:** 1
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 272 x 218 mm.
- **Caja de escritura:**
 - **Tipo:** Renglón tirado.³⁵¹
 - **Dimensiones:** 267 x 171 mm
 - **Medidas del intercolumnio:** Sin intercolumnio
- **Nº de líneas por folio:** 20
- **Foliación:** En el margen inferior central del verso se puede apreciar, muy difuminado, el número 27v u 87v, en lo que parece una foliación moderna a lápiz, lo cual podría indicar que era parte de un códice mucho más extenso.

³⁵¹ En el único folio que se ha conservado de este documento, no se puede apreciar con claridad el trazado de la caja de escritura.

- **Decoración:** Se aprecian dos iniciales diferentes:
 - En el recto: una *X* con motivos geométricos, sin colorear pero con detalles en rojo y negro.
 - En el verso: una *D* dibujada en rojo y coloreada con verde.
 Algunas iniciales pequeñas y abreviaturas en negro tienen detalles coloreados en rojo. Las rúbricas son en rojo.
- **Datación crónica:** s. XI³⁵²
- **Datación tónica:** Desconocida.
- **Lugar de uso:** Desconocido.³⁵³
- **Estado de conservación:** Bueno, algunos colores aparecen difuminados.
- **Posibles copistas:** Desconocidos
- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria, ancha pero estilizada.
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2: texto principal y texto con notación.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo (rúbricas).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** Sí, líneas de separación en rojo.
 - **Tradición según salmos responsoriales:** No aplicable

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Adviento.
- **Resumen de su contenido:** Está conformado por un único folio en el que se conserva parte de la víspera y de la hora matutina del tercer domingo de Adviento.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Desconocida, probablemente Hispánica A
- **Cantos con notación:** Contiene un Alleluaticum, un himno y una antífona con sus respectivos *versus* y un himno matutino sin *versus*. Solo tienen notación dos cantos: el *alleluaticum* y la primera antífona del *Matutinum*.

F. Bibliografía

BROU, Louis: "Notes de paléographie musicale mozarabe", *Anuario musical*, X (1955), pp. 23-44.

CORBIN, Solange: *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385)*, Paris: Les Belles Lettres, 1952, p. 173.

FERREIRA, Manuel Pedro: "Three fragments from Lamego." En: *Revista De Musicología*, vol. 16, nº 1, 1993, pp. 457-76.

³⁵² Según: ROJO y PRADO: *El canto mozárabe*, p. 39. Ferreira: *Three fragments of Lamego*, pp. 26-27, alude a cuestiones históricas para precisar la fecha entorno al año 1000.

³⁵³ Sabemos de su existencia solo desde los años 20 del siglo XX gracias a Vasconcelos, que es quien lo descubre.

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 43, n.º 35.

ROJO Casiano, PRADO German: *El Canto Mozárabe*, Barcelona, 1929, pp. 37 y 39.

VASCONCELOS, Antonio de: "Fragmento precioso dum códice visigótico", en *Biblos*, Vol. (1929), pp. 245-273.

ZAPKE, Susana: "Dating neumes according to their morphology: the corpus of Toledo" en: HAINES, John (ed.): *The Calligraphy of Medieval Music*. Turnhout: Brepols, 2011, pp. 91-99.

[Cincinnati], Fragmento de liber mysticus, Cincinnati, Hebrew Union College, Klau Library, Ms Acc. 434 s. XII-XIII.

A. Identificación

- **Sigla RISM:** US-Clhc Ms. Acc. 434
- **Nombre poseedor:** Hebrew Union College, Jewish Institute of Religion, Cincinnati, Ohio, EEUU.
- **Otros nombres por los que se le conoce:** *Mysticus de Cincinnati, Fragmento de Cincinnati, Cincinnati, Cin.*
- **Signatura:** Ms. Acc. 434

B. Imagen

- **Enlace al objeto digital:**
http://mss.huc.edu/ajaxzoom/single.php?zoomDir=/pic/zoom/MS_ACC_434

C. Análisis externo

- **Tipo de documento:** Fragmento
- **Tipo de libro:** Liber mysticus de Adviento
- **Nº de folios:** 2
- **Material del soporte:** Pergamino
- **Dimensiones del folio:** 310 x 210 mm.

- **Caja de escritura:**³⁵⁴
 - **Tipo:** Dos columnas
 - **Dimensiones:** 295 x 210 mm.³⁵⁵
 - **Medidas del intercolumnio:** Desconocido.
- **Nº de líneas por folio:** 23-24
- **Foliación:** En el margen superior izquierdo de los rectos se aprecia en el f. 1r, a lápiz y números arábigos un "15", y en el f.2r un "16".
- **Decoración:** Iniciales de varios tamaños con motivos simples en negro, rojo o verde, sin rellenar. Rúbricas y abreviaturas en negro, rojo o verde.
- **Datación crónica:** c. 1200 (s. X)³⁵⁶

³⁵⁴ Solo se ha tenido acceso a la versión digitalizada del documento. Debido a ello, no se han podido realizar algunas mediciones, ni se ha podido comprobar si es visible el trazado de la caja de escritura.

³⁵⁵ Medidas aproximadas, tomadas a partir del estudio de las fotografías con las referencias de las medidas.

- **Datación tónica:** Desconocida
- **Lugar de uso:** Desconocido. (Parroquia de Sta. Eulalia de Toledo)³⁵⁷
- **Estado de conservación:** Bueno, excepto el f. 2v. Los folios han sido recortados en exceso mutilando la caja parcialmente.
- **Posibles copistas:** Desconocidos

- **Escritura**
 - **Textual**
 - **Tipología:** Visigótica libraria
 - **Lengua:** Latín
 - **Módulos empleados:** 2: texto principal y texto con notación.
 - **Colores:** Negro (texto) y rojo y verde (rúbricas).
 - **Musical: con notación**
 - **Tipología:** Hispánica horizontal
 - **Separación en el texto:** No
 - **Tradición según salmos responsoriales:** Toledo A.³⁵⁸

D. Análisis interno

- **Tiempo litúrgico:** Adviento
- **Resumen de su contenido:** Este fragmento se compone de tan solo dos folios pertenecientes probablemente al tomo IV de un *Liber mysticus*, pues contiene parte del oficio matutino y de la misa de la festividad de Santa Leocadia.
- **Cursus:** Catedralicio
- **Tradición litúrgica:** Hispánica A
- **Cantos con notación:** Se recogen un total de ocho cantos correspondientes a la misa del oficio matutino y al comienzo de la misa del día de Santa Leocadia, todos con notación de tipo horizontal. Contiene un único verso responsorial en uno de los tonos característicos de *E-Tc 35.4*.

F. Bibliografía

MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio*. Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 42, n.º 34.

MUNDÓ, Ansari M: "La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos" en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 17-18.

RANDEL, Dom Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 85-86.

³⁵⁶ La datación que se ofrece en primer lugar es la propuesta en MUNDÓ: *La datación...* en base al parecido que encuentra entre este manuscrito y *E-Tc 35.4*. Entre paréntesis se ofrece la datación que otros autores dieron con anterioridad a la publicación de Mundó.

³⁵⁷ Según Mundó, pudo haber sido un "misticus gemelo que completaría" a *E-Tc 35.4*, por lo que su datación tónica y su lugar de uso podrían coincidir.

³⁵⁸ RANDEL: *The Responsorial Psalms...*, pp. 85-86.

ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.

WERNER, Eric: "Eine neuentdeckte mozarabische Handschrift mit Neumen" en *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, tomo II, 1961, pp. 977-991.

2.3 Comparación de las características externas de las fuentes toledanas

Tras comparar el apartado “C. Análisis externo” de las fichas anteriores, llegamos a la conclusión de que, entre los códices del corpus toledano hay diferencias sustanciales en cuanto a la forma, estructura y confección de los códices. Además de esta falta de homogeneidad, las discrepancias en aspectos como la disposición de las columnas o la forma de la caja de escritura, nos permiten negar la existencia de un único taller o escuela de copistas que realizase la copia de todas las fuentes toledanas.

También encontramos diferencias notables en cuanto al tamaño los folios y el cuidado y calidad de la escritura y la ornamentación, lo que demostraría que los manuscritos se plantearon con distintas funciones (no sería lo mismo un libro para uso monástico que para una de las parroquias más importantes de la comunidad mozárabe).

No obstante, hay algunas características externas que comparten estos manuscritos:

- **Soporte:**

En todos los casos el soporte de escritura es el pergamino. La piel recibe en todas las fuentes toledanas del canto hispánico un tratamiento similar. El pergamino de estos manuscritos aparece tratado de forma profesional, logrando el borrado de las impurezas de la piel animal que apenas se nota en la superficie de los folios. Aunque se puede apreciar la diferencia en el color entre las caras de pelo (*pars pili*) y las caras de carne (*pars munda*), la diferencia al tacto es prácticamente inapreciable en todos los códices.

- **Estructura del manuscrito:**

La segunda característica en la que concuerdan nuestras fuentes es en el tipo de cuadernillo. En todos los manuscritos encontramos una agrupación en cuaterniones, es decir, en cuadernos formados por cuatro bifolios, los cuales posteriormente son cosidos con hilo al cuerpo central, formando así el manuscrito. No obstante, también en todas las fuentes observamos otras configuraciones, como: cuaterniones a los que les faltan páginas o cuadernillos conformados con biniones o terniones, presentes al inicio o al final de los libros que, si bien obedecen a cuestiones de ahorro de material (no se va a colocar un

nuevo cuaternión para dejar la mitad de sus páginas en blanco), en algunos casos podrían indicar actuaciones posteriores sobre el código.

En el resto de características externas de los manuscritos encontramos diferencias que analizaremos a continuación y que quizás puedan revelarnos mayor información sobre la relación existente entre las fuentes toledanas del canto hispánico.

2.3.1 Organización material

En primer lugar, estudiaremos los aspectos relacionados con la organización material de los manuscritos, los cuales se detallan en la siguiente tabla (Tabla 2.1):

Tabla 2.1: Comparación de los datos de la organización material de los manuscritos.

Manuscrito	Datación ³⁵⁹	Origen	Nº de Folios	Nº de fascículos	Tipo de reclamo
BN01	s.XII	Desconocido	172	21 IV + 1 II ³⁶⁰	1. Letras en el recto del 1º folio 2. Nº romano + Q en el verso del último folio 3. Íncipit de la siguiente página (sólo 1º cuadernillo)
BN10	s.XIII ex. – XIV in.	Sta. Justa	121	15 IV + 1 III	1. Nº romano + Q en el verso del último folio 2. Íncipit de la siguiente página en el verso del último folio
T33.3	s.XII-XIII	Sta. Eulalia	50	2 III + 6 IV	Sin reclamo
T3	s.XI-XII	Sta. Eulalia	234	25 IV + 2 V + 2 III + 1 II	1. Nº romano en el verso del último folio 2. Nº romano con caja en el verso del último folio
T4	1192-1208	Sta. Eulalia	175	22 IV	Sin reclamo
T5	s. XIII med.	Sta. Justa	204	21 IV + 5 III + 2 II + 1 V	Nº romano + Q en el verso del último folio
T6	s. X ex. –XI in.	Desconocido	199	22 IV + 2 V + 1 III + 1 II	Íncipit de la siguiente página en el verso del último folio
T7	s. XI-XII	Sta. Eulalia	122	1 III + 15 IV	1. Nº romano + Q en el verso del último folio 2. Nº romano con caja en el verso del último folio (sólo 8º cuadernillo) 3. Íncipit de la siguiente página en el verso del último folio (sólo 11º y 14º cuadernillos)
Tm1325	s. XIII	Sta. Justa	24/23	4 IV + 1 II	Sin reclamo

³⁵⁹ Siguiendo las dataciones propuestas por MUNDÓ: *La datación...* y por ROJO: *Las traduciibes...*

³⁶⁰ Se indica mediante cifra el número de cuadernillos y con números romanos el tipo de cuadernillo: I = bifolio, II = binión, III = ternión, IV = cuaternión y V = quinión.

Tal y como comentábamos previamente, observamos que las fuentes toledanas del canto hispánico se componen, mayoritariamente de cuaterniones, con un ternión o un binión al inicio o al final para completar el manuscrito sin que sobren páginas. Resulta más extraño el caso de *T5* y de *T3*. La alternancia de cuaterniones con cuadernillos de otros tipos podría ser un indicador más de que estos códices son el resultado de la fusión de varios códices, tal y como parece indicar la existencia de distintas manos y estilos decorativos a lo largo de ambos códices. En cuanto a *T6*, no podemos descartar que la irregularidad de su estructura se deba a acciones que se realizaron sobre el código en fecha posterior a su factura.

En las fuentes toledanas encontramos los dos tipos habituales de sistema de ordenación de cuadernillos, reclamos y signaturas:

Reclamo: Aunque es un sistema de ordenación muy común en las fuentes del canto hispánico —lo encontramos también en fuentes como *S4*, *S5* o *A30*—, no es habitual encontrarlo en las fuentes toledanas, donde aparece solamente en algunos pocos cuadernillos de los códices *BN10* y *T7*. Llama la atención el caso de *T6*, código en el que se usa, exclusivamente el reclamo como sistema de ordenación de los cuadernillos. Es un caso completamente excepcional que ocurre en un manuscrito cuyo origen toledano plantea dudas por, entre otras características, la presencia exclusiva de notación vertical.

Signatura

- **Signatura en numeración romana:** Este tipo de signatura es la más común en las fuentes toledanas del canto hispánico. Aparece en cinco de las fuentes: *BN01*, *BN10*, *T3*, *T5* y *T7*. Esta signatura no siempre tiene la misma forma, ya que incluso dentro de un mismo manuscrito podemos encontrar distintas variantes de este tipo de signatura: sólo números romanos, con una especie de caja que flanquea el número por la izquierda y por arriba o, el caso más habitual: con dos líneas horizontales sobre el número y seguido de una *Q* mayúscula.
- **Signatura alfabética:** Este tipo de signatura sólo la encontramos en uno de los manuscritos: *BN01* y aparece en el recto del primer folio de cada cuadernillo, en lugar de en el verso del último folio, tal y como ocurre con la numeración romana. Consiste en usar las letras en orden alfabético para indicar el orden de los cuadernillos. Llama la atención que este reclamo, al contrario que el resto no

se dé al final de cada cuadernillo, sino al inicio de éstos. Así mismo, en casi todas las ocasiones se escribe la letra dos veces, usando dos caligrafías distintas, lo que podría indicar que se reescribió al borrarse con el paso del tiempo la primera grafía.³⁶¹ Se usa, en casi todos los cuadernillos, combinada con la signatura de numeración romana.

De los códices que he estudiado, sólo he encontrado el uso de este tipo de signatura en el Códice de Azagra, en el cual, de igual manera, aparece combinada con la signatura de numeración romana.

Concluimos, por tanto, que el uso del sistema de ordenación de cuadernillos más común en las fuentes toledanas del canto hispánico es la signatura en numeración romana. Esta aparece en códices de muy distinta datación, con lo que podría tratarse de un elemento distintivo que supieron mantener los copistas toledanos a lo largo de los siglos. El uso predominante de otros tipos de sistema de ordenación, como el reclamo, indicaría, como es el caso de *T6*, que su origen podría ser diferente al del resto de fuentes toledanas. Finalmente, encontramos en *BN01* una peculiaridad que, por ahora, solo nos permite relacionarlo con otro códice de procedencia dudosa como es el Códice de Azagra.

2.3.2 Composición de la página

A continuación, estudiaremos la composición de la página, también denominada impaginación o *mise en page*, es decir, la forma en la que se construye cada una de las páginas de los diferentes folios. Para ello nos centraremos en los procesos de picado y pautado del folio y la construcción de la caja de escritura, así como la disposición del texto dentro de esta (Tabla 2.2).

Con el fin de ordenar todos los elementos a tener en cuenta, hemos realizado las siguientes tablas con los datos extraídos de las fichas precedentes:

³⁶¹ Este hecho se puede apreciar, por ejemplo, en el f. 33r, donde se aprecia, a la altura de la 4ª línea comenzando desde abajo una *f* prácticamente borrada y, bajo esta, una nueva *f* mucho más nítida.

Tabla 2.2: Comparación de los datos de la composición de la página en cuanto a la caja de escritura.

Manuscrito	Datación	Origen	Estructura de la caja de escritura	Tamaño intercolumnio	Tamaño márgenes columnas	Tamaño caja de escritura	Tipo de picado
BN01	s.XII	Desconocido	2 columnas, márgenes a izda. y dcha.	30 mm	7 mm	268 x 200	No se aprecia
F-1/BN01	s.XII-XIII	Desconocido	2 columnas, margen dcho. sólo en columna dcha.	32 mm	8 mm	275 x 195	En margen interior
F-2/BN01	s.XII	Desconocido	2 columnas, sin márgenes	30 mm	-	263 x 200	No se aprecia
G-BN01	s. XI	Desconocido	2 columnas, márgenes a izda. y dcha.	8 mm	5-7 mm	260 x 195	En margen exterior
BN10	s.XIII ex. – XIV in.	Sta. Justa	1 columna, margen a la derecha	-	5-6 mm	220x150-160	En margen exterior
T33.3	s.XII-XIII	Sta. Eulalia	1 columna, márgenes a izda. y dcha.	-	7 mm	142 x 111	En margen exterior
T3	s.XI-XII	Sta. Eulalia	2 columnas, márgenes a izda. y dcha.	14 mm 16 mm	8 mm	256 x 176 272 x 190	En el intercolumnio y margen superior e inferior
T4	1192-1208	Sta. Eulalia	2 columnas, márgenes a izda. y dcha.	20 mm	7 mm	283 x 220	En margen superior e inferior
F-5/T4	s. XI-XII	Desconocida	2 columnas, sin márgenes	20 mm	-	295 x 204	No se aprecia
T5	s. XIII med.	Sta. Justa	2 columnas, márgenes a izda. y dcha.	16 mm 18 mm	8 mm 7 mm	235 x 190 240 x 180	No se aprecia
T6	s. X ex. – XI in.	Desconocido	1 columna, margen interior simple, margen exterior doble	-	9mm Ext:13 mm	230 x 135	En margen superior e inferior
T7	s. XI-XII	Sta. Eulalia	2 columnas, sin márgenes	25 mm	-	223 x 173	En el intercolumnio y margen superior e inferior
Tm1325	s. XIII	Sta. Justa	2 columnas, márgenes a izda. y dcha.	16 mm	7 mm	250 x 176	En el intercolumnio y margen superior e inferior
Coimbra	s. XI	Desconocido	1 columna	-	-	267 x 171	No se aprecia
Cincinnati	s. XII-XIII	Desconocido	2 columnas	-	-	295 x 210	No se aprecia

Tabla 2.3: Comparación de los datos de la composición de la página en cuanto a la relación entre la caja de escritura y el tamaño del folio.

Manuscrito	Datación	Origen	Tamaño folio	Proporción folio	Tamaño caja de escritura	Proporción caja	Razón de semejanza
BN01	s.XII	Desconocido	335 x 250	1,34	268 x 200	1,34	1:1,22
F-1/BN01	s.XII-XIII	Desconocido	330 x 255	1,29	275 x 195	1,41	1:1,2/1:1,3
F-2/BN01	s.XII	Desconocido	330 x 245	1,35	263 x 200	1,32	1:1,25/1:1,23
G-BN01	s. XI	Desconocido	335 x 240	1,4	260 x 195	1,33	1:1,29/1:1,23
BN10	s.XIII ex. – XIV in.	Sta. Justa	270 x 191	1,4	220 x 150-160	1,42 ³⁶²	1:1,23
T33.3	s.XII-XIII	Sta. Eulalia	218 x 160	1,36	142 x 111	1,28	1:1,53/1:1,44
T3	s.XI-XII	Sta. Eulalia	343 x 252	1,37	256 x 176 272 x 190	1,45 1,43	1:1,34/1:1,43 1:1,26/1:1,33
T4	1192-1208	Sta. Eulalia	345 x 278	1,24	283 x 220	1,29	1:1,22/1:1,26
F-5/T4	s. XI-XII	Desconocido	335 x 262	1,27	295 x 204	1,45	1:1,13/1:1,28
T5	s. XIII med.	Sta. Justa	305 x 250	1,22	235 x 190 240 x 180	1,24 1,33	1:1,3 1:1,27/1:1,39
T6	s. X ex. –XI in.	Desconocido	309 x 205	1,51	230 x 135	1,7	1:1,34/1:1,51
T7	s. XI-XII	Sta. Eulalia	305 x 240	1,27	223 x 173	1,29	1:1,37/1:1,39
Tm1325	s. XIII	Sta. Justa	323 x 228	1,42	250 x 176	1,42	1:1,29
Coimbra	s. XI	Desconocido	272 x 212	1,28	267 x 171	1,56	1:1,02/1:1,24
Cincinnati	s. XII-XIII	Desconocido	310 x 220	1,4	295 x 210	1,4	1:1,05

³⁶² Cálculo de la proporción media

La principal conclusión que se desprende de las tablas anteriores es que el corpus de códices toledanos del canto hispánico es muy heterogéneo en cuanto a su morfología interna, si bien, encontramos algunas similitudes y patrones que conviene mencionar.

En primer lugar, observando la tabla 2.2, se aprecia un predominio del tipo de *mise en page* a dos columnas con márgenes laterales a izquierda y derecha de cada columna. Este formato de caja de escritura lo vemos en los manuscritos: *BN01*, las hojas de guarda de este manuscrito, *T3*, *T4*, *T5* y *Tm1325*. Las medidas de los márgenes son similares en todos estos manuscritos, e incluso coinciden con las medidas de *T33.3*, aunque este códice solo tiene una columna por página. En las medidas del intercolumnio, encontramos una mayor distancia en *BN01* y sus fragmentos, de unos 30 mm., frente a las del resto de códices que son de en torno a 14 y 20 mm. En cuanto al picado, que se realiza como paso previo al trazado de la caja de escritura, encontramos dos tendencias predominantes: los orificios se realizan en el margen exterior del folio (*G-BN01*, *BN10* y *T33.3*) o en el espacio del intercolumnio (*T3*, *T7* y *Tm1325*).³⁶³

En cuanto al tamaño y la proporción de la caja de escritura, así como el cálculo de la razón de semejanza entre el tamaño del folio y el de la caja, podemos observar unos datos muy heterogéneos. Llama la atención, empero, el gran tamaño de *T4* comparado con otros *misticus* de la misma tradición como *T33.3* o *T7*. El estudio de las medidas de los folios no arroja ningún dato relevante, salvo que, la diferencia que se da en el resultado del cálculo de la razón de semejanza entre folio y caja en unos manuscritos y otros, indicaría que varios de los códices fueron recortados, quizás por motivos relacionados con su almacenamiento. Esto se aprecia especialmente en aquellas fuentes con una razón de semejanza más estrecha como en *Cincinnati* o *T4*, muy alejadas de los grandes márgenes que presenta, por ejemplo, *T3*.

Es también heterogénea la proporción entre el ancho y el alto de las cajas de escritura entre las diferentes fuentes, aunque podemos observar dos tendencias: aquellas cajas cuya proporción es de en torno a 1,28 y 1,29 (*T33.3*, *T4*, y *T7*) y aquellas cuya proporción es en torno a 1,4 y 1,45³⁶⁴ (*T3*, el fragmento n.º 5 dentro de *T4*, *Tm1325* y

³⁶³ Este tipo de picado es común en los manuscritos de esa época tal y como indica: WALKER, Rose: *Views of Transition: Liturgy and Illumination in Medieval Spain*. London: The British Library and the University of Toronto Press, 1998, pp. 52 y ss.

³⁶⁴ Para que el lector pueda hacerse a la idea del significado de estos cálculos, una proporción 1:1 equivaldría a un cuadrado perfecto. Un moderno Din-A4 presenta unas medidas de 297 x 210 mm., con

Cincinnati). Quedan entre medias *BN01* y *T5*, mientras que *T6* y *Coimbra*, presentan unas medidas con una diferencia aún mayor entre el alto y el ancho.

Al contrario que en el apartado anterior, en el que sí parecíamos encontrar un reclamo característico de las fuentes toledanas del canto hispánico, en este caso no nos es posible determinar. Si bien, predomina el formato de caja de escritura a dos columnas y con márgenes laterales, este formato presenta importantes variaciones entre unas fuentes y otras, las cuales, además, están considerablemente distanciadas en cuanto a su datación.

No obstante, sí podemos determinar una fuerte relación entre la *mise en page* de dos códices supuestamente alejados entre sí: la primera sección de *T3* (correspondiente a los folios 1r-62v) y *Tm1325*. Ambos presentan el mismo formato de caja de escritura a dos columnas y con márgenes laterales, con medidas muy similares en cuanto al intercolumnio (14-16 mm.), en los márgenes (7-8 mm.) e incluso en el tamaño de la caja (256 x 176 mm en *T3* y 250 x 176 mm. en *Tm1325*). Así mismo, el picado se ha realizado en los mismos sitios: el intercolumnio para las líneas horizontales y los márgenes superior e inferior para las verticales. Si tenemos en cuenta que esta primera parte del manuscrito *T3* está escrita sobre un palimpsesto anterior, se podría suponer que la caja de escritura fue realizada para este documento anterior, borrado y reutilizado. De ser así, cabría plantearse la posibilidad de que este palimpsesto de *T3* fuera realizado en el mismo taller que *Tm1325* y nos obligaría a replantear la datación tardía propuesta por Mundó para este códice. No obstante, creemos que es necesaria una mayor investigación de ambos códices antes de plantear esta hipótesis.

una proporción de 1,41; es decir, muy similar a la proporción que encontramos en la caja de escritura de este último grupo de fuentes.

2.3.3 Iluminación

La iluminación de los manuscritos toledanos es muy heterogénea y la complejidad de su estudio se puede apreciar a simple vista. Comenzaremos el análisis de la iluminación con el estudio de las figuras y, después, continuaremos con las iniciales y el aparato decorativo.

Los códices toledanos del canto hispánico se caracterizan por presentar una sobriedad mayor que otros grupos de fuentes hispánicas. Esto se ha asociado con un periodo de declive del rito. Es por ello que la decoración figurativa no es habitual en este corpus de manuscritos. No obstante, sí que podemos encontrar algunos ejemplos. Los más llamativos se encuentran en *T4* y se trata de la representación de escenas que recogen simbología de la festividad recogida en esos folios.

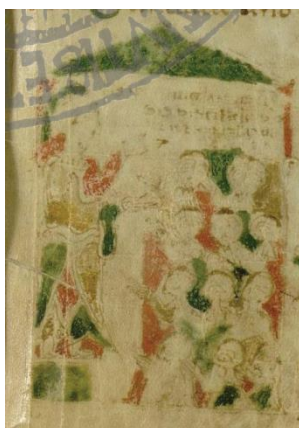


Fig. 4: Detalle del f. 17r de *T4*. Acompañando a las lecturas y cantos de la Octava de Pascua, observamos una escena en la que Cristo resucitado se aparece a diez de sus apóstoles (faltan Judas Iscariote y Santo Tomás) dentro de una casa. Nos encontramos ante una escenificación de la lectura del Evangelio correspondiente a este día: Juan 20, 19: *Al anochecer de aquel día, el primero de la semana estaban los discípulos en una casa, con las puertas cerradas por miedo a los judíos. Y en esto entró Jesús, se puso en medio y les dijo: “Paz a vosotros”.*



Fig. 5: Detalle del f. 51r de *T4*. Acompañando a las lecturas y cantos del día de la Santa Cruz, encontramos una representación de la cruz polícroma y con todo tipo de detalles y una representación del Corpus Christi en una custodia.

Este tipo de imágenes que acompañan e ilustran al texto de la liturgia son, como decía, excepcionales en las fuentes toledanas del canto hispánico, pero aparecen con mayor

regularidad en otros manuscritos de rito hispánico, tales como *L8*, con la misma función de ilustrar las fiestas más importantes del calendario litúrgico.³⁶⁵

El diseño de la cruz del f. 51r de *T4* (Figura 2) recuerda a las representaciones de “cruz procesional” que encontramos en los prolegómenos de algunos de los manuscritos más importantes del canto hispánico. Observamos algunas características comunes de estas cruces tales como: la forma de cruz griega, el *alfa* y el *omega*, la decoración punteada imitando la presencia de gemas y la existencia de un mástil sosteniendo la cruz (esta última característica justifica que adquiriera la denominación de “cruz procesional”).

Así mismo, encontramos una notable semejanza con algunas de las cruces más simplificadas, como es el caso de la del *Beato Morgan* (Figura 3). Entre esta cruz y la de *T4* encontramos semejanzas en cuanto a la decoración del crucero, la presencia de tres áreas de distinto color en cada uno de los brazos con un área roja intermedia, la decoración del extremo de los brazos de la cruz y sus ocho esquinas y la presencia de motivos vegetales en el mástil que sostiene la cruz. Se debe tener en cuenta que la representación de *T4* es de menor tamaño y no ocupa un lugar principal dentro del códice, por lo que es natural que su aspecto sea mucho más simple. Destaca también en *T4* la forma de los brazos, mucho más amplios en su extremo, una característica que no hemos podido apreciar en otras representaciones norteñas.



Fig. 6: Beato Morgan (ca. 945-962),
Nueva York, The Morgan Library &
Museum, Ms. 644, f. 219r.

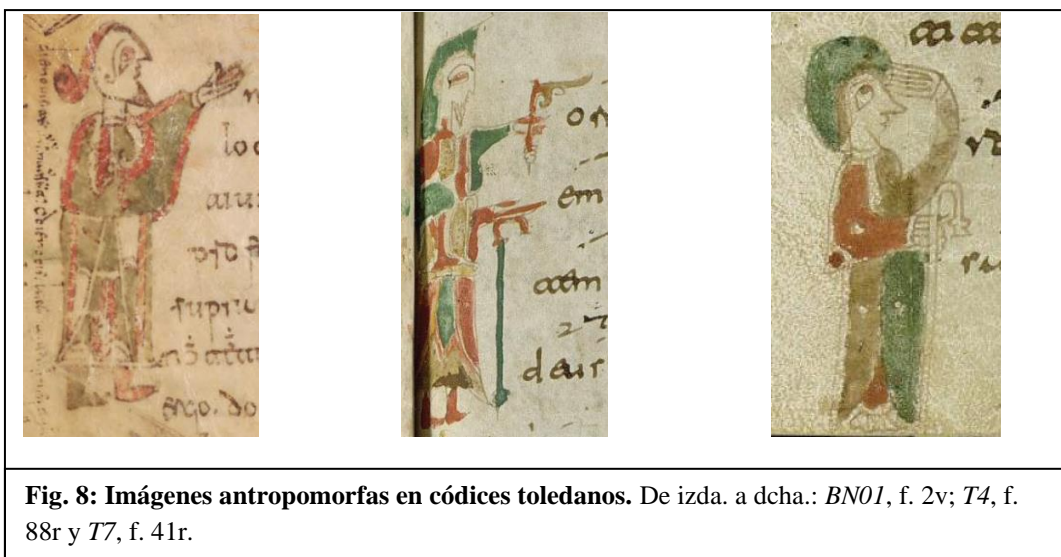
En cuanto a las figuras humanas, además de la imagen del f. 17r de *T4* que representa a Cristo y sus apóstoles, encontramos varias representaciones antropomorfas en los folios

³⁶⁵ GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “*Librum de auratum conspice pinctum*. Sobre la datación y la procedencia del Antifonario de León”, en *Revista de Musicología*, vol. 43, nº 1, 2020, pp. 53-64.

1r, 17v, 62r y 88r. También se dan este tipo de imágenes en *T7* (folios 19r y 41r) y en las guardas de *BN01*, f. 2v. Con la excepción de la representación de la Pascua de *T4*, las imágenes aparecen siempre de perfil, con lo que nunca se ven los dos ojos, solamente uno de ellos. Esta es una característica llamativa, puesto que nos permite relacionarlo con otros códices del siglo X que representan las imágenes de manera similar, como es el caso de algunos códices del *scriptorium* de Cardaña o del área leonesa. Sin embargo, las representaciones antropomorfas toledanas se distancian notablemente del estilo de otras fuentes entre las que destaca *L8* y los manuscritos asociados al *scriptorium* de San Millán de la Cogolla.



Fig. 7: Imágenes antropomorfas en códices del norte peninsular del siglo X. De izda. a dcha.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10007, f. 48v; Manchester, John Rylands University Library, ms. 104, f. 58v; Madrid, Real Academia de la Historia, Cód 1007b, f. 48v y Manchester, John Rylands Library, ms. Lat. 8, f. 302r.



Finalmente, encontramos en *BN01* y *T6* una representación antropomorfa bastante particular en la que se representa una cabeza humana dentro de la *D* mayúscula.



Por tanto, aunque las figuras sean escasas, nos permiten apreciar que se da en ellas una relación mayor con las fuentes más antiguas, datadas en la primera mitad del siglo X y originarias del área castellana. Esta imitación de las fuentes arcaicas concuerda con la tendencia que observaremos en el estudio de la escritura visigótica toledana,³⁶⁶ y que, según Mundó, provocó que se dataran erróneamente varias de las fuentes toledanas del canto hispánico.³⁶⁷

Al igual que ocurre con algunas fuentes del siglo X como las *Moralia de Job* (Manchester, John Rylands Library, ms. Lat. 8), en las fuentes toledanas del canto

³⁶⁶ CAMINO MARTÍNEZ, Carmen del: “La escritura visigótica de los centros mozárabes en su periodo primitivo” en ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel y CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 115-144.

³⁶⁷ MUNDÓ: *La datación...*, pp. 6-8.

hispánico la iluminación se centra en las iniciales, en las cuales encontramos una gran variedad de motivos entre los que predominan entrelazos, vegetales y zoomorfos.

Estas elaboradas letras capitales se encuentran al comienzo de las lecturas y cantos. Aquellas que dan comienzo a cada una de los oficios o a la misa suelen tener un mayor tamaño y una decoración mucho más compleja, especialmente en fiestas señaladas del calendario litúrgico.

Con el objetivo de encontrar similitudes entre las diferentes fuentes toledanas que nos permitan reforzar las hipótesis sobre la relación entre las distintas fuentes que llevamos formulando en este capítulo, nos centraremos, a continuación, en la decoración de estas capitales. Más adelante, se puede observar la tabla 2.4 que recoge tanto el motivo que siguen estas capitales, el color del trazado y los colores con los que se rellenan. Así mismo, también se han añadido dos columnas incluyendo el color o colores que se usa para los títulos de los textos y para las rúbricas que indican cuestiones como el tipo de lectura o canto o el oficio al que pertenecen.

En el caso en el que en un manuscrito aparezca más de un estilo decorativo, se indican también los folios en los que se da cada uno de los estilos.

Tabla 2.4: Recopilación de datos de la ornamentación de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Manuscrito	Datación	Origen	Folios	Motivos de iniciales	Dibujos de iniciales	Colores de iniciales	Títulos	Rúbricas
BN01	s.XII	Desconocido		zoomorfos geométricos vegetales antropomorfos	negro	granate verde azul amarillo	rojo verde sepia	rojo verde
BN01, ff. 76-77	s.XII-XIII	Desconocido		entrelazos vegetales	negro	naranja vacías	no tiene	naranja
BN01, f. 141	s.XII	Desconocido		sencillas	rojo	negro	rojo	rojo
			Palimpsesto	sencillas	verde	verde	rojo	
G-BN01	s. XI	Desconocido		vegetales antropomorfos	rojo verde	rojo verde	rojo	rojo
BN10	s.XIII ex. – XIV in.	Sta. Justa		muy simples	rojo	rojo vacías	rojo	rojo
T33.3	s.XII-XIII	Sta. Eulalia		zoomorfos geométricos vegetales	rojo negro	vacías	rojo negro	rojo
T3	s.XI-XII	Sta. Eulalia	1r-16v, 25r-28v, 89r-92v, 218r-220v, 222r-v	entrelazos geométricos vegetales zoomorfos	rojo negro	rojo vacías	rojo negro	rojo
			Idem, pero en palimpsesto	vegetales	ilegible	rojo verde	rojo verde	ilegible
			161r-209v	geométricos entrelazos	rojo verde	rojo verde amarillo	rojo verde amarillo negro	rojo
			17r-24v 29r-62v 227r-v	simples	rojo	vacías	rojo	rojo

Tabla 2.4: Recopilación de datos de la ornamentación de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Manuscrito	Datación	Origen	Folios	Motivos de iniciales	Dibujos de iniciales	Colores de iniciales	Títulos	Rúbricas
T3	s.XI-XII	Sta. Eulalia	63r-88v 93v-160v	vegetales zoomorfos	negro	rojo verde	rojo verde negro	rojo
			210r-217v	simples geométricos	rojo negro	vacías	rojo verde	rojo
			221r-v 223r-226v 228r-234v	simples vegetales	rojo negro	rojo verde amarillo	rojo verde	rojo
T4	1192-1208	Sta. Eulalia		vegetales geométricos entrelazos antropomorfos	rojo negro	rojo verde amarillo	rojo verde amarillo negro	rojo
T4, f. 172	s. XII-XIII	Desconocido		geométricos	negro	vacías	no tiene	no tiene
T4, ff. 173-175	s. XIII	Desconocido		geométricos simples	rojo negro	vacías	rojo	rojo
G-T4	s. XI-XII	Desconocido		vegetales simples	negro	granate verde amarillo azul	rojo negro	rojo
T5	s. XIII med.	Sta. Justa	1r-159r	simples vegetales anillado	rojo	rojo verde amarillo	rojo verde amarillo	rojo

Tabla 2.4: Recopilación de datos de la ornamentación de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Manuscrito	Datación	Origen	Folios	Motivos de iniciales	Dibujos de iniciales	Colores de iniciales	Títulos	Rúbricas
T5	s. XIII med.	Sta. Justa	163r-182v	simples	rojo ocre	rojo amarillo	rojo granate negro	rojo
			183r-204v	simples vegetales anillado	negro naranja	naranja vacío	rojo negro vacías	naranja
T6	s. X ex. –XI in.	Desconocido		simples entrelazos geométricos	rojo negro	rojo verde amarillo	rojo verde	rojo
T7	s. XI-XII	Sta. Eulalia	1r-35r	zoomorfos antropomorfos	negro	rojo verde amarillo	no tiene	rojo
			35v-122v	simples zoomorfos antropomorfos	negro rojo	rojo verde amarillo	rojo verde amarillo	rojo
Tm1325	s. XIII	Sta. Justa		entrelazos anillado	rojo azul	rojo verde amarillo azul	rojo verde amarillo azul	rojo verde amarillo azul
Coimbra	s. XI	Desconocido		geométricos	negro rojo	rojo negro	no tiene	rojo
Cincinnati	s. XII-XIII	Desconocido		simples	negro rojo verde	vacías	no tiene	rojo verde

Los datos que se muestran en la tabla 2.4 indican una notable variedad de formas de iluminar los manuscritos, siguiendo distintos estilos decorativos con mayor o menos similitud entre unas fuentes y otras. Para poder compararlos y ver si hay algún tipo de relación entre el origen y datación de los manuscritos y el estilo con el que se ornamentan, será necesario, en primer lugar, diferenciar y definir estos estilos.

En cuanto a la nomenclatura, en la bibliografía consultada que, principalmente, abarca fuentes del norte peninsular, no he podido encontrar ninguna denominación que se ajustase a los estilos que he encontrado en las fuentes toledanas del canto hispánico y, por ello, me he visto obligado a nombrar y determinar estos estilos decorativos por primera vez. He intentado usar la nomenclatura más técnica posible, aludiendo a cuestiones que resultan fáciles de identificar a cualquier persona que, en el futuro, desee ahondar en esta cuestión.

A continuación, realizaré una taxonomía de los estilos decorativos presentes en los códices toledanos del canto hispánico, notando las posibles variaciones que pudiera haber dentro de cada estilo y atendiendo a las características individuales de cada una de las fuentes.

Los estilos de iluminación principales que he podido encontrar en las fuentes toledanas del canto hispánico son los siguientes:

- **Estilo de “ojos”:** Denominado de este modo por una forma característica de decorar las iniciales, trazando en su interior círculos blancos que en algunos casos aparece con un punto negro en el centro, dando el aspecto de que se está representando un ojo.
- **Estilo anaranjado parcial:** Este estilo se caracteriza por el coloreado de las iniciales de manera parcial y con el uso de un único pigmento rojo brillante o anaranjado.
- **Estilo de dos puntos:** Se caracteriza por dibujar dos puntos bajo la voluta que sobresale por la esquina superior izquierda de algunas iniciales.
- **Estilo de un punto:** De manera similar al estilo anterior, bajo la voluta de la esquina superior izquierda de algunas iniciales encontramos, en esta ocasión un único punto.

Estos estilos no son excluyentes y dentro de un manuscrito e, incluso dentro de una misma sección, podremos encontrar varios estilos, tal y como se puede observar en la tabla 2.4. Sin embargo, en estos casos, será habitual encontrar una predominancia de uno de los estilos, lo que podría indicar la intervención de más de una mano en la iluminación de estos fragmentos con varios estilos.

A continuación, trataré de detallar en mayor profundidad algunas de las características que encontramos en estos estilos. También indicaré en qué fuente podemos encontrar cada uno de los diferentes estilos y qué variaciones se dan dentro de éstos.

A pesar de que sería una cuestión interesante, no abordaré el posible origen de estos estilos decorativos en comparación con las fuentes del norte, ya que es una tarea que requiere un análisis meticuloso de un gran número de fuentes ajenas a este trabajo y que se aleja de los objetivos planteados en esta tesis doctoral. No obstante, me gustaría continuar, en el futuro, explorando esta cuestión, tomando como base lo expuesto en este capítulo.

Estilo de “ojos”

Códices en los que aparece: *BN01* y *G-T4*

Presenta iniciales de gran tamaño, cuadruplicando e incluso quintuplicando el tamaño de la caja de renglón. Podemos observar una gran variedad de motivos, entre los que destacan aquellos con formas zoomórficas, especialmente abundantes en *BN01*. Las iniciales se trazan en un negro que, debido al paso del tiempo, ha adquirido matices sepia. Se colorean con un rojo casi granate, verde, azul y amarillo. En algunas de las iniciales de mayor tamaño, las zonas con color se alternan con otras vacías, formando bordes en formas rectas o curvas y unos llamativos “ojos” en el centro de cada zona de color, lo que da nombre a este estilo.³⁶⁸

D, en *BN01*, f. 30r



F, en *T4*, f. 176r



T6 presenta un estilo muy similar, quizás predecesor de este, en el que también se pueden apreciar estas llamativas figuras con ojos y bordes de separación. Se aprecia una mayor calidad en el aplicado del color, que es más homogéneo. Estos también varían predominando en *T6* los colores verde, rojo anaranjado y dorado.

O y D, en
T6, f. 41v



I, en *T6*, f. 45r



También encontramos un estilo similar a este en *T3* y *T7*, aunque con mucha mayor frecuencia en el primero que en el segundo, en el cual solo he sido capaz de encontrar dos ejemplos. En ambos los bordes se trazan a lápiz y se colorean con los colores característicos de estos manuscritos: rojo, verde y amarillo.

F, en *T7*, f. 37r



³⁶⁸ Se utiliza la caja de renglón para realizar la comparativa, de modo que el lector pueda apreciar la diferencia que se da entre la inicial y el resto del texto, que debe estar contenido dentro de la caja.

Estilo anaranjado parcial

Códices en los que aparece: *F-1/BN01* y *T3* (*1ª sección*)

Es un estilo en el que llaman la atención los intrincados motivos de entrelazos que presentan algunas iniciales grandes que cuadriplican e incluso quintuplican el tamaño de la caja de renglón. Su coloración también es muy particular: los motivos están casi vacíos, con solamente algunas de las líneas de los entrelazos coloreadas con un llamativo rojo brillante o anaranjado, lo que sirve para reforzar el motivo de entrelazo.

D, en *BN01*, f. 77r



A, en *T3*, f. 6v



Además de estos motivos de entrelazos, encontramos también en el resto de esta sección de *T3* iniciales zoomorfas de un tamaño similar o incluso mayor (hasta cinco o seis veces el tamaño de la caja de renglón). Se caracterizan por el uso del mismo pigmento y la aplicación de color solo de forma parcial, al igual que ocurría con los entrelazos. De este mismo tipo de inicial encontramos un ejemplo de trazo más pobre en *T7*, en el verso de un folio que debió estar en blanco en el momento de su factura y se escribió con posterioridad al resto del códice.

A, en *T3*, f. 9v



A, en *T7*, f. 54v

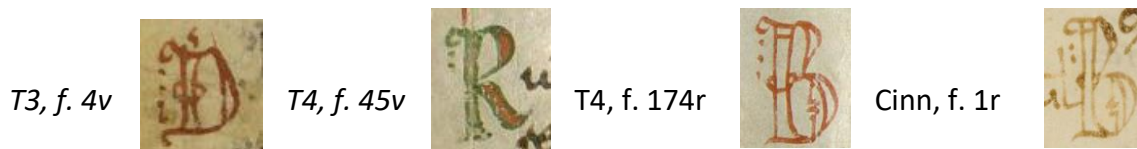


Estilo de dos puntos

Códices en los que aparece: *T3 (1ª sección), T4, T4, fr. 4 y Cinninati*

Presenta unas iniciales de tamaño mediano: entre dos y tres veces el tamaño de la caja de renglón. Su principal característica es la existencia de un patrón en aquellas grafías que comienzan con un trazo vertical, es decir, *B, D, E, F, H, I, L, P, R* y *U*. Este primer trazo vertical de las grafías se remata con un gancho o voluta que se da al prolongar el trazo horizontal superior hacia la izquierda. Bajo la voluta se dibujan dos puntos que descienden en paralelo al astil, en ocasiones también podemos encontrar hasta tres puntos y un remate en *S*. Muy habitualmente el astil se adorna con una especie de collarino y un anillado en el centro del trazo vertical que puede rodear completa o parcialmente el astil. En la mayoría de casos aparecen en rojo y sin color, pero también encontramos ejemplos con color, como es el caso de *T4*.

Ejemplos:



Variantes:

- **Variante temprana:** En *T33.3* y *G-BN01* encontramos dos variantes de este estilo que se asemejan a otras versiones de este tipo de decoración que podemos encontrar en manuscritos más tempranos del canto hispánico. Se puede observar la que, probablemente, era la intención decorativa inicial de este motivo, multiplicando considerablemente el número de trazos y presentando el ornamento una longitud igual o similar a la del astil.

En *T33.3* se multiplica el número de puntos considerablemente y es habitual que se combine también con prolongadas líneas paralelas al astil al final. Se asemeja, en cierto modo a la decoración que encontramos en *BN29* en algunas de sus páginas datadas en torno a finales del siglo IX.

G-BN01, por su parte, se asemeja bastante a *S4* (datado en 1052). En ambos encontramos la presencia de tres puntos y una raya muy alargada que parte del último punto.

Ejemplos:

T33.3, f. 32v



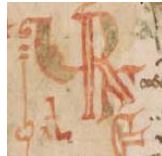
T33.3, f. 34v



BN29, f. 138v



G-BN01, f. 1v



S4, f. 26r



- **Variante diagonal:** En *T3* (5ª sección) y *BN10* encontramos una versión particular de este estilo de los dos puntos en el que se puede apreciar los dos puntos a la izquierda de algunas iniciales en diagonal al astil, en *T3* rematado con un gancho en varias ocasiones y, en ambos casos, con un *ductus* más veloz. Su presencia en estos códices indica que podría ser una variante más tardía de este estilo.

Ejemplo:

T3, f. 101v



BN10, f. 46v



Estilo de un punto

Códices en los que aparece: *T7*, *T5* (sección principal) y *Tm1325*

De tamaño similar a las iniciales del estilo de dos puntos, coinciden en estar rematados con volutas los trazos verticales de algunas grafías. No obstante, en este caso, las volutas no sobresalen tanto y, en lugar de dos o más puntos, presentan un único punto bajo la voluta, a la izquierda del trazo vertical.

En *T7* encontramos algunos ejemplos en los que se da un punto y debajo de este una especie de *S*. En *T5* y *Tm1325* destaca también el motivo de anillado en los astiles de algunas iniciales como la *F* o la *I*. Aparecen dibujadas tanto en negro como en rojo o incluso verde, y siempre coloreadas.

Ejemplos:

T7, f. 105v



T5, f. 54v



Tm1325, f. 21v



T5, f. 70v



Tm1325, f. 26v



Conclusiones

Dentro de la variedad de estilos decorativos, encontramos, sin embargo, algunas concordancias. En primer lugar, observamos una tendencia a replicar estilos decorativos de las fuentes más antiguas del rito hispánico, algo que también han podido observar los paleógrafos que ocurre con la escritura.

En la tabla 2.5 que se expone a continuación, también llama la atención observar ciertas tendencias en cuanto a la decoración. Hay un predominio del estilo “de 2 puntos” entre las fuentes asociadas a la parroquia de Santa Eulalia de Toledo, mientras que en dos de las tres fuentes de la tradición litúrgica B, asociada a Santas Justa y Rufina, se da el estilo “de 1 punto”. Por otro lado el estilo “de ojos” se da en las fuentes más antiguas. La variante de este estilo presente en *T6* aparece en otras fuentes del norte peninsular, lo que, una vez más, nos indica la posibilidad de que este códice no sea toledano.

Más adelante compararemos estos resultados con los del resto del estudio codicológico y paleográfico con el fin de establecer relaciones más claras entre los diferentes manuscritos toledanos.

Tabla 2.5: Taxonomía según la decoración de las fuentes toledanas del canto hispánico

Manuscrito	Datación	Origen	Folios	Estilo decorativo
BN01	s.XII	Desconocido		Ojos
F-1/BN01	s.XII-XIII	Desconocido		Anaranjado
F-2/BN01	s.XII	Desconocido		Desconocido
			Palimpsesto	Desconocido
G-BN01	s. XI	Desconocido		De 2 puntos / Variante temprana (S-4)
BN10	s.XIII ex. – XIV in.	Sta. Justa		De 2 puntos / Variante diagonal
T33.3	s.XII-XIII	Sta. Eulalia		De 2 puntos / Variante temprana (Az.)
T3	s.XI-XII	Sta. Eulalia	1r-16v, 25r-28v, 89r-92v, 218r-220v, 222r-v	De 2 puntos y Anaranjado
			Idem, pero en palimpsesto	Desconocido
			161r-209v	Desconocido
			17r-24v, 29r-62v, 227r-v	Desconocido
	s.XI-XII	Sta. Eulalia	63r-88v, 93v-160v	De 2 puntos / Variante diagonal
			210r-217v	Desconocido
			221r-v, 223r-226v, 228r-234v	Desconocido
T4	1192-1208	Sta. Eulalia		De 2 puntos
F-3/T4	s. XII-XIII	Desconocido		Desconocido
F-4/T4	s. XIII	Desconocido		De 2 puntos
F-5/T4	s. XI-XII	Desconocido		Ojos
T5	s. XIII med.	Sta. Justa	1r-159r	De 1 punto / Anillado
			159v-162v	Desconocido
			163r-182v	Desconocido
			183r-204v	Anillado
T6	s. X ex. –XI in.	Desconocido		Ojos / Variante
T7	s. XI-XII	Sta. Eulalia	1r-35r	Desconocido
			35v-122v	De 1 punto
Tm1325	s. XIII	Sta. Justa		De 1 punto / Anillado
Coimbra	s. XI	Desconocido		Desconocido
Cincinnati	s. XII-XIII	Desconocido		De 2 puntos

2.3.4 Encuadernación

Las encuadernaciones originales que tuvieron los códices de las fuentes toledanas del canto hispánico no se han conservado. En su lugar, encontramos en la mayoría de los códices una encuadernación de piel estezada sobre tabla de un característico color blanquecino y con un tejuelo en el que se puede leer el título del libro y su último número de archivo.

Este tipo de encuadernación parece ser característica del siglo XVI, lo que nos hace suponer que los códices fueron objeto de una reencuadernación poco tiempo después de haber llegado al archivo de la Catedral de Toledo tras la reforma del rito mozárabe llevada a cabo por el Cardenal Cisneros. Llama la atención el caso de *T7*, que no presenta esta encuadernación en piel estezada, sino otra en cuero de aspecto mucho más moderno.

Desgraciadamente, al no haberse conservado las encuadernaciones originales, el estudio de las encuadernaciones no nos permitirá conocer la historia de estos manuscritos antes de que llegasen al archivo capitular toledano.

2.4 Conclusiones del capítulo

El estudio codicológico de las fuentes toledanas del canto hispánico llevado a cabo en este capítulo nos ha permitido alcanzar las siguientes conclusiones:

Los manuscritos muestran un aspecto heterogéneo, fruto de diferentes intervenciones en distintas épocas, lo que testimonia una vida útil que se prolonga en el tiempo. Estas intervenciones realizadas a posteriori no siempre tienen la misma función. En algunos casos, se añaden uno o varios bifolios para suplir otros que habrían sido deteriorados. Tal es el caso de los fragmentos 1 y 2 que encontramos en *BN01*. En otros casos, se incorporan nuevos textos e incluso cantos al manuscrito en páginas que, originalmente, quedaron en blanco. Un ejemplo de esto lo podemos ver en el f. 54v del código *T7*. El caso más complejo es el de *T3* en el que se puede apreciar claramente que hay secciones en las que se aprecian manos muy diferentes, habiendo varios folios con una decoración y un *mise en page* completamente distinto del de otras secciones del mismo manuscrito.

Esta heterogeneidad en los manuscritos toledanos destaca notablemente si comparamos estas fuentes con aquellas originarias del norte peninsular (León, San Millán, Silos, Albelda...), las cuales tienden a presentar unas características codicológicas mucho más homogéneas en la totalidad del código. Esta heterogeneidad se podría deber al mayor uso que tuvieron las fuentes toledanas, al formar parte de una comunidad que siguió celebrando el rito hispánico de forma regular tras su prohibición y sustitución por el rito romano en el resto de la península ibérica, hecho que habría permitido que se hubieran seguido utilizando estas fuentes incluso hasta finales del siglo XV.

No todos los manuscritos de canto hispánico toledanos cumplen esta característica de la heterogeneidad. *BN10*, es un código muy homogéneo de principio a fin. Esto se debe, seguramente, a que es el más tardío y, por lo tanto, no requirió de intervenciones posteriores. La irregularidad de su caja de escritura y la sobriedad en la decoración nos indican también que la motivación para la copia de este manuscrito pudo haber sido mucho más práctica que la de otras fuentes. En el capítulo 1.6 de esta tesis doctoral veíamos cómo, hacia finales del siglo XIII, el arzobispo Gonzalo Pérez señalaba el mal estado de los libros de las parroquias mozárabes. Teniendo en cuenta la datación que ofrece Mundó para este código (s. XIII-XIV), no sería extraño que este código naciera

con la práctica función de recopilar los textos y cantos de un manuscrito anterior mucho más rico y de mejor factura, pero demasiado deteriorado como para parcharlo.

Además de *BN10*, solamente *T6* es completamente homogéneo de principio a fin, excluyendo, claro está, aquellas fuentes fragmentarias como *T33.3* y *Tm1325*. *T6* se diferencia notablemente del resto de fuentes toledanas en los aspectos codicológicos, y creemos que se puede apreciar una mayor similitud con algunas fuentes del norte peninsular. Su homogeneidad, perfecto estado de conservación y otros detalles como la falta de notación, podría ser indicativo de la falta de uso de este manuscrito. En este sentido, nos inclinamos por pensar que *T6* es un códice que no se copia en Toledo y que tampoco fue usado en ninguna de las seis parroquias toledanas.

Volviendo al conjunto de fuentes toledanas, el estudio codicológico por sí solo no nos permite esgrimir ninguna conclusión con absoluta rotundidad, algo que nos reservamos para el capítulo final de este estudio en el que contraponemos los estudios sobre los distintos aspectos de los manuscritos. No obstante, sí que señalaré algunos de los indicios más importantes que nos ha permitido encontrar este estudio.

En primer lugar, observamos que la comunidad mozárabe de Toledo tiene interés en emular el estilo de fuentes hispánicas más antiguas. Esta tendencia concuerda con lo que observaremos a nivel paleográfico, así como con la visión que los propios mozárabes tenían de su rito, como herederos de una tradición histórica. También cabe la posibilidad de que las fuentes del rito hispánico conservadas en el sur peninsular tuvieran estas características más arcaicas y que la comunidad mozárabe de Toledo, formada en gran parte por inmigrantes de esta área, trasladara al centro peninsular estos estilos más meridionales.

Encontramos constantemente ejemplos de influencia entre códices de distinta fecha y también de distinta tradición litúrgica. Es cierto que, las comunidades mozárabes, al contrario que las que seguían el rito latino, eran mucho más cerradas al estar los feligreses adscritos a una parroquia no por el lugar de residencia, sino por familias.³⁶⁹ No obstante, el descenso de feligreses mozárabes, debió provocar una mayor unificación entre los distintos grupos de mozárabes, provocando que algunos elementos de ornamentación y estructura de los manuscritos sean compartidos entre las dos

³⁶⁹ Apartado 1.4 de esta tesis doctoral.

tradiciones. También cabría la posibilidad de que los talleres mozárabes trabajasen indistintamente para una u otra tradición litúrgica.

Finalmente, la reutilización de materiales entre unas fuentes y otras, tal y como vemos que ocurre con hojas de guarda y de manera especialmente llamativa en el caso de *T3*, con una importante sección del manuscrito escrita en palimpsesto, abre una vía de investigación que podría revelarnos mucha información sobre la historia de estos manuscritos e incluso obligarnos a replantear algunas de las dataciones, tal y como veíamos anteriormente que podría ocurrir con *Tm1325*. En este estudio nos es imposible ahondar en esta hipótesis que requeriría un estudio mucho más detallado de *T3* y *Tm1325* del que podemos abordar. Debemos conformarnos por ahora con advertir de la heterogeneidad de estos documentos y la necesidad de abordar nuevos estudios desde la codicología de las fuentes toledanas del canto hispánico, cuya riqueza podría dar luz sobre varias de las incógnitas que aún tenemos sobre la historia del rito hispánico y la comunidad mozárabe toledana.

3. Paleografía

3.1 Introducción

Las fuentes toledanas del canto hispánico presentan la peculiaridad de no estar datadas. Así como en otros repertorios de manuscritos hispánicos encontramos algún código con un colofón en el que se indica la fecha en la que fue finalizada su copia siguiendo la era hispánica, esto no se produce en ninguna de las fuentes toledanas. De los escasos colofones que conservamos, en el caso de *BN10* el escriba omitió la anotación de la fecha. El caso de *T4* es aún más extraño, ya que el colofón fue tratado con ácido con el objetivo de ser borrado. No obstante, Mundó logró leer lo suficiente de este colofón como para proponer una datación durante el pontificado del obispo Martín López de Pisuergra (1192-1208).³⁷⁰

Es ante esta imposibilidad de datar los manuscritos por otros medios que la paleografía ha sido históricamente la doctrina más utilizada para intentar determinar la fecha aproximada en la que estas fuentes fueron escritas.

La riqueza de la escritura visigótica, con numerosas variantes tanto a nivel regional como cronológico, ha complicado en suma la clasificación y datación de estas fuentes en base a la paleografía. No obstante, a medida que los paleógrafos avanzan en el conocimiento de la escritura visigótica, se han podido corregir algunas de las primeras hipótesis.

El avance más reseñable en cuanto a la datación de los códigos toledanos se produce con la publicación en 1965 del artículo del paleógrafo Anscari M. Mundó “La datación de los códigos litúrgicos visigóticos toledanos” en la revista *Hispania Sacra*. Esta nueva datación supuso un gran cambio en las hipótesis sobre la antigüedad de algunos de estos manuscritos.

En este capítulo trataremos de determinar con mayor precisión algunas de las características que presenta la escritura visigótica toledana y, partiendo del artículo de Mundó, trataremos de ahondar más en la historia de estas fuentes a través del estudio de su escritura, implementando los últimos estudios realizados en el campo de la paleografía.

³⁷⁰ MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códigos litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 9-10. Ver apartado “Revisión de los análisis paleográficos de las fuentes toledanas” en la Introducción de esta tesis doctoral.

3.2. Breve historia de la escritura visigótica y sus periodos evolutivos

La caligrafía o escritura visigótica evoluciona a partir de la “nueva escritura romana común”.³⁷¹ Comienza a desarrollarse en la península ibérica bajo el dominio de los pueblos visigóticos que se asentaron en Europa occidental tras la caída del Imperio Romano de Occidente, de ahí su nombre. Aunque su versión más primitiva data de en torno los siglos VI y VII de nuestra era, no se termina de desarrollar como tal ni se extiende su uso hasta el siglo VIII, por lo tanto, su historia está más ligada a la de los reinos cristianos del norte peninsular de los siglos VIII-XII que al Reino visigodo de Toledo. Fue la escritura predominante de los escribas hispanos durante cuatro siglos, hasta que fuera reemplazada progresivamente por la cada vez más preponderante letra carolina, que pasaría a convertirse en la escritura oficial del reino leonés tras el Concilio de León de 1090.³⁷² El abandono de la escritura visigótica por la carolina concuerda con la supresión del rito hispano y su sustitución por el franco-romano y ambos hechos se deben principalmente a tres factores:

1. La influencia de los francos en la península ibérica. En un principio, fue más notoria en los condados catalanes y pirenaicos, pero mediante políticas de pactos y matrimonios se extendió por el resto de reinos cristianos peninsulares. Especialmente relevante para nuestro estudio es el matrimonio entre Alfonso VI de León y Constanza de Borgoña, sobrina de san Hugo de Cluny.
2. El establecimiento en la península ibérica de la orden de monjes cluniacenses, la cual contaba con una clara misión reformadora y europeizante. Las buenas relaciones entre el rey leonés Alfonso VI y el monasterio de Cluny favorecerían esta expansión por el territorio occidental de la península.
3. La mejora de las relaciones entre los monarcas de los reinos cristianos de la península (particularmente León y Pamplona-Nájera) y la Santa Sede.

El proceso de sustitución de la escritura visigótica por la carolina no se dio de forma abrupta, sino que se produjo de manera paulatina en las décadas posteriores al

³⁷¹ VELAZQUEZ SORIANO, Isabel: “La escritura visigótica cursiva en su periodo primitivo”. En ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel, CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 15-54.

³⁷² MILLARES CARLO, Agustín: *Tratado de paleografía española*. Madrid, 1932 (3ª ed. 1983), vol. 1, pp. 141-143.

anteriormente citado Concilio de León del año 1090. Tanto Ruiz Asencio³⁷³ como Serna Serna³⁷⁴ apuntan a un necesario relevo generacional de los escribas para la sustitución de una escritura por otra. En la mayoría de los centros de producciones del territorio leonés podemos encontrar, si bien no códices completos, sí algunos diplomas y otros documentos en escritura visigótica hasta el primer tercio del siglo XII.³⁷⁵ No obstante, en este estudio no abarcaremos las fuentes documentales, sino exclusivamente los manuscritos litúrgicos y, por tanto, solo abordaremos la minúscula visigótica utilizada en los *scriptoria* religiosos.

El prolongado uso de la escritura visigótica durante más de cuatro siglos, así como el amplio territorio por el que se extendió, dieron lugar a una escritura en absoluto homogénea, que presenta diferencias tanto cronológicas como regionales. El profesor Alturo menciona la existencia de hasta nueve variantes regionales de la escritura visigótica: septimana, catalana, aragonesa, riojana, leonesa, castellana, mozárabe, portuguesa y gallega.³⁷⁶

A pesar de esta diversidad de variantes regionales, no podemos desechar la evolución cronológica propuesta en primer lugar por E. A. Lowe y ampliada por García Villada,³⁷⁷ incorporando, así mismo, la información de otros autores como García Lobo, Alberto Tamayo, José Janini, Loewe y Hartel, Millares Carlo o Anscari Mundó. No obstante, posteriormente añadiremos algunas reservas que se han de tener en cuenta sobre esta división cronológica de la escritura visigótica.

La división de García Villada consta de cuatro periodos, al que nosotros añadiremos un quinto, aportando, principalmente, las propuestas de Mundó:

- 1º periodo: siglos VIII y IX.
- 2º periodo: desde los últimos años del siglo IX hasta la mitad del siglo X.

³⁷³ RUIZ ASENCIO, José Manuel: “La escritura visigótica II: los documentos” en *Paleografía I. La escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 93-117.

³⁷⁴ SERNA SERNA, Sonia: “La desaparición de la escritura visigótica y la introducción de la escritura carolina en la catedral de Burgos (1050-1150)” en *Paleografía I. La escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 201-212.

³⁷⁵ RUIZ ASENCIO: *La escritura visigótica II*, p.117: “En la Catedral de León los últimos ejemplares visigóticos están fechados en 1118 y 1138 (un testamento), Burgos en 1120, Eslonza en 1126, Carrizo en 1127, Sahagún en 1131, Gradefes en 1134, Oña y Valladolid en 1135. [...] entre los años 1120 y 1135 desaparece la visigótica de los diplomas castellanos y leoneses”.

³⁷⁶ ALTURO, et al.: *La escritura visigótica...*, p. 11.

³⁷⁷ LOWE, E. A.: *Studia Paleographica. A contribution to the history of early latin manuscripts and to the dating of visigothic manuscript*. Múnich: Akademie der Wissenschaften, 1910 y GARCÍA VILLADA, Zacarías: *Paleografía española*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923.

- 3º periodo: segunda mitad del siglo X y primeros dos tercios del siglo XI.
- 4º periodo: finales del siglo XI y principios del siglo XII.
- Post- 4º periodo: A partir del siglo XII.

1º periodo (s. VIII y IX)

En este periodo encontramos una escritura aún algo tosca que destaca por presentar unos astiles de las letras de trazo grueso probablemente debido a la utilización de plumas de punta ancha.

No se hace distinción entre los nexos *ti* y *tj* que ya mencionamos en el capítulo introductorio de la presente tesis doctoral y que Lowe desarrolla en su *Studia Paleographica*.³⁷⁸ Es una característica de especial relevancia, pues será uno de los principales elementos de datación de la escritura para paleógrafos como Millares Carlo.³⁷⁹

Por otro lado, Tamayo observa diferentes detalles en algunas letras concretas, los cuales se enumeran a continuación:³⁸⁰

- Las terminaciones en *n* se sustituyen por una línea sobrepuesta.
- Las terminaciones en *m* se sustituyen por una línea sobrepuesta y un punto.
- Los últimos trazos de las letras *h*, *m* y *n* se curvan hacia arriba.
- En la *T* mayúscula encontramos un bucle en el arranque del trazo superior horizontal.
- La *A* mayúscula no presenta trazo interior (similar a la semiuncial romana).
- La *E* mayúscula presenta el trazo superior como el más corto.
- La *Q* mayúscula tiene una cola prolongada hacia la caja de escritura.
- La *U* y la *N* mayúsculas tienen un trazo final prolongado que cae en paralelo a la caja de escritura.
- La abreviatura *-us*, o *-ue* se indica con un símbolo en forma de (9) en la parte superior de la letra, y la abreviatura *-is* mediante un símbolo similar en la parte inferior.

³⁷⁸ Citado en fn. 367.

³⁷⁹ MILLARES CARLO, Agustín: *Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio* Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

³⁸⁰ TAMAYO, Alberto: *Historia de la escritura latina e hispánica*. Gijón: Ediciones Trea, 2012.

2º periodo (s. IX ex. - s. X in.)

Es un periodo que García Villada denomina como de transición entre el primero y el tercero. Aparece en algunos manuscritos de esta época por primera vez la distinción entre los nexos *ti* y *tj*, pero su uso es, en general, vacilante.

Se caracteriza este periodo por un proceso de estilización en el que se busca un mayor orden en la escritura, lo que se traduce en un mayor cuidado en la elaboración de las cajas de escritura y de ciertos rasgos como los astiles, los cuales comienzan a ser más finos y con remates estilizados en forma de flecha que ya podemos encontrar en algunas letras como la *d* minúscula.

Otros rasgos particulares que afectan a algunas letras concretas son los siguientes:

- *h*, *n* y *m* minúsculas aparecen ya sin el trazo final hacia fuera. La *m* puede aparecer en ocasiones con el trazo final hacia fuera como rasgo de mayor estilización.
- La *N* se asemeja a una *H* mayúscula.
- La *A* mayúscula aparece en su forma uncial clásica.
- Encontramos la *M* mayúscula de arco entero.
- Aparece la *e* caudada para indicar diptongo *ae*.
- Encontramos por primera vez la *r* sentada.

3º periodo (s. X med.- s. XI med.)

Es el periodo que García Villada identifica como de “apogeo de la escritura visigoda”,³⁸¹ en el cual alcanza la mayor finura y perfección no solo en los trazos de las letras, sino también en la composición de los folios, optando en estos años por una división en dos columnas perfectamente rectas y ordenadas.

Destaca de especial modo la elegancia de los astiles, cuyo trazo deja de ser grueso para ser de gran altura y rematados con formas triangulares o “de flecha”.

Otras letras o grupos de letras presentan las siguientes características:

- *m* y *n* minúsculas presentan el trazo final hacia fuera a modo de estilización.
- Se usa siempre la *r* sentada para las terminaciones en *-rum*.
- Encontramos *d* minúscula de dos tipos: uncial y semiuncial.

³⁸¹ GARCÍA VILLADA: *Paleografía española*, p. 181.

- El número romano *XL* aparece con la forma de “episemón”.
- Aplicación constante de la *eꝥ* caudada para indicar diptongo *ae*.

4º periodo (mediados s. XI ex. -s. XII in.)

Es este un periodo en el que comienza a hacerse notoria la influencia de la escritura carolina en la visigótica, lo que llevará a algunos autores a denominar la letra de este periodo como de transición hacia la escritura carolina. García Villada la describe como caracterizada por la “decadencia y tosquedad de las formas antiguas y la introducción de elementos extraños”.³⁸²

Tamayo solo destaca dos características inequívocas de este periodo: la aparición de nexos que unen las consonantes *c-t* y *c-s*, y el uso de abreviaturas diferentes para indicar las abreviaturas de las sílabas *per* y *pro*, ya que hasta ahora en ambos casos se había usado una raya perpendicular al trazo caído de la *p*.

Mucho más extensa es la descripción que nos ofrece Azevedo a través del análisis de la escritura de una ingente cantidad de manuscritos portugueses de este periodo al que denominada “de transición a la carolina”:³⁸³

- Predomina la *d* de un solo trazo (uncial) y el astil se inclina más hacia su izquierda.
- Algunas *g* presentan un gancho hacia la izquierda.
- La *H* mayúscula se escribe como una *h* de mayor tamaño.
- Aparece a veces una *p* completamente carolina.

Post-4º periodo (a partir del s. XII)

A estos cuatro periodos propuestos por García Villada, hemos de añadir uno más. Tanto Mundó³⁸⁴ como González³⁸⁵ apuntan a que varias de las fuentes toledanas podrían ser bastante posteriores a los cuatro periodos de uso de la escritura visigótica que plantea García Villada. Por ello, describimos una quinta categoría a la que denominaremos

³⁸² *Ibidem*, p. 191.

³⁸³ AZEVEDO SANTOS, Maria José: *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 128-141.

³⁸⁴ MUNDÓ: *La datación...*

³⁸⁵ GONZÁLVEZ, Ramón: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997.

“Post-4º periodo” y que, atendiendo a las descripciones de Mundó cuando habla de una escritura visigótica muy tardía, presentaría las siguientes características:

De forma general, encontramos una influencia carolina aún mayor en los textos de esta época, así como unos caracteres visigóticos imprecisos o “deshechos” que se alejan de las formas estilizadas de las letras del tercer periodo. Además, serían específicas de esta escritura:

- La *a* puede aparecer mediante trazos desunidos, haciéndose prácticamente imposible de distinguir entre esta y la *u*.
- La *e* y la *f* presentan un bucle superior algo más elevado en diagonal al cuerpo de la letra, formando una especie de gancho que no toca el trazo horizontal inferior.
- La *r* presenta una raya muy fina ascendente.
- Las abreviaturas *per*, *pro* y *runt* son continentales.
- Las mayúsculas tienen gran influencia carolina, destaca la *M* abierta por la derecha.

Esta división en periodos cronológicos de la escritura visigótica, aunque útil, presenta algunas carencias a la hora de aplicarla al estudio de algunas variantes regionales, puesto que, como ocurre en el caso toledano, carecemos de fuentes de varios de los periodos propuestos y, por tanto, algunas de las características se han propuesto en base a las fuentes conservadas, sin tener en cuenta aquellas que se han perdido. Por ejemplo, el tercer periodo coincide con una gran actividad de los talleres castellanos, lo que provoca que las características de este periodo coincidan con las peculiaridades regionales de la escuela castellana.³⁸⁶ Por otra parte, los dos primeros periodos presentan elementos propios de la escuela mozárabe y no necesariamente arcaicos, tal y como plantea Marín.³⁸⁷

Finalmente, Camino Martínez plantea que “lo más probable es que lo distintivo de la escritura mozárabe sea una conjunción de estos elementos, la presencia simultánea de todos o al menos varios de ellos”.³⁸⁸ Lo que coincide con la hipótesis planteada por

³⁸⁶ CENCETTI, Giorgio: *Lineamenti di storia della scrittura latina*. Bolonia: Pàtron, 1954, p. 138.

³⁸⁷ MARÍN MARTÍNEZ, Tomás: *Paleografía y diplomática*. Madrid: UNED, 2018.

³⁸⁸ CAMINO MARTÍNEZ, Carmen del: “La escritura visigótica de los centros mozárabes en su periodo primitivo” en ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel y CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 121-122.

Rodríguez Díaz: “Los copistas del mediodía peninsular efectúan una interpretación propia de dicha tradición, eligiendo para sus libros determinados procedimientos entre todo el repertorio de técnicas conocidas, lo que les confiere un aspecto característico”.³⁸⁹

Teniendo en cuenta estas cuestiones, en el siguiente capítulo intentaremos determinar si las fuentes toledanas del canto hispánico presentan unas características concretas de una escritura regional o escuela toledana, prestando atención a la presencia de elementos de los distintos periodos cronológicos y si esto coincide con lo propuesto por las profesoras Camino Martínez y Rodríguez Díaz, en qué grado podría estar la escritura visigótica toledana influenciada por la escuela mozárabe.

³⁸⁹ RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena E.: “Fragmentos y cultura escrita: la persistencia de la tradición romana en la Andalucía altomedieval”, en *Boletín Millares Carlo*, 13, p. 78.

3.3 La escritura visigótica en Toledo

Uno de las hipótesis novedosas que se presenta en esta tesis es la existencia en las fuentes toledanas del canto hispánico de una escritura visigótica propia. Sería, pues, la décima variante, sumada a aquellas que mencionábamos anteriormente citando al profesor Alturo.

La escritura visigótica toledana presenta dos peculiaridades: a nivel geográfico y cronológico. Esto la hace especialmente interesante, pero al mismo tiempo muy compleja de estudiar.

A nivel geográfico, Toledo se sitúa en un punto fronterizo entre los dos principales grupos de escrituras visigóticas: la mozárabe y la astur-leonesa, tal y como se puede observar en el siguiente mapa elaborado por Ainoa Castro:

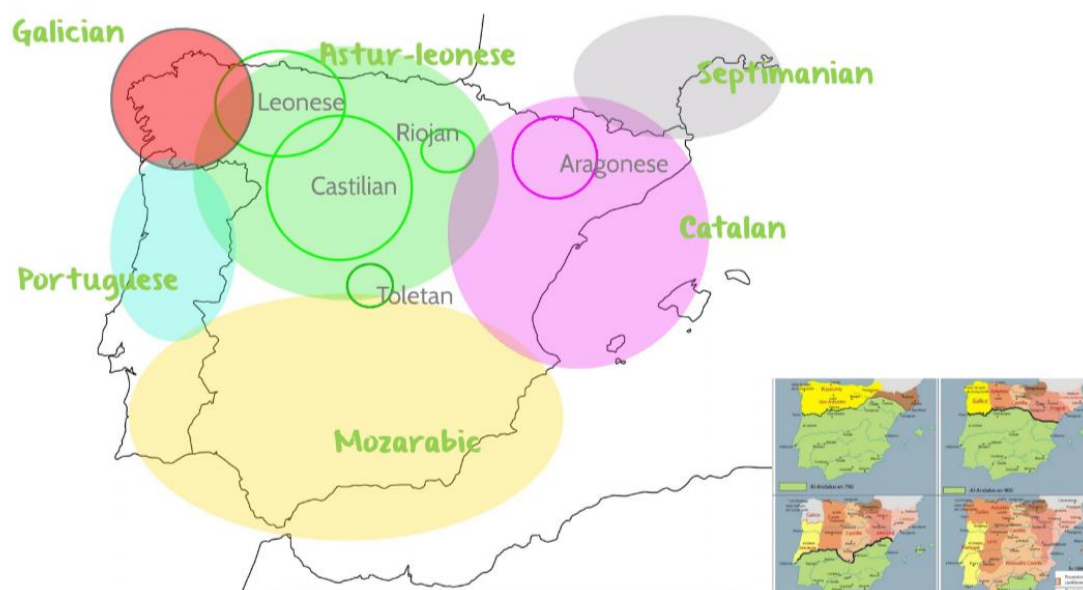


Fig. 10: Mapa conceptual de las variantes geográficas de la escritura visigótica. Imagen extraída de: CASTRO CORREA, Ainoa: *Introduction to Visigothic Script*. Presentado en: London, King's College: London International Paleography Summer School, 2016.

Además, debemos tener en cuenta lo que mencionábamos en el capítulo primero de esta tesis doctoral: la comunidad mozárabe toledana, especialmente a partir del siglo XII, era muy heterogénea, con grupos provenientes de muy distintas zonas del sur peninsular. Cabe pensar que, si había diferencias entre la variante de la zona gallega y la leonesa o la riojana y la castellana, también cabe la posibilidad de que la variante mozárabe presentase diferencias entre lugares tan distantes como el área de Sevilla y Niebla con el

de Valencia o el de Málaga. El conocimiento que tenemos sobre la variante mozárabe de la escritura visigótica es muy reducido debido a la escasez de fuentes conservadas y a la dificultad para datarlas tópicamente al no haberse conservado en ningún caso en su lugar de origen. No obstante, Camino Martínez destaca algunas características que extrae del análisis de fuentes mozárabes principalmente del siglo X. Más adelante señalaremos aquellas que se reproducen también en la escuela toledana y, por tanto, denotan una influencia directa de la escritura mozárabe en los talleres toledanos

La segunda peculiaridad es la que se da a nivel cronológico. En Toledo se mantiene en numerosos talleres el uso de la escritura visigótica hasta época muy tardía (hasta el s. XIV en el caso de manuscritos litúrgicos).

Si tomamos el *Corpus de Códices Visigóticos* de Millares Carlo en su edición de 1999,³⁹⁰ en el que se implementan algunas de las propuestas más tardías de datación de otros investigadores como Mundó, encontramos que, de los 352 códices que se recogen en el catálogo, solamente 45 podrían datarse en el siglo XII o fechas posteriores. De estos 45, el grupo más numeroso se adscribe al entorno toledano, donde encontramos un total de 17 fuentes. El siguiente gran grupo constaría de once documentos del entorno portugués (cinco se conservan en Braga, cuatro en Coímbra y otros dos en Lisboa). Más pequeño es el grupo de adscripción riojana: cuatro documentos de fechas muy tempranas del siglo XII. Y lo mismo ocurre con los cuatro fragmentos, que ya no códices completos, del entorno de Roda de Isábena. Vale la pena mencionar también cinco fuentes del área galaico-asturiana y dos no litúrgicas de Gijón y León a los que se les perdió el rastro en 1936.

³⁹⁰ MILLARES CARLO: *Corpus de códices visigóticos*.



Fig. 11: Mapa de las fuentes con escritura visigótica del siglo XII en adelante. Elaboración propia.

Si nos adelantamos hasta más allá de mediados del siglo XII –fecha a la que pertenecen la mayoría de fuentes toledanas adscritas a la parroquia de Santa Eulalia– el número de fuentes con escritura visigótica ajena al entorno toledano se reduce a dos códices portugueses.

Esta condición que se da en la ciudad imperial ha sido estudiada por Ramón González, quien afirma lo siguiente:

Si los libros son posteriores a la época de la emigración [desde finales del s. XI hasta mediados del s. XII], lo más seguro es que dichos libros mozárabes hayan sido copiados en Toledo que es donde se mantuvieron activos algunos escriptorios visigótico-mozárabes hasta 1300 aproximadamente.³⁹¹

González estudia varios libros de filiación litúrgica romana y escritura visigótica que “testimonian la pervivencia de los escriptorios visigóticos hasta tiempos muy avanzados y demuestran el desfase entre la liturgia y la escritura”.³⁹² Esto indicaría que el uso de la escritura visigótica no se limitó en exclusiva a las fuentes del canto hispánico.

Parece por tanto que en la ciudad de Toledo se continuó usando la caligrafía visigótica hasta al menos, como indica González, principios del siglo XIV, a pesar de haber sido ordenada su sustitución en el Concilio de León del año 1090. El hecho de que existan fuentes de la liturgia romana con caligrafía visigótica sería indicativo de que su uso

³⁹¹ GONZÁLEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 772-773.

³⁹² *Ibidem*.

estaría extendido más allá de los talleres exclusivamente mozárabes. Esto hace suponer que quizás no deberíamos buscar el origen de estos manuscritos solamente en *scriptoria* adscritos a las parroquias o a la comunidad mozárabe de Toledo, ya que el uso de la letra visigótica no era exclusivo de este grupo social.

3.4 Características de la escritura visigótica toledana

En este apartado trataremos de determinar las características que se encuentran en la variante toledana de la escritura visigótica.

En primer lugar, encontramos que, en comparación con otras fuentes del rito hispánico, se dan dos características en cuanto a la forma y el tamaño de las letras:

- Las letras presentan, en general, un aspecto “achatado”. Es decir, que, en comparación con otras fuentes, las letras presentan una altura menor y una anchura mayor.
- El trazo de las letras es más grueso que en otras fuentes.

Ambas características se han asociado habitualmente también a la escritura mozárabe. No obstante, Camino Martínez señala que ambas parecen ser características de la escritura visigótica arcaica, pero no exclusivamente mozárabes.³⁹³ Sin embargo, ambas son características comunes de la escritura que encontramos en las fuentes toledanas del canto hispánico.

Para realizar un estudio más exhaustivo de la escritura, hemos decidido analizar la forma de varias grafías en las distintas fuentes del canto hispánico. Para ello, hemos seleccionado aquellas mayúsculas y minúsculas que mayor interés han generado en otros investigadores anteriores debido a sus peculiaridades entre diferentes variantes cronológicas y geográficas. Así mismo, se ha procurado que la selección sea también heterogénea. Por ello, se han seleccionado un total de seis mayúsculas, cuatro minúsculas y un nexo: *tj*, también en minúscula.

A continuación, se exponen los criterios para la selección de las grafías:

- **A mayúscula:** La A mayúscula de tipo uncial, muy similar a la A carolina, debería ser predominante en los manuscritos de este periodo. No obstante, nos ha llamado la atención encontrar algunas fuentes en las que predomina el uso de una A mayúscula de aspecto muy similar a la romana rústica. Más interesante resulta aún una variación de esta última con forma rectangular.

³⁹³ CAMINO MARTÍNEZ: *La escritura visigótica de los centros mozárabes*, pp. 122-124.

- **B mayúscula:** Es otra de las letras en las que Mundó se fija para determinar la antigüedad de las fuentes. En concreto, Mundó propone que la “B con los dos bucles muy separados entre sí” es indicativo de una escritura tardía.³⁹⁴
- **I mayúscula:** La *I* mayúscula visigótica presenta una forma peculiar con un trazo final que sobresale por debajo de la mitad del astil hacia la derecha. Este trazo final particular en algunas fuentes toledanas tiene una notoria orientación perpendicular al astil característica. Además, puede contar o no con un trazo perpendicular en la parte superior.
- **O mayúscula:** La *O* mayúscula se representa de formas diferentes. Una de las formas características es la *O* con un punto en el centro, algo que Mundó interpreta igualmente como una característica tardía.³⁹⁵
- **Q mayúscula:** Es esta una letra en la que Tamayo aprecia como rasgo primitivo la prolongación de su trazo final hacia las letras siguientes.³⁹⁶ Vemos que predominará el uso de la mayúscula similar a la escritura romana antigua con excepciones notables en las que se aprecia una *Q* mayúscula en forma de nueve moderno, en ocasiones incluso con el punto.
- **U mayúscula:** Esta grafía resulta interesante por varios motivos: en primer lugar, se usa para representar dos fonemas: /v/ y /u/. Habitualmente se representa con forma de *U*, pero también la encontraremos con forma de *V*, similar a la escritura romana antigua. Llama la atención que en los códices en los que hay variedad, esta parece completamente aleatoria, pues no se diferencia en función de que su sonido sea vocálico o consonántico. Además, en ella también podemos apreciar los astiles de forma triangular y, finalmente, la curvatura del trazo descendente me parece también una característica a tener en cuenta.
- **d uncial minúscula:** En las fuentes encontramos dos tipos de *d* minúscula: la semiuncial de dos trazos que presenta un astil recto o la uncial de un único trazo y astil curvado. Esta última resulta especialmente interesante, al poder observarse la curvatura como un rasgo tardío.
- **e minúscula:** La *e* es una letra en la que Mundó aprecia en el caso de *BNIO* rasgos tardíos que expone de manera clara: “A la *e* se le escapa el bucle superior a veces, sin corresponderse con el lóbulo inferior ni tocar el trazo horizontal: este

³⁹⁴ MUNDÓ: *La datación...*, p. 11.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ TAMAYO: *Historia de la escritura...*, pp. 265-269.

termina en un pequeño gancho hacia abajo”.³⁹⁷ Así mismo, resulta relevante la variedad que encontramos en cuanto a la representación de esta letra en particular.

- ***f* minúscula:** También en esta letra encontramos lo que Mundó define como características tardías: “A la *f* le pasa algo parecido con el bucle superior; tiene un arranque o joroba de trazo vertical muy marcado”.³⁹⁸ Veremos en qué fuentes se da esta joroba de trazo vertical y cómo varía esta grafía de unas fuentes a otras.
- ***m* minúscula:** Es esta una de las consonantes minúsculas cuyo trazo resulta más determinante para Mundó, ya que denomina claramente como tardía: “Nótese la *M* [...] de origen uncial, que en vez de abrirse por debajo ha terminado abierta por la derecha; se ve como formada por dos medios círculos unidos a modo de cierta *a* precarolina”.³⁹⁹ Lowe también se fija en esta letra, observando que las variantes más primitivas presentan un trazo final hacia atrás, mientras que las más modernas cuentan con una especie de pie o serif.⁴⁰⁰ En nuestra comparativa podremos comprobar en qué códices aparecen estas *m* y compararlos.
- **Nexo *tj*:** Esta es una de las características más relevantes de la escritura visigótica de la que ya hemos hablado y que E. A. Lowe describió por primera vez en su *Studia Paleographica*.⁴⁰¹ Resulta especialmente relevante para Millares Carlo. Creo relevante observar no sólo si se diferencia entre *ti* y *tj*, sino también cuán apreciable es esta diferenciación.

En cuanto al orden de las fuentes en la primera fila de la tabla 3.1, se corresponde con un reordenamiento a posteriori, buscando un cierto orden cronológico de modo que queden juntas aquellas grafías que guardan mayor similitud con el fin de facilitar su comparación al lector. En la tabla 3.1 se puede identificar el tipo de grafía que se usa principalmente para representar cada letra en cada una de las fuentes. En algunas fuentes fragmentarias ha sido imposible encontrar ejemplos de algunas de las grafías propuestas y estos se han dejado vacíos.

³⁹⁷ MUNDÓ: *La datación...*, p. 2.



























































³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 3.

⁴⁰⁰ LOWE: *Studia Paleographica*. pp. 52-85.

⁴⁰¹ LOWE: *Studia Paleographica*. pp. 16-18.

Tabla 3.1: Recopilación de graffías de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Letra	T6	Coim ra	BN01	T33.3	T7	Cincin nati	T4	T3 ppal. ⁽⁴⁰²⁾	T3 2 ^a ⁽⁴⁰³⁾	T5 ⁽⁴⁰⁴⁾	Tm 1325	T5 ppal. ⁽⁴⁰⁵⁾	BN10
A	 f. 156v	 f. 1r	 f. 49v	 f. 35v	 f. 10v	 f. 1r	 f. 144v	 f. 113v	 f. 42v / f. 169v	 f. 185r	 f. 13r	 f. 84v	 f. 30v
B	 f. 74v		 f. 14r	 f. 33v	 f. 24v		 f. 145r	 f. 123v	 f. 48v	 f. 184v	 f. 26v	 f. 65v	 f. 27v
I	 f. 83r		 f. 86v	 f. 16r	 f. 51r		 f. 83v	 f. 113r	 f. 20r	 f. 196v	 f. 20v	 f. 101v	 f. 6r
O	 f. 56v		 f. 114v	 f. 15v	 f. 93v		 f. 80r	 f. 113r	 f. 34r / f. 194v	 f. 201v	 f. 14r	 f. 31r	 f. 40r
Q	 f. 146v		 f. 137v	 f. 26r	 f. 91v	 f. 1r	 f. 24v / f. 87v	 f. 135r	 f. 33r / f. 203r	 f. 201r	 f. 18v	 f. 28v	 f. 105r













































































⁴⁰² ff. 63r-160v

⁴⁰³ ff. 1r-62v y 161r-234v

⁴⁰⁴ ff. 183r-204v

⁴⁰⁵ ff. 1r-182v

Tabla 3.1: Recopilación de graffías de las fuentes toledanas del canto hispánico.

Letra	T6	Coimbr ra	BN01	T33.3	T7	Cincin nati	T4	T3 ppal. ⁽⁴⁰⁶⁾	T3 2 ^a ⁽⁴⁰⁷⁾	T5 ⁽⁴⁰⁸⁾	Tm 1325	T5 ppal. ⁽⁴⁰⁹⁾	BN10
U	 f. 51r	 f. 1v	 f. 137r	 f. 12v	 f. 39v	 f. 1v	 f. 25v	 f. 114r	 f. 202v/f. 65r	 f. 188v	 f. 22v / f. 2r	 f. 61r	 f. 23r
d (uncial)	 f. 169r	 f. 1r	 f. 139r	 f. 20r	 f. 42r	 f. 1v	 f. 146r	 f. 130v	 f. 34r	 f. 187r	 f. 9v	 f. 24v	 f. 98v
e	 f. 96v	 f. 1r	 f. 61r	 f. 18v	 f. 15r	 f. 2r	 f. 22r / f. 77v	 f. 143r	 f. 47v	 f. 194r	 f. 12r	 f. 13r	 f. 29v
f	 f. 142r	 f. 1r	 f. 13r	 f. 10v	 f. 49r	 f. 1v	 f. 31r	 f. 143r	 f. 45r	 f. 187r	 f. 12v	 f. 68v	 f. 46r
m (uncial)	 f. 23r		 f. 58v	 f. 8v	 f. 92r*		 f. 94r	 f. 95v	 f. 55r	 f. 201v	 f. 3r	 f. 48v	 f. 35r
Nexo tj	 f. 11v	 f. 1r	 f. 12r	 f. 10v	 f. 100r	 f. 2r	 f. 28r	 f. 74v	 f. 13v/f. 47v	 f. 203v	 f. 13r	 f. 87r	 f. 118v

⁴⁰⁶ ff. 63r-160v

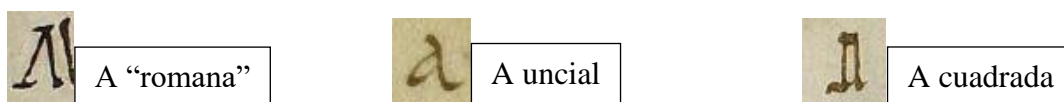
⁴⁰⁷ ff. 1r-62v y 161r-234v

⁴⁰⁸ ff. 183r-204v

⁴⁰⁹ ff. 1r-182v

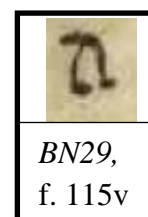
A continuación, se muestra la interpretación de los datos volcados en la tabla 3.1: compararemos las diferencias y similitudes encontradas entre la forma de representar cada grafía en las distintas fuentes y trataremos de proponer cuáles serían las características de esta variante toledana de la escritura visigótica a la que nos referíamos previamente. También será interesante, posteriormente, comprobar qué fuentes se ajustan a esta variante y cuales no y qué podría implicar.

La **A mayúscula** la encontramos representada de tres formas diferentes: la A “romana”, la A uncial y la A rectangular. Esta última es característica exclusivamente de las fuentes toledanas.



En el caso de esta grafía, creo que lo más relevante es el hecho de que una serie de manuscritos a los que Mundó ya suponía una relación entre sí, tengan una A mayúscula especial como es la A rectangular. Creo que podría ser una característica de esta variante toledana, o quizás incluso de un determinado taller toledano asociado a las fuentes del entorno de la parroquia de Santa Eulalia, ya que a este adscribiremos, por ahora, las siguientes fuentes: *T33.3*, *Cincinnati*, *T4* y la mano secundaria de *T3*, ya que la A del cuerpo central es diferente.

Esta A de *T3* solo la he encontrado en otra fuente: *BN29* (*Azagra*), en su sección C,⁴¹⁰ la cual, según Vendrell Peñaranda “fue escrita en época muy próxima a la elaboración de los poemas cordobeses [del siglo IX] que contiene”.⁴¹¹ Esta A podría tratarse, por tanto, de una grafía propia de la variante mozárabe de la escritura visigótica.



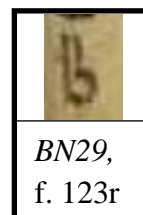
Hay una variante más de la A rectangular que encontramos en la mano principal de *T5* y que también se observa en las *a* minúsculas de la segunda mano de este mismo manuscrito y de *T7*. Difiere del otro tipo de A rectangular en sus rasgos menos angulosos y su forma más ancha. No la he encontrado en otros manuscritos del

⁴¹⁰ Sobre la división en secciones y datación del código *BN29*: VENDRELL PEÑARANDA, Manuela: “Estudio del Código de Azagra, Biblioteca Nacional de Madrid, MS. 10029” en *Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas*, LXXXII (1979), nº 4, pp. 655-705.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 699.

repertorio hispánico y, quizás, pueda ser también una característica propia de las fuentes toledanas, aunque su uso es, en este caso más irregular.

La **B mayúscula** con los bucles separados entre sí se da en *BN01*, *T4* y *BN10*. Mientras que en *BN10* sí parece un signo de escritura tardía por los trazos, no parece serlo en *BN01* y *T4*. Llama la atención, de nuevo, la mano del cuerpo central de *T3* con una *B* completamente diferente a la del resto de códices, en la cual, el trazo de los bucles no toca el trazo vertical. De nuevo, encontramos su parecido a las *B* de la misma sección del código *BN29* del que hemos hablado hace dos párrafos.



En cuanto a la letra **I mayúscula**, observamos en *T6* una grafía que se ajusta al trazo de la mayoría de códices del área leonesa y el monasterio de Silos. Con un trazo inicial que asciende por el astil dejando una pequeña curva en la parte inferior derecha de este y con un remate perpendicular al astil en la parte superior, terminando el astil por debajo con un trazo más fino y una curva hacia la izquierda.

Ninguna de las *I* mayúsculas del resto de fuentes toledanas es igual en el trazo a esta *I* de *T6*. El trazo inicial es prácticamente perpendicular y sin ninguna intención de curva en *BN10*, lo que podría indicar que esto es una característica tardía. Siguiendo esta hipótesis, parece ser que, cuanto más tardía es la fuente, más pequeño y más perpendicular es este trazo inicial, tal y como se aprecia también en algunos códices norteños más cercanos cronológicamente a los toledanos como son *Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca*, Ms. 2668 o *Hispanic Society of America, Library*, B2916, ambos del siglo XI. Este mismo sería el caso que se da en *BN01*, *T33.3*, *T7*, *T3* y *Tm1325*. Llamen aún más la atención *T4*, *T5* y, de forma esporádica, *Tm 1325* y la mano secundaria de *T3*, ya que carecen de este trazo inicial.

También podemos hablar de la *I* en cuanto a su remate superior, ya que muy pocas fuentes visigóticas carecen de este. Algunas de ellas fueron datadas en fecha muy temprana por Millares Carlo y, cabría quizás revisarlas siguiendo los criterios de Mundó.⁴¹² Las fuentes que presentan la *I* sin remate son: *BN01*, *T33.3*, *T7*, *T4*, *Tm1325* en ocasiones y la mano principal de *T5*.

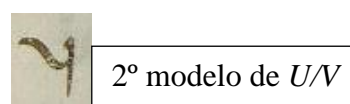
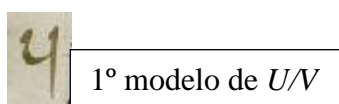
⁴¹² Tal es el caso de las hojas de guarda de *E-Mh Cód. 64*, de *E-Mh Cód. 44* o de las Biblias de la Universidad Complutense parcial o totalmente destruidas durante la Guerra Civil Española.

La **O mayúscula** con punto en el centro es para Mundó un signo de escritura tardía.⁴¹³ No puedo estar de acuerdo con la afirmación de Mundó, ya que en *Azagra* encontramos este elemento de forma constante en las tres secciones más antiguas de este códice. Creo que se podría tratar de una grafía de influencia mozárabe, al igual que veíamos con la *A* y la *B* de *T3*. La *O* con punto se da, con diferente grado de constancia —por ejemplo, en *T4* es muy esporádica—, en todos los códices salvo la mano principal de *T5*, que tal y como indica Mundó, presenta trazos redoblados propios de la escritura carolina del siglo XIII.⁴¹⁴

La **Q mayúscula** aparece principalmente en dos formas: la más habitual es aquella que es semejante a una *O* con un trazo final que se prolonga en horizontal o en diagonal a la derecha. Pero también podemos encontrar otra *Q* de tipo uncial que presenta una forma similar a un 9. La alternancia entre ambos tipos de *Q* es algo común en las fuentes toledanas y podemos ver varios ejemplos al respecto también en manuscritos del norte peninsular. Sí llama la atención la *Q* de tipo uncial con punto que encontramos en *T3*. En *BN29* encontramos, sobre todo en la sección *C*, la *Q* con punto, pero nunca en su forma uncial. Una vez más, encontramos un elemento que parece propio de la escritura mozárabe en *T3*, pero en este caso, con una variante que se asemeja al resto de fuentes toledanas.

Finalmente, observamos dos tendencias diferentes en el trazo final: en horizontal (*BN01*, *T33.3*, *T7*, *Cincinnati* y *T4*) y en diagonal (*T6*, *T3*, *T5*, *Tm1325* y *BN10*). Tal y como se desprende de los alfabetos del anexo del libro de Azevedo Santos,⁴¹⁵ el trazo diagonal es más frecuente en las fuentes más antiguas, mientras que el influjo de la letra carolina tiende a que este trazo sea más horizontal.

En cuanto a la **U mayúscula**, encontramos dos tendencias: una *U* con sus dos trazos verticales en paralelo con un remate en la parte superior; y otra *U* en la que el trazo vertical izquierdo se curva asemejándose más al trazo de una *V*.



⁴¹³ MUNDÓ: *La datación...*, pp. 11 y 12.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁴¹⁵ AZEVEDO SANTOS: *Da visigótica à carolina...*

El primer modelo es similar al que encontramos en los códices leoneses y del área noroccidental de la península ibérica tales como *L8* o *E-SAu Ms. 2668*. En las fuentes toledanas aparece en: *T6*, *BN01*, *T33.3*, *T7*, *Cincinnati*, *T4*, *T5* y *Tm1325*. La *U* con el astil inclinado se da, de forma clara, solo en *T3*. Sin embargo, aparece también de forma menos clara en *Coimbra*. Este tipo de *U* aparece en códices del sur como *BN29*, pero también la encontramos en varios silenses, con lo que no podemos afirmar con rotundidad que se trate de un rasgo característico de la escritura mozárabe. Finalmente, la *U* de *BN10* con su trazo final curvado hacia la izquierda nos recuerda más a la letra carolina.

Observamos en la escritura minúscula visigótica que, a partir de mediados del siglo X, se tiende a alternar entre dos tipos de ***d* minúscula**, de entre las que acabará predominando a partir de mediados del XI la *d* de tipo uncial o “de un solo trazo”.

Es característico de esta *d* uncial, que el astil esté inclinado hacia la izquierda, no obstante, al estudiar las fuentes toledanas hemos podido encontrar algunas diferencias. Este astil, en *T6*, *Coimbra* y *T3*, comienza con una ligera curva cóncava que cuando roza con el cuerpo de la *d* se convierte en convexa. Tanto en *BN29* como en las fuentes del s. XII de la zona noroccidental de la península se puede observar esta forma de trazar el astil. Sin embargo, en el resto de las fuentes toledanas no se aprecia esta curva, y el astil presenta la forma de una única curva convexa o de una recta diagonal. Podría ser ésta una característica o bien tardía, pues denota una menor precisión en el trazo, o bien típica de los escribas toledanos.

La ***e* minúscula** es una grafía en la que Mundó, en su análisis de *BN10*, aprecia rasgos tardíos que expone de la siguiente forma: “A la *e* se le escapa el bucle superior a veces, sin corresponderse con el lóbulo inferior ni tocar el trazo horizontal: este termina en un pequeño gancho hacia abajo”.⁴¹⁶

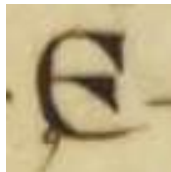
El bucle superior sí parece un rasgo, o bien de una escritura tardía, o de una más descuidada, y es algo que se da en todas las fuentes toledanas salvo en *T6* y *Coimbra*. Sin embargo, podemos apreciar como este gancho hacia abajo en el trazo horizontal aparece en numerosas representaciones de la *E* mayúscula en varias fuentes tanto toledanas como del norte peninsular. Nuestras sospechan sobre si se trata o no de un

⁴¹⁶ MUNDÓ: *La datación...*, p. 2.

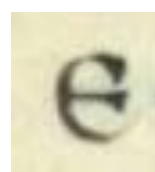
elemento tardía se disipan si implementamos el estudio de Camino Martínez, ya que observa este gancho en “los [códices] mozárabes más antiguos”.⁴¹⁷



BN29, f. 20v



L-8, f. 40r

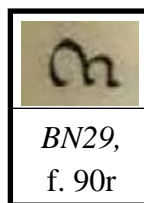


A56, f. 17r

Nos interesa la frecuencia con la que se usa esta grafía: En la mayoría de fuentes toledanas como en *T7*, *T4* y la parte más tardía de *T3*, solamente la *E* mayúscula al inicio de las frases tiene el gancho. En *Tm1325* se sigue respetando esta diferenciación entre la *E* mayúscula con gancho y la minúscula sin él, aunque esta grafía aparece no solo al inicio de las frases a la izquierda del texto, sino también entre medias. En *T5* y *BN10*, se usa la *e* con gancho tanto para la mayúscula como la minúscula, siendo especialmente notorio el caso de *BN10*. Por lo tanto, se debe matizar la afirmación de Mundó: si bien el gancho de la *e* no es una característica tardía *per se*, sí parece que su uso en las minúsculas es una característica exclusiva de las fuentes toledanas más tardías.

En las *f* **minúsculas** encontramos un rasgo tardío, inequívoco según Mundó,⁴¹⁸ en la inclinación del bucle superior de esta grafía que se encuentra desplazado hacia delante y en posición completamente diagonal al astil. Es una característica, de nuevo, exclusiva de los códices más tardíos de las fuentes toledanas: *Tm1325*, *BN10* y el cuerpo principal de *T5*.

La *m* **minúscula** del tipo uncial es una grafía que presenta diferentes formas. Aparece en prácticamente todos los códices hispánicos, excepto los del área leonesa del siglo XI y siempre con una forma similar a la de un 8 tumbado con el bucle derecho abierto por abajo, tal y como lo encontramos en *T6*, *BN01* y *Tm1325*. El cuerpo central de *T3* presenta un tipo de *m* uncial única en las fuentes que he podido estudiar, con ambos bucles abiertos, una característica que solo he encontrado que se dé de forma tan notable en algunas de las manos de *BN29*,



BN29,
f. 90r

⁴¹⁷ CAMINO MARTÍNEZ: *La escritura visigótica...*, p. 136.

⁴¹⁸ MUNDÓ: *La datación...*, p. 12.

aunque visiblemente diferente a la de *T3*, podría ser un caso más de influencia mozárabe. Finalmente, en la mayoría de las fuentes toledanas encontramos la *m* uncial abierta, no por abajo, sino por la derecha. Esta grafía que Mundó califica como tardía,⁴¹⁹ es también característica exclusivamente de las fuentes toledanas y se da en: *T33.3*, *T7*, *T4*, la mano secundaria de *T3*, *T5*, *Tm1325*⁴²⁰ y *BN10*.

Finalmente, hemos estudiado un nexo tan importante para la escritura visigótica como es el *tj*, también llamado “*zi*” por algunos autores en alusión al sonido que representa. En este caso, encontramos que los códices del entorno de Santa Eulalia (*T33.3*, *T7*, *Cincinnati* y la parte reescrita de *T3*, con la notable excepción de *T4*) y *BN01* no diferencian el sonido *tj* del de *ti*; mientras que *T6* y *Coimbra* por un lado, y los códices más tardíos por otro, sí lo hacen. No tenemos ninguna hipótesis sobre por qué algunos códices diferencian entre sonidos y otros no lo hacen.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Tm1325* es el único código en el que aparecen los dos tipos de *m* uncial.

3.5 Clasificación y datación de las fuentes en base a la paleografía

El análisis realizado en las páginas anteriores nos permite observar en las fuentes toledanas unas características diversas en cuanto a la paleografía. En este apartado propongo observar las características comunes dentro del grupo de fuentes toledanas y, en base a ellas, tratar de encontrar qué códigos son más similares en cuanto a su escritura, determinar y enumerar cuáles son las características que tienen en común y comprobar si las influencias que la escritura de estas fuentes recoge de otros códigos podría permitirnos formular nuevas hipótesis sobre su origen. Comencemos elaborando una tabla con las características más importantes que hemos detallado en las páginas anteriores:

Tabla 3.2: Resumen de las características paleográficas de las fuentes toledanas. Aquellas fuentes que contienen la característica indicada en la columna izquierda se indica en verde, mientras que aquellas que carecen de esta, aparecen con un recuadro en blanco.

	T6	Coi	BN 01	T33. 3	T7	Cin	T4	T3-1	T3-2	T5s	Tm1 325	T5p	BN 10
A uncial													
A romana													
A rectangular													
A y a rectang. (tipo 2)													
B con bucles separados													
I sin trazo inicial													
I sin remate													
O con punto													
Q uncial													
Q horizontal													
Q diagonal													
d convexa o diagonal													
e con gancho													
f caída													
M uncial abierta abajo													
M uncial abierta dcha.													
Diferencia ti y tj													

En esta tabla 3.2 podemos observar, con una casilla marcada en verde aquellas fuentes en las que se encuentra la característica indicada en la columna de la izquierda.

En un simple vistazo se aprecia que no hay dos manuscritos que concuerden absolutamente en todas las características, algo que es en parte esperable dada la escasez de la muestra estudiada y el amplio margen de su datación. Sin embargo, sí hay códices que son más similares entre sí que otros.

Llaman la atención por su peculiaridad cuatro fuentes: *T6*, *Coimbra*, la mano principal de *T3* y *BN10*.

El primer códice, *T6*, no parece toledano, según lo que hemos visto hasta ahora. No presenta características propias de los códices toledanos y, por el contrario, sí se asemeja más a otros códices del norte peninsular.

Coimbra presenta una escritura muy peculiar y diferente a la del resto de códices toledanos, además, tampoco se asemeja a ningún otro códice del norte peninsular, ni siquiera a los portugueses estudiados por Azevedo. Su estado fragmentario complica sumamente su estudio.

La mano principal de *T3* tampoco coincide en sus características con apenas ningún otro códice. Su similitud a un códice de la variante mozárabe de la escritura visigótica como es *BN29* me inclina a pensar que la parte principal de este códice fuera realizada por un copista instruido en la copia de la escritura mozárabe.

Finalmente, *BN10* es también peculiar al presentar características que denotan una copia tardía en la que se pueden apreciar influjos de escrituras más tardías que la visigótica.

Las fuentes que restan presentan algunas características comunes que nos permitirían hablar de una variante toledana de la escritura visigótica, la cual estaría influenciada tanto por características de la variante mozárabe como de la astur-leonesa. La escasez de fuentes toledanas no nos permite determinar con precisión sus características, ya que en éstas observamos una gran heterogeneidad en las que el trazo de algunas grafías puede variar incluso dentro del propio manuscrito y, dependiendo de la mano que copia cada parte tener una mayor influencia del área mozárabe o del astur-leonés. Más adelante veremos un ejemplo de esto en el comentario pormenorizado de *T4*.

Dentro de estas fuentes, no obstante, también podemos observar una división en dos grupos, la cual podría deberse tanto a cuestiones cronológicas como a regionales, ya que la división se produce entre los códices de la tradición litúrgica A (*BN01*, *T33.3*, *T7*, *Cincinnati* y *T4*) y la tradición litúrgica B (*Tm 1325* y las dos secciones de *T5*), siendo estos últimos también los más tardíos.

La mano secundaria de *T3* quedaría en mitad de ambos, reuniendo tanto características de un grupo como de otro.

En base a su escritura proponemos la siguiente taxonomía de las fuentes toledanas del canto hispánico, siendo descritas las características de cada uno de estos grupos a continuación:

Fuentes que no presentan escritura visigótica toledana:

- *T3* (sección principal, ff. 63r-160v)
- *T6*
- Coimbra

Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo A

- *BN01*
- *T33.3*
- *T4*
- *T7*
- *Cincinnati*

Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo intermedia

- *T3* (sección secundaria, ff. 1r-62v y 161r-234v)

Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo B

- *T5* (sección principal ff. 1r-182v)
- *T5* (sección secundaria ff. 183r-204v)
- *Tm1325*

Fuentes con escritura visigótica de transición a la carolina

- *BN10*

3.5.1 Fuentes que no presentan escritura visigótica toledana

T3 (sección principal, ff. 63r-160v)

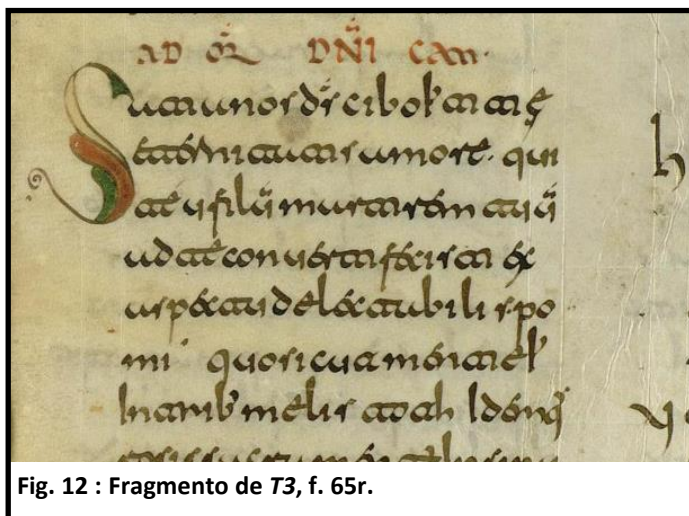


Fig. 12 : Fragmento de *T3*, f. 65r.

La sección principal de *T3* abarca los folios 63r-160v del código. Esta parte presenta una caligrafía de trazo grueso que le da una apariencia menos estilizada que la de otras fuentes toledanas. Si observamos el fragmento propuesto de este manuscrito. En la primera línea, podemos apreciar que la última palabra es *iustitiae* escrita de una forma muy particular:

1. No se aprecia distinción alguna entre el primer *ti* y el segundo, que tendría un sonido diferente: *zi* o *tj*.
2. Se abrevia el fonema *-us* agregando un símbolo similar a un 9 a la *I* que precede a este sonido.
3. La *e* final está caudada para indicar el diptongo *ae*.

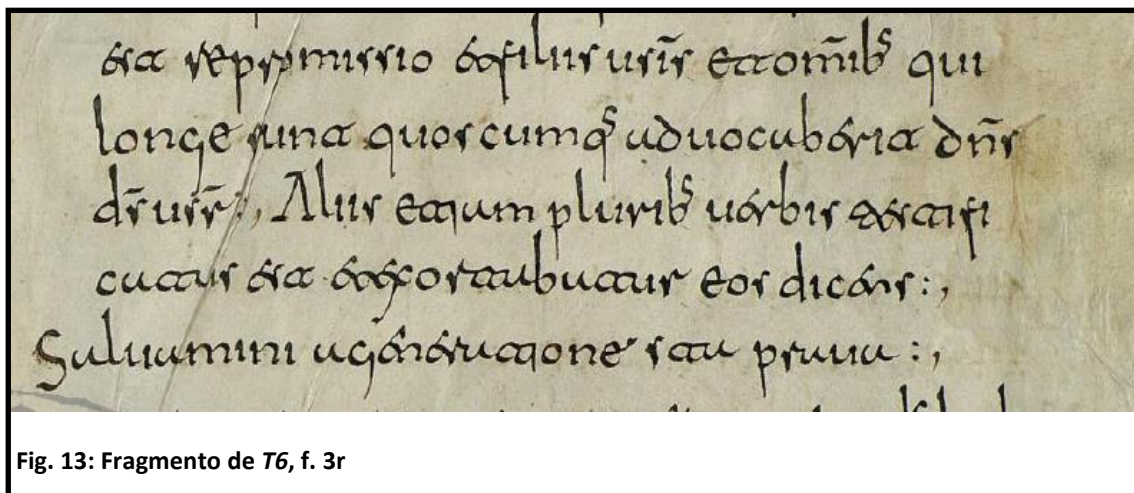
Estas tres características que se pueden apreciar a lo largo de toda esta sección del código son elementos arcaicos de la escritura visigótica que no es habitual encontrar en las fuentes toledanas. A esto se une el uso de grafías extrañas a las fuentes toledanas como la *A* mayúscula que hemos descrito anteriormente, la *B* mayúscula cuyo cuerpo no toca el astil y la *m* con ambos arcos abiertos por debajo, características que nos recuerdan a la de fuentes de la variante mozárabe de la escritura visigótica.

Debido a su similitud con la escritura de la sección C del código de Azagra, cuyo origen se supone cercano a la Córdoba del siglo XI,⁴²¹ creo que no debemos descartar su origen temprano, volviendo a la hipótesis original de Férotin, Millares Carlo y Pinell. Aunque también cabe la posibilidad de que esta escritura se mantuviese entre algunos copistas

⁴²¹ VENDRELL PEÑARANDA: *Estudio del código de Azagra...*, p. 699.

que pudieron moverse hasta el entorno de Toledo durante los últimos años del siglo XI y principios del XII.

T6



Mundó menciona lo siguiente respecto a este códice:

El códice más antiguo litúrgico conservado en Toledo, y que pudo muy bien ser escrito allí, es, a mi parecer, el Tol. 35.6. [...] Su letra no es, como decía, la toledana-andaluza, de trazos anchos, sino que tiene bastante de la finura de los códices del norte de la península; aunque no tiene todas sus características. Persuade de su origen central la inclinación de la escritura hacia la izquierda, como aparece en los mss. del Sur. En cambio, los neumas musicales son los del norte de la península.⁴²²

Efectivamente, tal y como aprecia Mundó, en este códice podemos apreciar varias características que nos permiten relacionarlo con la escritura de los siglos X-XI de la variante astur-leonesa de la escritura visigótica. De entre los elementos que enumerábamos previamente de los tratados de García Villada y Tamayo, hemos podido observar los siguientes:

1. La abreviatura de *-us* se indica mediante un símbolo similar a un 9 moderno
2. Se diferencia entre *ti* y *tj*
3. La A mayúscula no presenta trazo interior, de forma similar a la A semiuncial romana
4. Los astiles presentan una forma triangular estilizada

⁴²² MUNDÓ: *La datación...*, f. 19.

5. Se observa un uso similar de las dos formas de la *d* minúscula

A estas características que persuaden de su origen temprano en el norte peninsular hay que sumar el hecho de que sea la única fuente toledana con notación vertical.

Con todos estos datos, parece sumamente improbable que el códice *T6* sea toledano. Salvo, quizás, que fuera realizado por un copista proveniente de un taller de escritura del norte. No obstante, la presencia de varias manos diferentes hace que esta hipótesis también sea muy improbable. Por tanto, a falta de un estudio mayor de este códice, debemos determinar que su origen no es toledano.

Coimbra

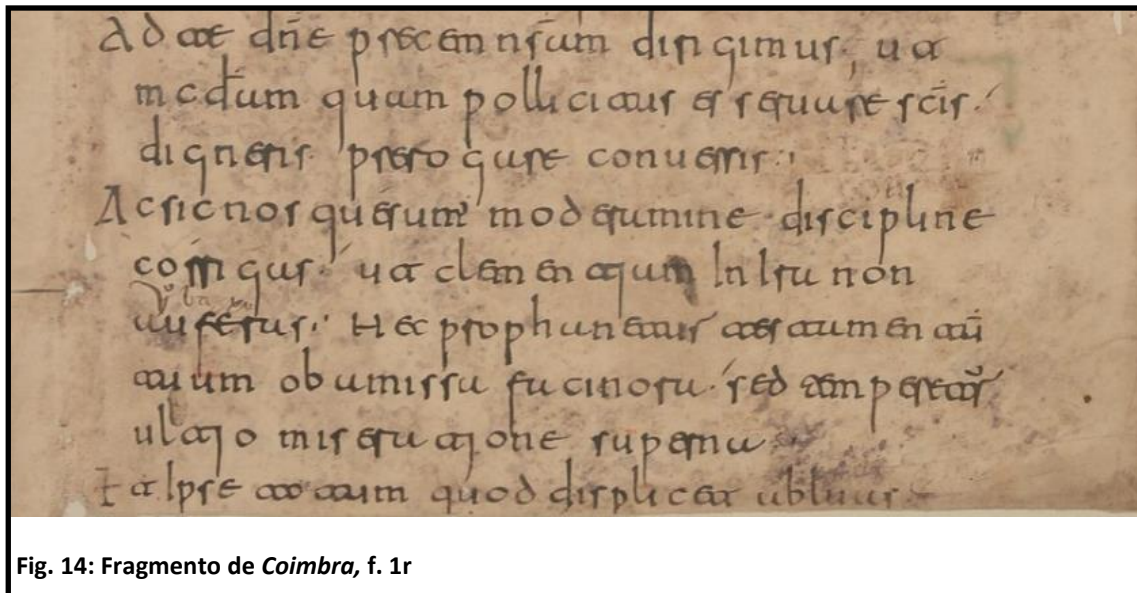


Fig. 14: Fragmento de *Coimbra*, f. 1r

La escritura de este pequeño fragmento es muy diferente al del resto de fuentes que hemos visto en esta tesis. Es de un tamaño más ancho que alto y de aspecto fino, se asemeja, en este aspecto, a la escritura de *T6*. Tiene varios elementos de distintas épocas: por ejemplo, presenta tanto la *A* uncial como la semiuncial romana que me recuerda a la que aparece en algunos códices que Tamayo propone como característicos del tercer periodo como es el caso del beato *In Apocalypsin* del siglo X.⁴²³ También a este mismo códice y a otros de la época se asemeja el trazo superior perpendicular de los astiles. Así mismo se marca de forma mucho más evidente que en el resto de fuentes la distinción entre *ti* y *tj*.

⁴²³ Biblioteca Nacional de España, MSS/vitr. 14-1. Datación de la Biblioteca Nacional de España.

Se aprecia una escritura del tercer periodo de la escritura visigótica, de un aspecto muy similar al de otras fuentes leonesas de la segunda mitad del siglo X con las que guarda mayor similitud que con el resto de fuentes toledanas. En cualquier caso, es un fragmento complejo, que reúne características de distintas épocas y de diferentes variantes regionales de la escritura visigótica. Su estado fragmentario complica, además, la posibilidad de datación tanto cronológica como tópica de esta fuente.

3.5.2 Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo A

Las fuentes de este grupo presentan una escritura con un trazo de un grosor medio, diferente tanto a las estilizadas y alargadas grafías de los códices de Silos y San Millán como a las de trazo más grueso del último periodo toledano. Así mismo, en este primer grupo encontramos tanto elementos propios de la variante regional mozárabe de la escritura visigótica como de la variante astur-leonesa. No obstante, guarda mayor relación con la primera.

Esta última afirmación no debería resultarnos sorprendente, teniendo en cuenta lo que explicábamos en el capítulo primero: la comunidad mozárabe de Toledo estaba formada por grupos de mozárabes provenientes de otras ciudades andalusíes (Valencia, Málaga, el curso alto del Guadalquivir...) que se asentaron en Toledo tras la conquista cristiana de la ciudad.

Estas fuentes coinciden también en pertenecer todas a la tradición A y, muy probablemente, haber sido usadas en el entorno de la parroquia de Santa Eulalia de Toledo, en torno a la cual debió haber una comunidad que reunía tanto a los mozárabes toledanos (escasos, como veíamos previamente) junto con los mozárabes procedentes de las primeras migraciones a Toledo. Un ejemplo de esta variedad de tradiciones que muy probablemente se dio en la comunidad mozárabe de Santa Eulalia lo podemos encontrar en las diferencias entre las dos manos que copian *T4*. Aunque son muy similares, cada una tiende a realizar algunas grafías de forma distinta.

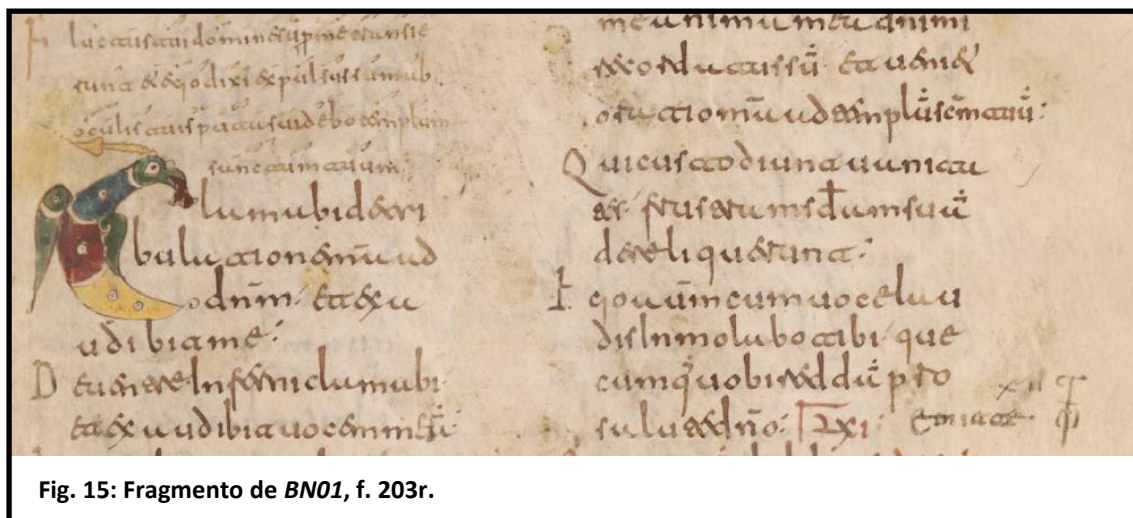


Fig. 15: Fragmento de BN01, f. 203r.

Es uno de los códices cuya escritura es de más difícil datación, pues mezcla elementos arcaicos con otros más propios de la escritura ya casi de transición de la segunda mitad del siglo XI y grafías más tardías. También presenta elementos de distintas variantes regionales de la escritura visigótica. Tamayo lo sitúa entre los siglos VIII y X,⁴²⁴ Brou en el s. X, Pinell entre los siglos IX y X, y, finalmente, Mundó con ciertas reservas propone que “por comparación con el 35.6 citado, creo que la mitad del s. XI podría acoger sin dificultad la escritura de estos fragmentos”.⁴²⁵

En el fragmento propuesto podemos observar varias características propias de los siglos X-XI:

1. El uso de los dos tipos de *d*: uncial y semiuncial, y
2. El uso episemado del número *XL*.

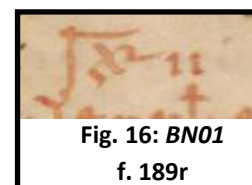


Fig. 16: BN01
f. 189r

Como características más tardías, de entre los siglos XI y XII, encontramos:

1. la *B* mayúscula con los bucles separados
2. la *I* sin remate.

Finalmente, guarda similitudes con *T4* y otros códices de este grupo en cuanto a la no diferenciación entre *ti* y *tj*, y el uso ocasional de la *O* con punto y la *Q* con el trazo final

⁴²⁴ TAMAYO: *Historia de la escritura...*, pp. 265-269.

⁴²⁵ MUNDÓ: *La datación...*, p. 20.

horizontal. Por otro lado, como veíamos en el capítulo anterior, su iluminación es muy diferente, aunque hemos encontrados algunos ejemplos de esta en *T7*.

Teniendo en cuenta las características expuestas, debemos reafirmar la propuesta de datación de Mundó, en torno a los siglos XI-XII, como la más probable.⁴²⁶ Esta datación nos impide afirmar con rotundidad que el códice fuese copiado en Toledo. No obstante, parece innegable que guarda relación con otras fuentes toledanas cuya datación propuesta es posterior como serían *T4* y *T7*.

T33.3

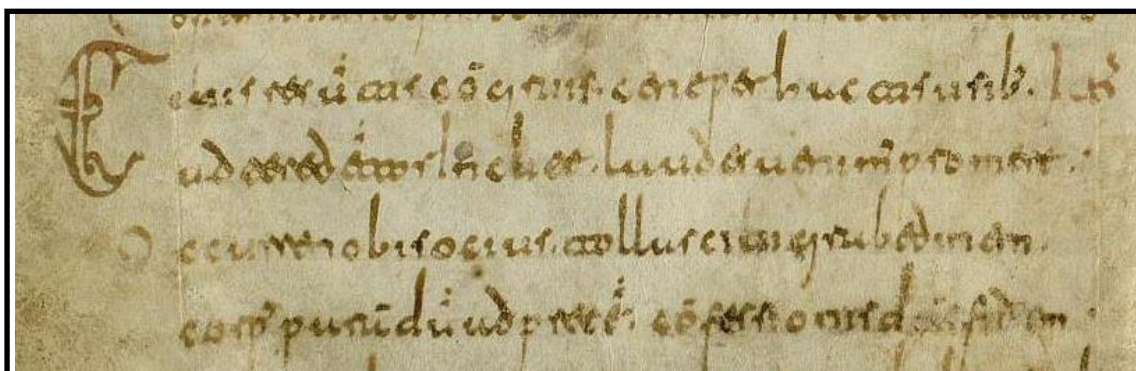


Fig. 17: Fragmento de *T33.3*, f. 4v.

Destaca de este códice la forma intermedia de la escritura. No presenta el trazo fino propio de la escritura minúscula visigótica de los siglos X y XI, pero tampoco un trazo tan ancho como otros códices toledanos más tardíos.

No obstante, sus similitudes con *T4* son evidentes, por mencionar algunas de ellas: se aprecian claramente los dos tipos de *d*: uncial y semiuncial. En el fragmento seleccionado podemos encontrar también las abreviaturas habituales para la *m* y la *n* y para la terminación *-us*. La *g* presenta una forma idéntica a la de *T4* y característica en su diferenciación entre trazos gruesos y finos exclusivamente de estos dos manuscritos.



T33.3, f. 4v



T4, f. 9r

⁴²⁶ MUNDÓ: *La datación...*, p. 21.

La única diferencia llamativa respecto a *T4* que presenta este códice es que no diferencia entre los nexos *ti* y *tj*.

Mundó menciona que se trata de un códice muy cercano a *T4* en cuanto a la paleografía,⁴²⁷ y las características que hemos visto en este análisis de la escritura lo corroboran.

T4

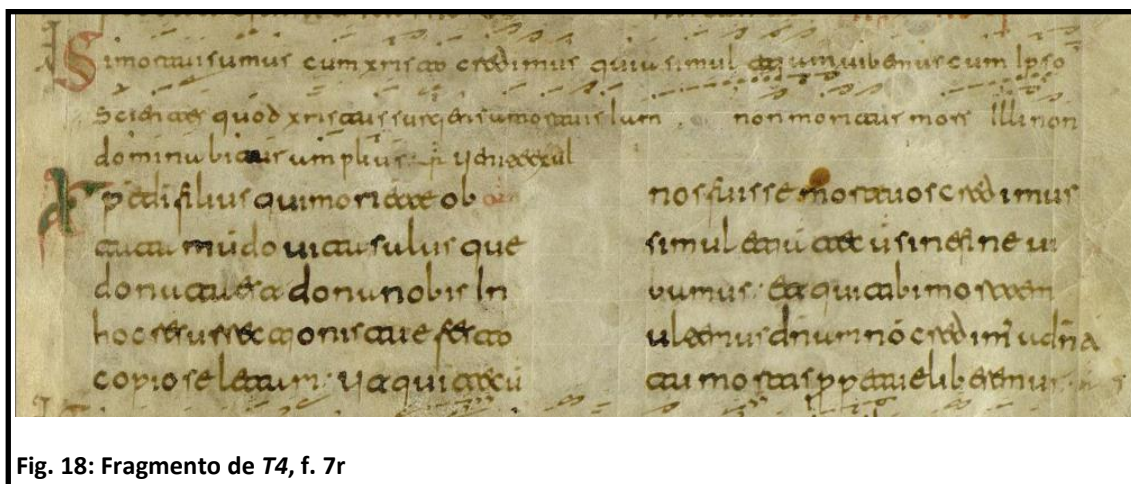


Fig. 18: Fragmento de *T4*, f. 7r

Este manuscrito, junto con *BN10*, son los códices que con mayor detalle estudia y describe Mundó en su artículo sobre las dataciones tardías de las fuentes toledanas.⁴²⁸ El análisis de las grafías que lleva a cabo y el estudio de la inscripción del folio 171 del códice, determinan que *T4* se trata, con gran probabilidad de un códice que data del episcopado de Martín López de Pisuerga (1192-1208).⁴²⁹

Debemos añadir al estudio de Mundó que los folios 176 y 177 de este códice son muy diferentes del resto y su contenido es inconexo. Probablemente sea un fragmento de otro códice y se usó este bifolio como hojas de guarda. Lo más llamativo es que este bifolio parece de la misma mano o, al menos, del mismo taller que el códice *BN01*. Esta cuestión me lleva a pensar que *BN01* es anterior a *T4*, lo que concuerda con la hipótesis expuesta unos párrafos antes.

⁴²⁷ MUNDÓ: *La datación...*, p. 17.

⁴²⁸ *Ibidem*

⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 9-11.

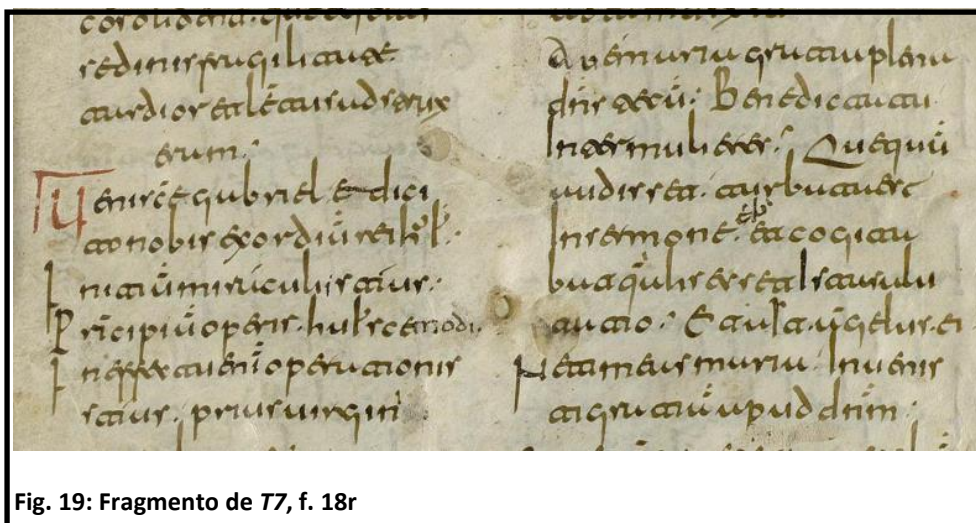


Fig. 19: Fragmento de T7, f. 18r

Este códice concuerda en características —la intención triangular en los astiles, aparecen dos tipos de *d* o la *A* mayúscula que aparece casi de forma exclusiva en su forma uncial clásica— y procedencia —la parroquia mozárabe de Santa Eulalia—, con *T33.3* y *T4*. No obstante, también alberga ciertas diferencias que nos impiden asegurar un origen idéntico al de este grupo de manuscritos: que no se diferencie entre *ti* y *tj*, tal y como se puede apreciar en las palabras *gratia* o *salutatio* del ejemplo propuesto (líneas primera y sexta de la columna derecha); que aparezca con mayor frecuencia la “*e* con gancho” o que no aparezca en ningún momento la *m* de tipo uncial.

Siguiendo la propuesta de Mundó,⁴³⁰ me atrevo a aventurar que es un códice anterior a *T33.3* y *T4*, y que, por sus rasgos, creo también posterior a *BN01*, con quien comparte algunos elementos decorativos, como mencionábamos anteriormente.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 21.

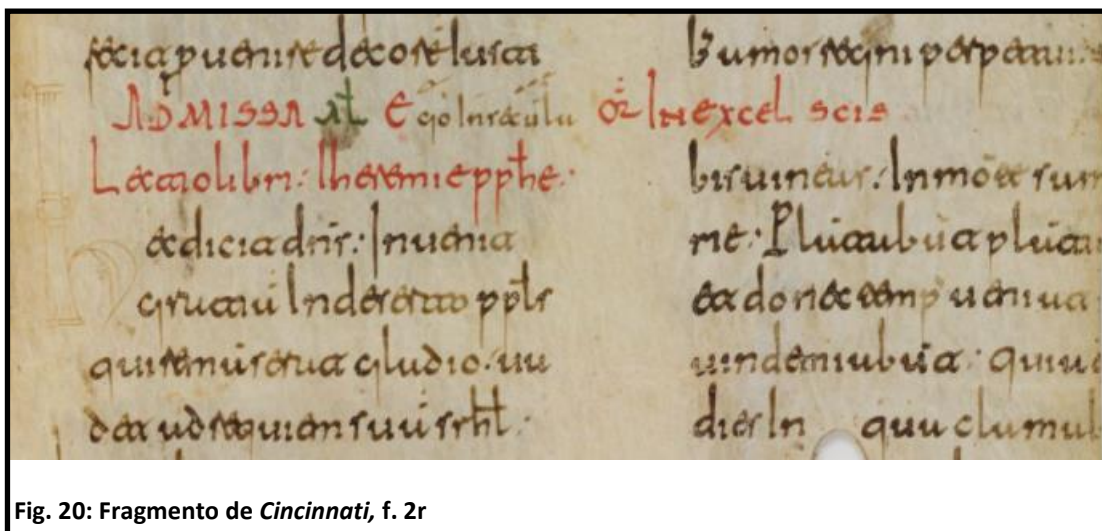


Fig. 20: Fragmento de *Cincinnati*, f. 2r

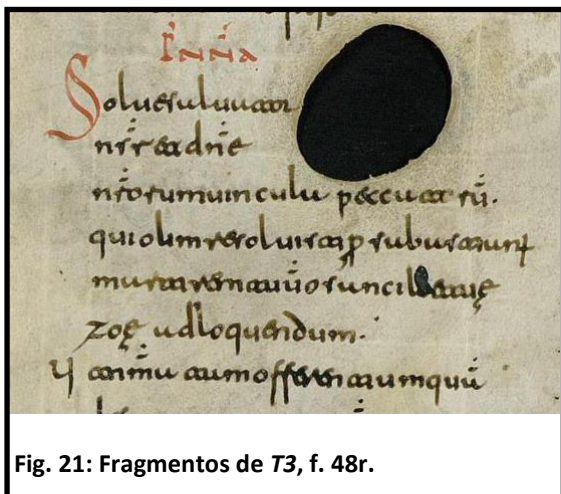
La escritura de este fragmento se asemeja mucho a la del resto de las fuentes de este grupo y concuerda en una cuestión tan característica como es el uso de la A cuadrada. Con la fuente con la que más parecido le he podido encontrar es T7. Es muy similar el trazo de los astiles caídos de las *d* unciales o la finura del trazo descendente de la *q*, la *g* o la *p* y, especialmente relevante es que no se diferencia entre el nexo *ti* y *tj* tal y como se puede apreciar en la palabra *gratia* (columna izquierda, quinta fila).

Aunque Mundó lo data como cercano a 1200 por su similitud con T4,⁴³¹ pienso que el no diferenciar el nexo *ti* y *tj* es indicativo de que puede estar más ligado a T7 que a T4, quizás su datación correcta sea de un punto intermedio entre ambos.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 21.

3.5.3 Fuentes con escritura visigótica toledana intermedia

T3 (sección secundaria, ff. 1r-62v y 161r-234v)



La parte “reescrita” o tardía de este códice se corresponde con los cuadernillos 1 a 8 (ff. 1-62) y del 21 al final del códice (ff. 161-234), con excepción de los folios 210 a 218. Del cuerpo central, los folios 89 a 92 también presentan esta misma escritura. Presenta una alternancia entre, al menos, dos manos diferentes (algo similar a lo que ocurre en *T4*), así como un texto anterior en palimpsesto en varios folios.

Su escritura es muy estrecha, más incluso que la de otros códices de este mismo grupo. Se aprecian varias manos, al menos dos y aunque realizan de forma diferente algunas letras como es el caso de la *Q*, en general, sus características son muy similares y en ambos casos tardías y con influencia carolina: la *M* uncial completamente abierta y deshecha, el uso de la *d* minúscula y la *A* mayúscula unciales y el trazo de la *L* mayúscula. Llama la atención que aparezca en una de las manos, la *e* con gancho.

Mundó data esta reescritura como del siglo XIII, una datación que concuerda con lo arrojado en el análisis aquí realizado.⁴³² Aunque no la situaría muy lejana en el tiempo a *T4*, es claramente posterior, ya que podemos encontrar en ella características más tardías y una mayor relación con las fuentes del segundo grupo que estudiaremos.

⁴³² *Ibidem*, p. 15.

3.5.4 Fuentes con escritura visigótica toledana de tipo B

En el segundo grupo de fuentes, al que provisionalmente hemos denominado “con escritura visigótica toledana de tipo B”, encontramos una escritura con elementos muy similares en cuanto a sus grafías a los que veíamos en el grupo de fuentes de tipo A. No obstante, creemos que deben configurar otro grupo al presentar ciertas características que las diferencian. Entre estas destacan las siguientes:

1. El trazo de la escritura es más grueso, de aspecto antiguo. Si bien esto se podría deber simplemente –y así lo expresa Mundó– al “trazado de la escritura con una pluma ancha”,⁴³³ ha dado lugar a formular la hipótesis de que se tratan de copias de fuentes más tempranas que se hicieron respetando la escritura original en lugar de adaptar el texto a la caligrafía contemporánea a los copistas.
2. En todas las fuentes se distingue entre el nexa *ti* y el nexa *tj*.
3. Apenas se diferencia entre la grafía *u* y la de *a*.
4. Se encuentran elementos en algunas grafías que denotan influencia de la escritura carolina.

Este grupo, no obstante, no está tan asentado como el anterior, sino que en él se aprecia una evolución desde la escritura que observábamos en *T3*, hasta la de *BN10*, cuya escritura ya no se puede considerar como propia de la variante toledana.

Otros aspectos interesantes de estos códices es la presencia en ellos, de forma exclusiva, de la denominada como Tradición Litúrgica B.⁴³⁴ También parece ser que todas las fuentes estuvieron, en algún momento, en la parroquia de las Santas Justa y Rufina de Toledo, aunque desconocemos la existencia en dicho templo de un *scriptorium*, con lo que no podemos afirmar que su origen esté en esta iglesia.

Su origen tardío podría deberse al declive de la comunidad mozárabe durante el episcopado de Gonzalo Pérez (1182-1191),⁴³⁵ tal y como mencionábamos en el capítulo primero.

Al ser los únicos transmisores de la Tradición Litúrgica B, se ha desarrollado también la hipótesis de que su contenido fuese copiado desde códices procedentes de los

⁴³³ *Ibidem*, p. 8.

⁴³⁴ PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 1998.

⁴³⁵ GONZÁLVEZ: *Hombres y libros de Toledo*, p. 383-384.

mozárabes de las taifas del sur de la península ibérica.⁴³⁶ Esta teoría concordaría con lo que apuntábamos en el capítulo primero: los códices de la tradición litúrgica B, asociados a la parroquia de Santa Justa y Rufina, estarían ligados a los grupos de mozárabes que llegaron a Toledo en la segunda oleada de migraciones, a mediados del siglo XII tras las persecuciones y expulsiones de los cristianos promovidas por los almorávides y almohades en los territorios musulmanes de la península ibérica y el norte de África.

Esta hipótesis es la que motiva a no distinguir la escritura siguiendo motivos cronológicos, sino de estilo (tipo A y tipo B), ya que podríamos encontrarnos no solo ante un caso de evolución cronológica de la escritura, sino ante una variante toledana diferente.

T5 (sección principal ff. 1r-182v)

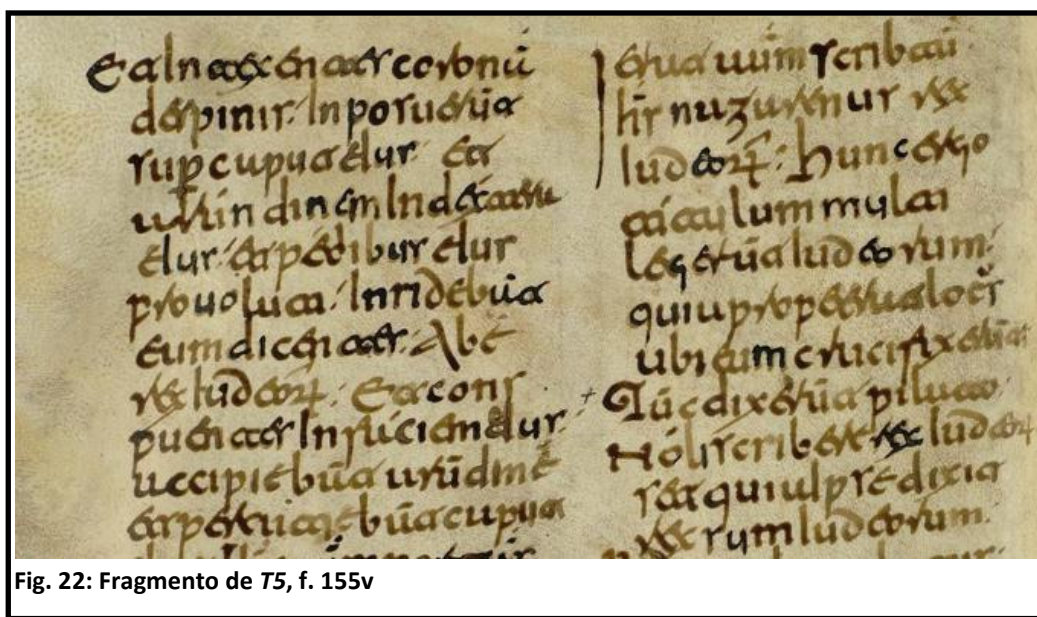


Fig. 22: Fragmento de T5, f. 155v

⁴³⁶ PINELL: *Liturgia hispánica*, pp. 39-40.

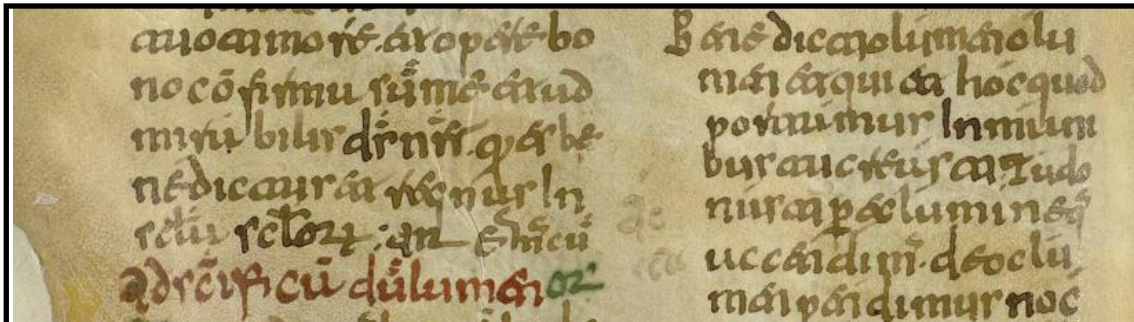


Fig. 23: Fragmento de T5, f. 159v

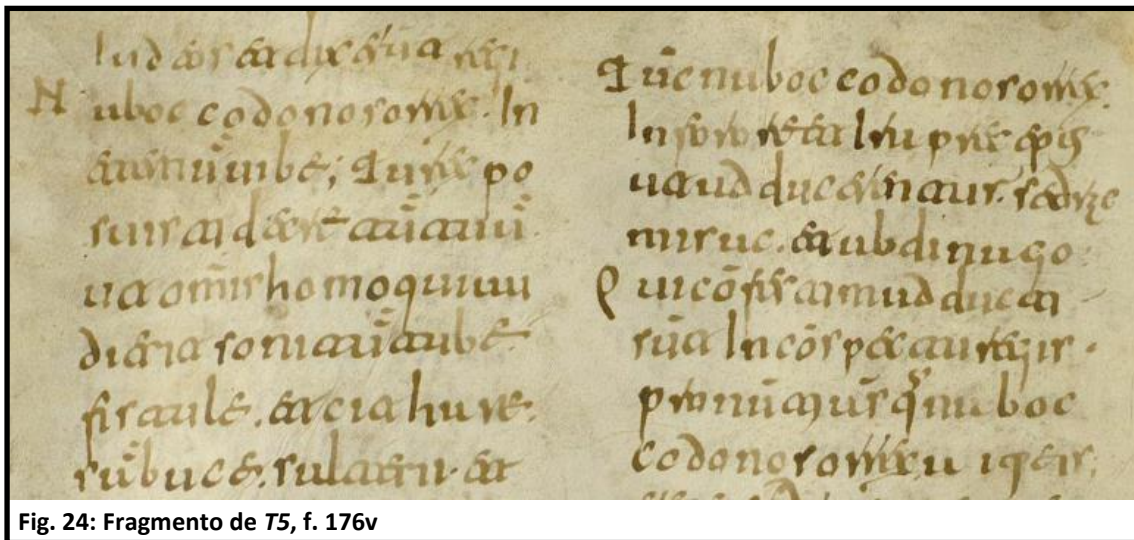


Fig. 24: Fragmento de T5, f. 176v

En todo el códice se pueden apreciar, al menos, cuatro manos diferentes,⁴³⁷ de las cuales, las tres primeras se encontrarían en esta “parte principal” del códice.

La primera de ellas, de aspecto más tosco presenta una caja irregular y un intercolumnio estrecho e igualmente irregular abarca la parte más extensa: desde el inicio del códice hasta el folio 159r. Entre los folios 159v y 162v se observa una segunda mano que escribe sobre un texto previamente borrado y en la que se aprecia una mayor estilización en la escritura y un mayor cuidado en la estructura del folio, respetando las medidas de la caja y el intercolumnio. En el tercer fragmento, a partir del folio 163r, la caja de escritura cambia completamente. Se hace más grande, al igual que el tamaño de las letras, pero se reduce el número de líneas por columna, pasando de veinticinco en los ff.

⁴³⁷ MUNDÓ: *La datación...*, pp. 12-13, establece que solo hay tres manos y agrupa las manos 2 y 3 como una única mano. Creo que esto no es así, ya que hay un cambio notable entre ambas en el diseño de la caja de escritura y el tamaño de las letras, además de que las grafías no son idénticas.

159v-162v a solamente veintidós filas por columna. La iluminación también es mucho más sobria en esta tercera parte.

En cuanto a la escritura, en la primera parte aparece una escritura tosca que en un primer vistazo podría hacernos pensar en una escritura visigótica primitiva. No obstante, contiene varios detalles que denotan influencias de tendencias más tardías y de la escritura tardía. En el ejemplo propuesto podemos apreciar las *d* con los astiles muy caídos hacia la izquierda, la *A* mayúscula de tipo uncial muy desdibujada o la *r* caída para las abreviaturas en *-rum*. No se aprecia de forma clara la distinción entre los nexos *ti* y *tj* en esta primera parte.

La segunda parte del códice muestra algunos de los detalles del cuarto periodo de la escritura visigótica (s. XI *ex.* – XI *in.*) como la *r* caída. Así mismo, se aprecia una mayor estilización en algunos de los astiles como en la *I* mayúscula y se diferencia de manera más clara entre los nexos *ti* y *tj* tal y como se puede apreciar en el segundo fragmento si comparamos la palabra *timore* (primera línea, columna izquierda) y la palabra *Benedictio* (primera línea, columna derecha).

En la tercera parte del códice se aprecia la letra más desdibujada, véase como la *Q* parece casi un 9 moderno invertido, el astil de la *d* cae completamente sobre la letra anterior y los astiles, en general presentan un trazo grueso de aspecto tosco. La *M* mayúscula aparece también abierta por la derecha, lo que Mundó identifica claramente como un rasgo de escritura tardía.⁴³⁸

Mundó sitúa las diferentes manos que intervienen en este códice como de “mitad del siglo XIII o algo después”.⁴³⁹ Es una fecha que en base al contexto expuesto anteriormente podría ser probable.

⁴³⁸ MUNDÓ, *La datación...*, f. 12.

⁴³⁹ *Ibidem*

T5 (sección secundaria ff. 183r-204v)

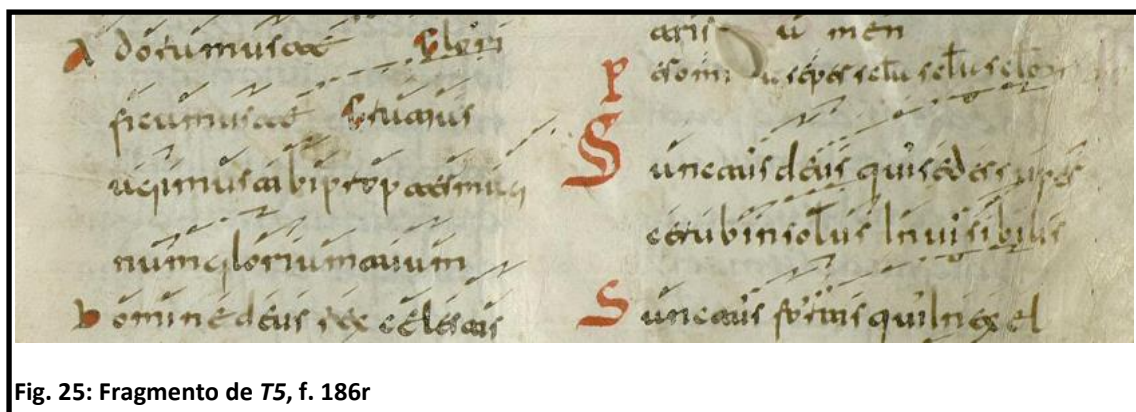


Fig. 25: Fragmento de *T5*, f. 186r

Los últimos folios de *T5* son muy diferentes del resto del códice. Se da una escritura más estilizada, con grafías más estrechas y en la que destacan una mayoría de iniciales de párrafo rubricadas tal y como se aprecia en el fragmento.

Se puede apreciar especialmente el detalle y finura de los astiles y de los trazos descendentes de *q* y *p*. El bucle superior de la *f* es mucho más recto, y no desdibujado como lo encontrábamos en los primeros folios. Así mismo, se aprecia claramente el trazo de la *tj* en la palabra *Gratias* (segunda línea, columna izquierda) con la misma finura que otros trazos descendentes. También podemos apreciar un pequeño trazo ascendente en el final de la *m*.

Encuentro un gran parecido tanto en la iluminación como en la escritura entre esta sección del manuscrito y *BN10*. No descartaría, por tanto, que esta parte de *T5* sea más tardía: de finales del siglo XIII o incluso comienzos del XIV, al igual que *BN10*.

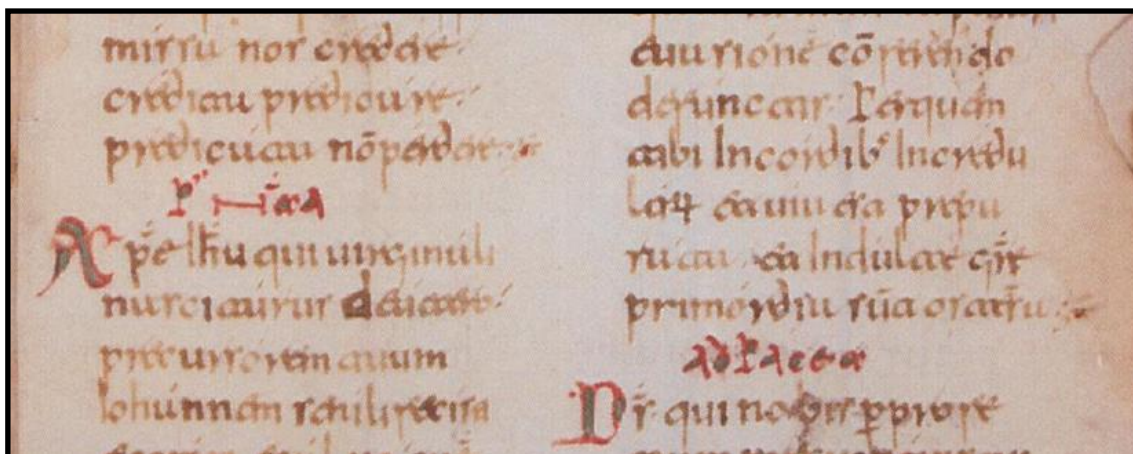


Fig. 26: Fragmento de Tm1325, f. 14r

Este fragmento presenta características tardías que podemos apreciar en otros códices que se presuponen de esta misma época como es el caso de *T5*, destacan la *f* con la voluta desplazada hacia la derecha, la *m* abierta por el lateral (se aprecia claramente en la palabra *pacem* del ejemplo propuesto) la *r* con un trazo puntiagudo y la *I* sin trazo inicial. La escritura es de trazos firmes no muy anchos que se vuelven especialmente finos en los trazos descendentes de las *g*, *q*, *p* y *f*.

Sin embargo, se diferencia de otros códices de esta época en los elementos que indican la destreza del copista y lo ordenado de la caja de escritura, la cual nunca se rompe, ni siquiera para el canto, como veíamos en otras fuentes.

Combina rasgos que parecen anteriores, la *m* uncial abierta por abajo o la *I* con trazo inicial, lo que podría indicar que no es un códice tan tardío como *T5* y *M110*. Mundó lo data antes que estos códices, en el siglo XIII, al igual que la parte reescrita de *T3*. De ser correctas ambas dataciones (la de *T3* y *Tm1325*) nos encontraríamos ante dos fuentes de época similar con características muy diferentes.

3.5.5 Fuentes con escritura visigótica de transición a la carolina

BN10

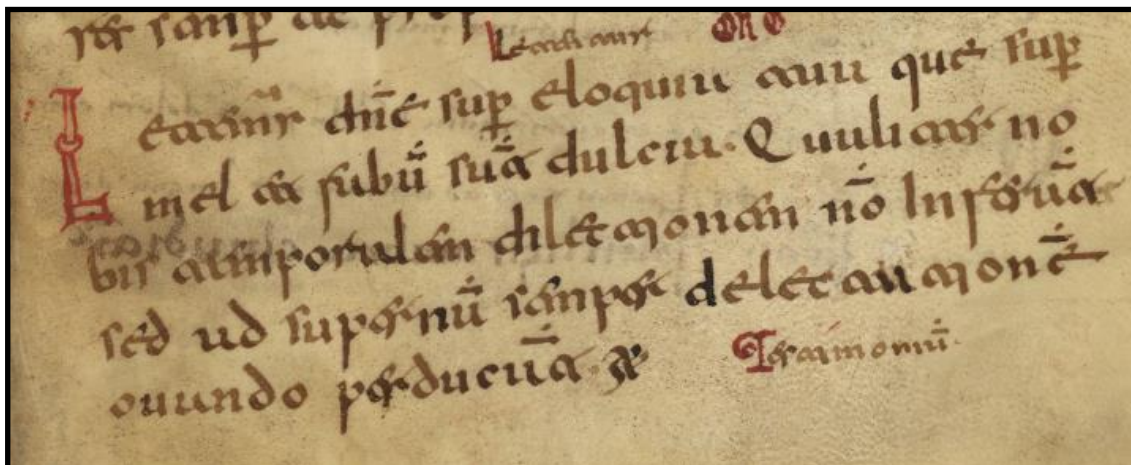


Fig. 27: Fragmento de BN10, f. 108r.

Este códice parece ser el más tardío de todas las fuentes toledanas. Mezcla características de la escritura visigótica de distintos periodos y regiones con elementos de la escritura carolina, y es por ello que hemos creído adecuado separarlo del resto de fuentes en una nueva categoría.

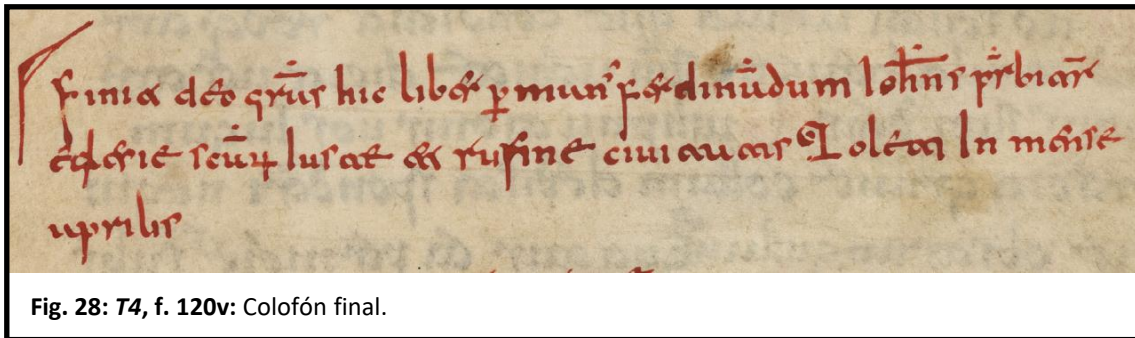
Algunas de las características de la escritura visigótica más temprana son los astiles gruesos y el bucle con el que arrancan la mayoría de las *T* mayúsculas. Del segundo periodo de la escritura visigótica, la imposibilidad de diferenciar entre las *N* y las *H* mayúsculas. Del tercer periodo, el uso indiscriminado de los dos tipos de *d* minúscula y del cuarto periodo, el uso del trazo perpendicular al astil de la *p* para indicar la abreviatura *per* y *pro*. Finalmente, son características tardías y propias de la escritura de transición a la carolina los peculiares bucles en las *f*, *e*, y *r*, así como varias mayúsculas nunca antes vistas en otros manuscritos del rito hispánico.

Es uno de los códices mejor descritos por Mundó, pues lo toma como el ejemplo más evidente de manuscritos de canto hispánico tardíos.⁴⁴⁰ La influencia carolina en esta escritura nos lleva a reafirmarnos en la hipótesis de Mundó, así como en la existencia de un interés por emular una escritura más antigua que llevaría a los escribas a implementar características de épocas anteriores. Esta última cuestión, podría ser

⁴⁴⁰ MUNDÓ: *La datación...*, pp. 2-8.

indicativo de que se perdió la tradición caligráfica y el escriba de *BN10* trató de restaurarla tomando rasgos de distintas fuentes.

Es el único manuscrito del que conocemos al copista: fue Fernando Juanes, (*Ferdinandum Johannes*), presbítero de la parroquia toledana de Santa Justa y Rufina, tal y como se puede leer en un colofón del folio 120v.



Desgraciadamente, no se ha podido identificar este nombre con los clérigos de esta iglesia listados por González Palencia.

3.6 Conclusiones del capítulo

El estudio paleográfico de las fuentes toledanas del canto hispánico nos muestra unos códices de clasificación compleja. Aunque sí muestran una serie de características comunes, también hemos encontrado notables diferencias entre unos y otros, lo que hace difícil determinar las características de la escritura de las fuentes toledanas en su conjunto.

Por ello, nos hemos visto obligados a dividir las fuentes en dos grupos según su escritura.

Las de “tipo A” se corresponden con fuentes de entre finales del siglo XI hasta comienzos del siglo XIII. Todas pertenecen a la tradición litúrgica A y al entorno de la parroquia mozárabe de Santa Eulalia. La mayoría de ellas guardan un gran parecido entre sí, estas son: *T33.3*, *T4*, *T7* y *Cincinnati*. También hemos incluido en este grupo al código *BN01*, cuya escritura también es muy semejante, aunque las similitudes no son tan evidentes como las que existen entre los códices anteriores.

Un segundo grupo de fuentes estaría integrado por las de escritura visigótica toledana de “tipo B”. Estas fuentes son más tardías, del siglo XIII o incluso comienzos del XIV. Aunque esta escritura podría ser simplemente una variante de la de “tipo A” provocada por los cambios asociados al paso del tiempo y el deterioro de la tradición escribana en una comunidad en decadencia como era la mozárabe toledana del siglo XIII; no podemos descartar que se traten de tradiciones o escuelas de escritura distintas. La existencia de dos códices del mismo periodo (*T3* y *Tm1325*) que presentan rasgos notablemente diferentes en la escritura me inclina más hacia esta última hipótesis.

T3 es un código muy peculiar que, sin duda, requiere un estudio en mayor profundidad. La parte reescrita del código parece, tal y como apuntaba Mundó, propia del siglo XIII, sin embargo, la mayor parte del código parece anterior.

Tanto la parte principal de *T3* como *T6* y *Coimbra* no se pueden adscribir a ninguno de los dos grupos, y tampoco he podido encontrar elementos que nos permitan determinar que la escritura de estos códices es visigótica toledana. Hay, por tanto, dos hipótesis posibles: o bien no se copiaron en Toledo o, si se copiaron en la ciudad, fue obra de un escriba ajeno a los dos grupos de mozárabes a los que se adscriben los estilos “tipo A” y

“tipo B”. Me inclino a pensar que la primera hipótesis es la más probable en los casos de *T6* y *Coimbra*; y la segunda en el caso de *T3*, aunque se requeriría de un mayor estudio exhaustivo para comprobar esta hipótesis.

Finalmente, las conclusiones extraídas del análisis de *BN10* sugieren que la escritura visigótica toledana dejó de utilizarse en el siglo XIV, al poder observar en este manuscrito signos inequívocos de deterioro de la escritura, frente a la predominante escritura carolina.

Por tanto, podemos concluir que la mayoría de las fuentes toledanas del canto hispánico presentan una variante de la escritura visigótica propia. Dentro de esta variante, encontramos dos tendencias a las que hemos denominado como “tipo A” y “tipo B”. Estas tendencias, lo más probable, es que se diesen debido al origen diverso de la comunidad mozárabe, diferenciándose los grupos que llegaron en la primera oleada migratoria y se establecieron en torno a Santa Eulalia y los que llegaron en la segunda y se establecieron en torno a Santas Justa y Rufina.

4. Notación

4.1. Introducció

Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi no posunt.⁴⁴¹

Gutiérrez cita estas palabras de Isidoro de Sevilla (599-636) como prueba de que, en la época del santo, la música aún no se escribía, sino que se transmitía únicamente de forma oral, permaneciendo, exclusivamente, en la memoria de los cantores y transmitiéndose de maestro a discípulo.⁴⁴²

El desarrollo de la escritura musical hispánica no logra que el repertorio del rito hispánico sea completamente independiente de la oralidad, ya que, al obviar cuestiones como la altura de la melodía, el ritmo o la duración de algunas notas, requiere de la transmisión oral. La notación hispánica no era sustitutoria de la memoria musical, sino complementaria a ésta y, por ello, el repertorio musical hispánico no se puede interpretar en la actualidad salvo por contados ejemplos que recibieron otro tipo de notaciones musicales cuyo significado hemos logrado descifrar, al menos hasta cierto punto.

La oralidad, sin duda, resultaba problemática para la preservación del repertorio, pero también para su difusión. Por ello intuimos que, tras acordar los obispos hispanos en el Concilio IV de Toledo (633) unificar la liturgia en todo el *Regnum Gothorum*, se hizo necesaria una mínima representación de la notación musical. No obstante, los primeros ejemplos de notación hispánica conservados son de finales del siglo IX.⁴⁴³ La fuente con notación hispánica más antigua conservada es el acta de consagración de la iglesia de San Andrés de Tona, datada en el año 888.⁴⁴⁴

No podemos determinar exactamente cuándo nace la notación hispánica. Códices como el de Azagra (*BN29*) nos muestran que sobre los textos de carácter poético se escribían

⁴⁴¹ HISPALENSIS, Isidorus: *Etymologiarum sive originum libri XX*, libro III, cap. 14, cit. en GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galiae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, St. Blasien, 1786, reed. Hildesheim, Georg Olms, 1990: I, 20.

⁴⁴² GUTIÉRREZ, Carmen Julia: "Del oído a la vista: el origen de la escritura musical como proceso sinestésico", en: VARELA y BOTO, eds.: *Lectura i aprenentatge en l'època medieval*, Universitat de Girona, 2006.

⁴⁴³ RANKIN, Susan: *Writing sounds in Carolingian Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 118-120. y HORNBLY, Emma; IHNAT, Kati; MALOY, Rebecca y ROJO Raquel: *Understanding the Old Hispanic Office*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, pp. xviii-xxix.

⁴⁴⁴ ALTURO PERUCHO, Jesús y ALAIX GIMBERT, Tània: "La notació musical datada més antiga d'Europa", en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 25, 2017, pp. 53-84.

símbolos similares a algunos de los neumas que encontramos en la notación para ayudar a recordar la manera correcta de recitar los poemas (fig. 29). En estos símbolos con función mnemotécnica podemos encontrar un posible origen de la notación hispánica.

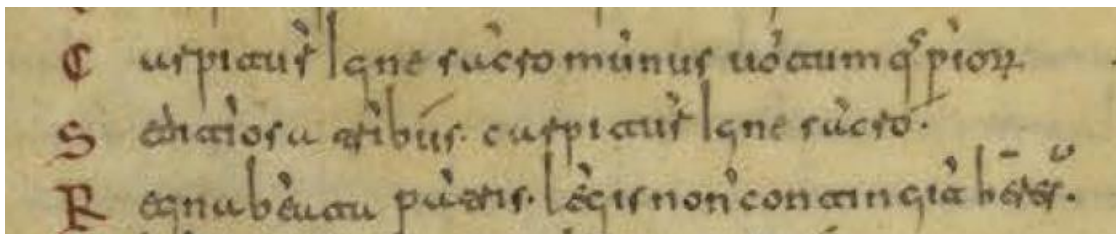


Fig. 29: Fragmento de BN29, f. 51v.: Sobre este poema se escriben elementos similares a la *virga* y al *punctum* para ayudar a memorizar su recitado.

En el siglo X encontramos fuentes con una notación muy elaborada, entre las que destaca el Antifonario de León. Por tanto, aunque no tenemos fuentes anteriores, esta abundancia de símbolos musicales indica que la notación hispánica se desarrolló de forma considerable antes del siglo X, al igual que ocurre en otros lugares de Europa.⁴⁴⁵

La mayoría de fuentes con notación hispánica conservadas en la actualidad se copiaron entre los siglos X y XI, sorprendentemente cerca de la fecha de abolición del rito hispánico en el año 1080. Solamente del *scriptorium* de Santo Domingo de Silos conservamos al menos diez manuscritos y fragmentos de los últimos años del siglo XI.⁴⁴⁶

En cuanto a la clasificación y origen de la notación hispánica, Rankin la engloba dentro del tipo de escrituras francas (*frankish notation*),⁴⁴⁷ grupo al que pertenecerían también otras notaciones neumáticas de Europa occidental como la notación francesa, la lorena, la bretona, la aquitana, la sangalense o la beneventana. Mocquereau agrupa estas notaciones bajo la familia de las notaciones neumáticas occidentales, en base a su origen: los acentos gramaticales greco-latinos.⁴⁴⁸ También Atkinson defiende el origen

⁴⁴⁵ RANKIN: *Writing sounds...*, pp. 3-12.

⁴⁴⁶ GUTIÉRREZ: *Del oído a la vista...*, p. 8, nota a pie de página n.º 18.

⁴⁴⁷ RANKIN: *Writing sounds...*, p. 228.

⁴⁴⁸ MOCQUEREAU, André: *Paléographie Musicale*, vol. I. Solesmes: Abadía de San Pedro de Solesmes, 1889, pp. 36-42 y GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: “Algunos rasgos paleográficos de la notación ‘mozárabe’ del Norte”. En: *Revista de Musicología*, 1997, Vol. 20, N.º1, pp. 37-50.

de las notaciones francas en dichos acentos.⁴⁴⁹ Los cuales, como se puede observar en BN29 (fig. 29) también estaban presentes en las fuentes hispánicas no musicales.

Treitler detalla como a partir de los acentos prosódicos latinos (*accentus gravis* y *accentus acutus*) y la combinación de estos se daría lugar a los “neumas”:⁴⁵⁰ elementos figurativos en los que se indica el movimiento de la melodía, pero que no indican de forma precisa la altura de las notas, ni su duración. Dicho de otro modo, estos neumas indican exclusivamente la dirección melódica. No obstante, pueden alcanzar una gran complejidad, indicando distintos intervalos, aspectos relacionados con el carácter o con la articulación e incluso la intensidad o el ritmo, pero siempre de forma sujeta a la interpretación del cantor, y no de manera precisa.

Es importante señalar también que, a este significado de los acentos que Treitler denomina *symbolic mode* hay que añadir el componente *iconic mode* en el que la representación melódica obedece al posicionamiento en el espacio y no al significado de un acento.⁴⁵¹ En la notación hispánica, al igual que en la mayoría de las notaciones francas encontramos un predominio del *symbolic mode*.

Debido a la riqueza de trazos que presentan los neumas de la notación hispánica, su interpretación puede ser bastante complicada. Aunque guardan ciertas similitudes con otras notaciones neumáticas occidentales, en ocasiones pueden tener significados diferentes.⁴⁵² Por ejemplo, en las fuentes hispánicas encontramos una gran variedad de neumas para representar un mismo perfil melódico. Sin embargo, en la mayoría de los casos desconocemos a qué se deben estas variaciones en el trazado de los neumas. Podría tratarse incluso de cuestiones tan sutiles como en qué nota debe apoyarse el cantor, tal y como extrae del estudio de González Barrionuevo de dos *scandicus* en el manuscrito GB-Lbl Add. 30.850.⁴⁵³

Además, una de las características principales de la notación hispánica es el hecho de que sus neumas pueden representar un gran número de notas mediante un único trazo.

⁴⁴⁹ ATKINSON, Charles M.: *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2009, pp. 85-145.

⁴⁵⁰ TREITLER, Leo: *With Voice and Pen. Coming to know medieval song and how it was made*. Nueva York: Oxford University Press, 2003, pp. 335-343.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² HORNBY et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 178-183.

⁴⁵³ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: “Dos grafías especiales del “scándicus” en la notación ‘mozárabe’ del norte de España”. En: *Revista de Musicología*, 1990, vol. 13, Nº 1, pp. 11-80.

En esta tesis, estudiaremos el uso de diferentes neumas para indicar un mismo perfil melódico y variaciones en el trazo de los mismos con el objetivo de averiguar si la preferencia por el uso de una u otra variante tuviera que ver también con la tradición de una comunidad o una región.

4.2. La notación hispánica horizontal

Hasta ahora hemos hablado de la notación hispánica como una única notación con unas características determinadas. No obstante, esto es impreciso.

Dentro de la notación hispánica encontramos dos grandes familias. Por un lado, está la notación vertical, a la que también se denomina en algunos escritos —por ejemplo en los textos de Brou y los de González Barrionuevo— como “notación del norte”. Aparece en todos los manuscritos con notación del norte peninsular, tanto en las áreas más occidentales (Reino de León) como en el área pirenaica. El número de fuentes con notación hispánica de tipo vertical que se han conservado es sustancialmente mayor al de ejemplos con notación horizontal y la mayoría han sido datados entre los siglos X y XI.⁴⁵⁴ Es, así mismo, la más estudiada por los paleógrafos musicales, entre los que destacan los numerosos estudios de Herminio González Barrionuevo.⁴⁵⁵ Su característica principal y a la que debe su nombre, es la verticalidad de sus neumas, tal y como se puede apreciar en el fragmento inferior.

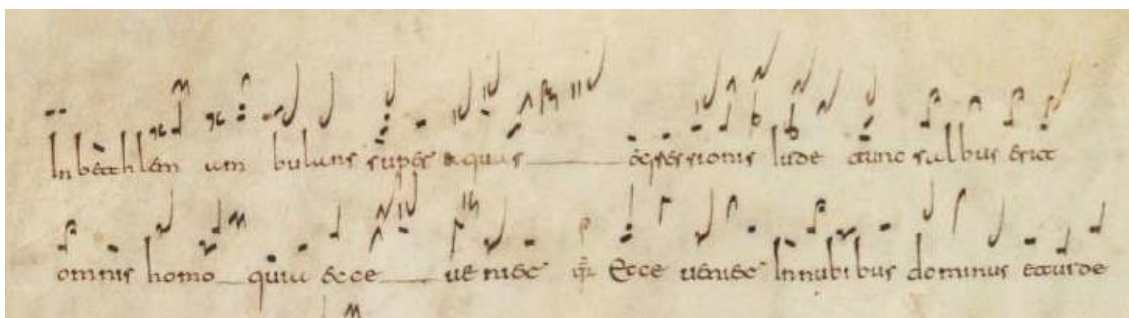


Fig. 30: Fragmento de L8, f. 32v.

⁴⁵⁴ Se puede consultar el listado de fuentes hispánicas con sus dataciones en HORNBY et al.:

Understanding the Old Hispanic Office, pp. xviii-xxix.

⁴⁵⁵ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: “Algunos rasgos paleográficos de la notación ‘mozárabe’ del Norte”. En: *Revista de Musicología*, 1997, Vol. 20, Nº1, pp. 37-50.

- “Dos ‘Scandicus Subbipunctis’ particulares en la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *Anuario Musical*, 1993, Nº 48, pp. 47-62.

- “Los códices mozárabes del Archivo de Silos: aspectos paleográficos y semiológicos de su notación neumática”. En: *Revista de Musicología*, 1992, Vol. 15, Nº 2-3, pp. 403-472.

- “Dos grafías especiales del “scándicus” en la notación ‘mozárabe’ del norte de España”. En: *Revista de Musicología*, 1990, vol. 13, Nº 1, pp. 11-80.

- “La grafía del “sálicus” en la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *Revista de Musicología*, 1989, vol. 12, Nº2, pp. 397-410.

- “Presencia de signos adicionales de tipo melódico en la notación ‘mozárabe’ del norte de España. En: *Revista de Musicología*, 1986 vol. 9, Nº 1, pp. 11-28.

- “Una grafía particular del porrectus en la rotación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, “Año Europeo de la Música”, 1987, vol. 1, pp. 75-90.

Las fuentes toledanas se caracterizan por presentar un tipo de notación exclusiva de este corpus, la cual se denomina como notación hispánica horizontal, en contraposición con la variante anterior. Todos los códices toledanos salvo *T6* y las hojas de guarda de *BN01* presentan la notación del tipo horizontal.

En comparación con la notación vertical, la notación horizontal presenta cuatro características que Hornby, Maloy y Rojo Carrillo han sabido sintetizar en cuatro apartados:⁴⁵⁶

1. **La orientación de los neumas:** Más adelante, en los apartados 4.4 y 4.5 pondremos ejemplos de como algunos neumas son muy similares a los de la notación vertical, pero rotados hacia la derecha entre 45 y 90 grados. Esta inclinación de los neumas se ha asociado a una falta de espacio en los manuscritos para alojar la notación en su orientación vertical. Sin embargo, su uso constante en fuentes, como *T33.3* o *T4*, en las que el espacio reservado para la notación podría abarcar perfectamente neumas del tipo vertical, nos hacen rechazar esta hipótesis.
2. **El posicionamiento de los neumas sobre cada sílaba del texto:** Mientras que, en la notación vertical, en los melismas, cada neuma se sitúa a la derecha del que le precede, en la notación horizontal los neumas de un melisma se agrupan en una hilera que asciende en diagonal hacia la derecha desde la sílaba sobre la que han de cantarse. Esto permite ahorrar espacio de pergamino y también sirve para indicar de forma más clara la sílaba sobre la que ha de cantarse cada neuma. No obstante, se pierde la información que pueda dar la altura a la que se escribe cada neuma. (Figs. 31 y 32)

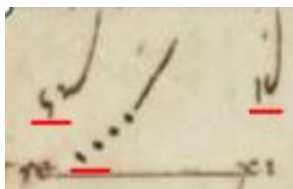


Fig. 31: Fragmento de L8, f. 190r:
Melisma sobre las sílabas *-rrex*
del canto *Ego dormivi*.

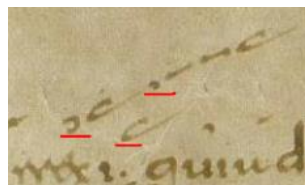


Fig. 32: Fragmento de T4, f. 26v:
Melisma sobre las sílabas *-rrex*
del canto *Ego dormivi*.

⁴⁵⁶ HORNBY et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 191-199.

3. **Distinto repertorio de neumas:** Aunque muchos neumas son muy similares en ambas notaciones, hay determinados tipos de neumas que no aparecen en ambos tipos de notación. En la vertical podemos encontrar una mayor variedad de neumas, mientras que la horizontal es más simple.
4. **El contexto de la producción de los manuscritos que contienen cada tipo de notación:** Como ya hemos explicado, la notación horizontal solo aparece en algunas de las fuentes que se estudian en esta tesis doctoral.

La antigüedad de la notación horizontal es una cuestión sobre la que se han dado discrepancias entre los expertos. Comentábamos unos párrafos antes que la notación vertical se recoge en fuentes datadas incluso en el siglo IX. Por el contrario, la fuente más antigua en la que se recoge notación horizontal es, según las dataciones más tempranas, de finales del siglo XI. El hecho de que la notación vertical aparezca en fuentes datadas en fechas más tempranas podría sugerir que la notación vertical es más antigua que la horizontal.

Sin embargo, la escasez de fuentes con notación horizontal, unida a las dudas respecto a la datación de los manuscritos que comentábamos en capítulos anteriores, llevaron a autores como Sunyol a proponer que la notación horizontal podía ser la más antigua.⁴⁵⁷ Décadas más tarde, Mundó afirmaría lo contrario, recuperando la temprana suposición de Gómez Moreno, quien en 1919 ya propuso que los códices toledanos debían ser “de una fase avanzada”.⁴⁵⁸ Para refrendar su hipótesis, Mundó se apoya en los siguientes cuatro argumentos:

1. El grupo más antiguo de estos códices litúrgicos, según la lista dada anteriormente,⁴⁵⁹ sólo tiene neumas de tipo septentrional.
2. En un documento dado en Toledo por Alfonso VI al año siguiente de su reconquista, 18-XII-1086, escrito en letra visigótica de tipo norteño, el escribano termina su firma con neumas visigóticos del Norte.
3. El f. 2 de guarda del 35.1 (= Madrid BN. 10.001), que hemos dicho anotado con neumas del Norte, tiene dos antífonas corregidas con neumas cursivos toledanos característicos; luego estos son posteriores a los del Norte.
4. En Toledo hacia el siglo XIII y XIV se usó algunas veces para ciertas notas marginales y añadiduras una tinta verde-azulada inconfundible. Así en el

⁴⁵⁷ SUNYOL, Gregorio M.: *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1925, p. 204.

⁴⁵⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919, pp. 363-364.

⁴⁵⁹ Mundó hace referencia a la lista de códices toledanos que trata en su artículo, citados en la p. 21 de este mismo artículo.

Tol. 35.5 (del s. XIII) hay notas añadidas (ff. 32 v, II9 v, 120 v) con puntos sobre las íes en letra visigótica del s. XIII también y en letra verdosa. El Tol. 35.2, el más tardío de todos (s. XIII-XIV) tiene notas en visigótica y en cursiva gótica del s. XIV con tinta azulada (f. I [= 2] y 48). Ahora bien: el Tol. 35.7 presenta en el f. 83 una antífona corregida con la misma tinta azulada del s. XIV con la que se trazaron también los neumas alargados típicos toledanos. Luego, esta forma de neumas es la más tardía conocida y usada en las parroquias mozárabes de Toledo hasta el s. XIV.⁴⁶⁰

A pesar de los argumentos de Mundó citados anteriormente, la falta de fuentes notadas toledanas o incluso mozárabes anteriores a la toma de la ciudad por Alfonso VI (1085) nos impide afirmar con certeza que la notación vertical fuera anterior a la horizontal. De hecho, a lo largo de esta tesis plantearemos la hipótesis de que esta notación vertical sea propia del norte peninsular y llegase a Toledo a través de los mozárabes castellanos y leoneses tras la conquista cristiana de la ciudad. Por tanto, la notación propiamente toledana —y quizás, también del resto de los mozárabes que permanecieron en territorio andalusí— sería la notación horizontal.

De ser cierta esta hipótesis, las dos únicas fuentes conservadas en Toledo con notación vertical, *G-BN01* y *T6*, no se habrían copiado en esta ciudad, sino probablemente en el norte peninsular, hecho que parecen sugerir ya los análisis de los manuscritos realizados hasta ahora en esta tesis doctoral.

T6 es, de hecho, uno de los códices más problemáticos en cuanto a su notación. Rojo Carrillo afirma lo siguiente respecto a esta:

Aunque tiene muchas partes donde el texto está dispuesto para recibir neumas, la notación aparece sólo en pocas piezas. Janini y Gonzálvez: “Los neumas musicales son los del tipo llamado del norte de la Península, añadidos en dos o tres etapas distintas, la más antigua del siglo XI. En el f. 151v, notación musical añadida, en el siglo XII”. Randel (1969) también señala que la notación es de varias manos diferentes.⁴⁶¹

De esta cita y de que Díaz vea en su escritura también indicios de pertenencia al área de León, podríamos inclinarnos hacia la teoría de que *T6* no fuese copiado en Toledo.

⁴⁶⁰ MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 24-25.

⁴⁶¹ ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 92.

También Mundó presenta dudas al respecto: en cuanto a la escritura es incapaz de decantarse por la influencia norteña o sureña, ya que, como veíamos antes, ve rasgos de ambas, sin embargo, respecto a la notación afirma sin dudas que “los neumas musicales son los del norte de la península”.⁴⁶² Tal vez por ello, data este códice con una fecha más temprana que el resto: entre finales del s. X y principios del s. XI.

Aunque ni Janini, ni Mundó descartan el origen toledano de este manuscrito, todo indica que la notación, que es lo que nos compete estudiar en este apartado, es propia del norte peninsular. Por ello, en este capítulo, nos centraremos de manera exclusiva en la notación horizontal, pues es la que aparece en el resto de fuentes toledanas del canto hispánico, con el objetivo de conocer mejor su origen y su evolución.

⁴⁶² MUNDÓ, *La datación...*, p. 19.

4.3. Metodología para el estudio de la notación

Para facilitar el estudio de los neumas horizontales en las fuentes toledanas realizaremos una clasificación en función del perfil melódico (eje vertical) y el manuscrito al que pertenece cada neuma (eje horizontal).

La primera clasificación de neumas hispánicas la encontramos en 1925 en el tratado de *Introducción a la paleografía musical gregoriana* de Sunyol.⁴⁶³ No obstante, esta clasificación no nos será tan útil como la que llevarán a cabo cuatro años después, en 1929, los padres Casiano Rojo y Germán Prado en su estudio *El Canto Mozárabe*, en la que especificarán la proveniencia de cada uno de los neumas. El capítulo III del estudio de Rojo y Prado está dedicado a la notación, y nos brinda una excelente clasificación y explicación detallada de los neumas que tomaremos como punto de partida para nuestro trabajo.⁴⁶⁴

También creo importante mencionar el párrafo introductorio de Rojo y Prado en el que detallan cómo han logrado averiguar el significado de los distintos neumas a pesar de que en muchas ocasiones no guardan ninguna relación con aquellos pertenecientes a notaciones más estudiadas como podría ser la franco-romana.⁴⁶⁵

Rojo y Prado detallan que basan su trabajo en el estudio de los códices silenses conservados en la British Library de Londres *Add. MS 30.848* y *Add. MS 30.850*. Ambas fuentes transmiten un repertorio gregoriano cuyas melodías han llegado hasta nuestros días, con lo que ha sido posible averiguar el significado de estos neumas. Estas fuentes con notación visigótica y canto franco-romano se han demostrado sumamente útiles para la investigación y han sido usadas como “piedra Rosetta” fundamentalmente por Herminio González Barrionuevo.⁴⁶⁶

En segundo lugar, está el célebre caso de aquellas piezas del oficio de difuntos del *Liber Ordinum* emilianense (A56) que se encuentran transcritas en notación aquitana o, como la denominan Rojo y Prado: de “puntos sobrepuestos”. Gracias a que en el *Liber*

⁴⁶³ SUNYOL: *Introducció a la paleografía musical gregoriana*.

⁴⁶⁴ PRADO, Germán y ROJO, Casiano: *El Canto Mozárabe*. Barcelona, 1929, pp. 40-58.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pp. 40-43.

⁴⁶⁶ GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: “Dos grafías especiales del “scándicus” en la notación ‘mozárabe’ del norte de España”. En: *Revista de Musicología*, 1990, vol. 13, Nº 1, pp. 11-80; y “La grafía del “sálicus” en la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *Revista de Musicología*, 1989, vol. 12, Nº2, pp. 397-410.

Ordinum de Silos también aparece el oficio de difuntos, se han podido comparar las melodías de ambos y, de este modo, averiguar el significado de algunos de estos neumas.⁴⁶⁷

Finalmente, Rojo y Prado han empleado el cotejo de estructuras melódicas idénticas o similares dentro de un mismo manuscrito para averiguar la función de los neumas restantes.⁴⁶⁸ Para el estudio de las fuentes toledanas emplearemos este último método.

En cuanto a la nomenclatura, hemos decidido incorporar una más neutra y precisa, basada en el sistema desarrollado por la investigadora Emma Hornby.⁴⁶⁹ Este sistema nos permite clasificar los neumas en base a su contorno melódico y consiste en aplicar una letra en función de la relación que cada una de las notas del neuma tiene con el valor precedente.

- N (neutral) indicaría que la nota no está precedida por ningún otro valor o que su relación con el valor que le precede es desconocido.
- H (higher) indica que la nota es más aguda que el valor que le precede.
- L (lower) indica que la nota es más grave que el valor que le precede.
- S (similar) indica que la nota está a la misma altura que la que le precede.
- U indica que la nota es similar o ligeramente más aguda que la anterior (se usa con valores con significados más imprecisos que los anteriores).

De modo que, al *pes*, lo denominaremos en nuestra clasificación como neuma *NH*, a la *clivis*, *NL*, al *scandicus*, *NHH* o *NHHH* (dependiendo el número de notas que tenga), y así sucesivamente. A esta clasificación la denominaremos como “tipo” de neuma.



N + H



N + H + H



N + H + H + L

⁴⁶⁷ En esta investigación no desarrollaremos el paso de la notación hispánica a la aquitana pues se produce en un entorno diferente al toledano. Para conocer en profundidad los cantos de la liturgia hispánica con notación aquitana, se recomienda: LUCA, Elsa (da): “From Old Hispanic to Aquitanian Notation: Music Writing in Medieval Iberia”, en Anuario de estudios medievales, vol. 50, nº 2, 2020, pp. 838-839.

⁴⁶⁸ PRADO y ROJO: *El Canto Mozárabe*, pp. 42-43.

⁴⁶⁹ Utilizado en el dominio web: <http://www.neumes.org.uk>

Pero para poder realizar un estudio más exhaustivo, debemos añadir una segunda columna a la que hemos denominado “variante” en la que se especifica cómo se traza dicho tipo de neuma. Por ejemplo, en el caso de *N* vemos que se puede escribir como un *punctum* o una *virga*, mientras que en los neumas compuestos lo más habitual es encontrar las variantes “conjunta” (todo el neuma corresponde a un único trazo) o “disjunta” (cada nota del neuma equivale a un trazo); así como las distintas variantes que podamos encontrar en cuanto a su trazado. (Tabla 4.1).







	Pes (NH)	Scandicus (NHH)	Clivis (NL)
Conjunto			
Disjunto			

Tabla 4.1: Comparación del trazo conjunto y disjunto.

En las siguientes páginas podrán apreciar que el resultado de haber realizado la clasificación de neumas de este modo nos ha permitido descubrir que existen ciertas tendencias a usar unas variantes frente a otras en varios códices.

4.4 Clasificación de los neumas de la notación hispánica horizontal

Tabla 4.2: Clasificación de los neumas de notación horizontal de las fuentes toledanas del canto hispánico.





















































































NEUMA		MANUSCRITO									
Tipo	Variante	Tradición litúrgica A							Tradición litúrgica B		
		Coímbra	BN01	T33.3	T7	Cincinnati	T4	T3	T5	Tm 1325	BN10
N	punctum										
	virga										
NH (pes)	conjunta										
	disjunta										
NHH (scandicus)	conjunta										
	disjunta										
NHHH	conjunta										
	N-HHH										
	disjunta										
NHHHH											
NHHHL	N-H-H-HL										
	disjunta										

Tabla 4.2: Clasificación de los neumas de notación horizontal de las fuentes toledanas del canto hispánico.

NEUMA		MANUSCRITO									
Tipo	Variante	Tradición litúrgica A						Tradición litúrgica B			
		Coímbra	BN01	T33.3	T7	Cincinnati	T4	T3	T5	Tm 1325	BN10
NHHL	conjunta										
	NHH-L										
	NH-HL										
	N-H-HL										
	disjunta										
NHHLH	conjunta										
	disjunta										
NHHHLH											
NHLL	conjunta										
	disjunta										
NHL (torculus)	conjunta										
	NH-L										
	N-HL										
	disjunta										

Tabla 4.2: Clasificación de los neumas de notación horizontal de las fuentes toledanas del canto hispánico.









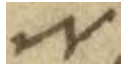









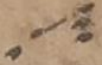



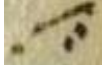


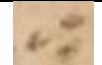






































NEUMA		MANUSCRITO									
Tipo	Variante	Tradición litúrgica A							Tradición litúrgica B		
		Coímbra	BN01	T33.3	T7	Cincinnati	T4	T3	T5	Tm 1325	BN10
NHLH	conjunta										
	disjunta										
NHLHL											
NHLL	conjunta										
	NH-L-L										
	N-HLL										
	disjunta										
NHLLL											
NUL											
NL (clivis)	conjunta										
	disjunta										
NLL (climacus)	conjunta										
	NL-L										
	disjunta										

Tabla 4.2: Clasificación de los neumas de notación horizontal de las fuentes toledanas del canto hispánico.

NEUMA		MANUSCRITO									
Tipo	Variante	Tradición litúrgica A							Tradición litúrgica B		
		Coímbra	BN01	T33.3	T7	Cincinnati	T4	T3	T5	Tm 1325	BN10
NLLL											
NLH (porrectus)											
NLHL	Conjunta										
	NL-HL										
NLHLH											
NLNHH											
NS (distropha)	cortas										
	largas										
NSS (tristropha)											
NSH											
NSHL											
a											

De los datos de la tabla 4.2, se puede concluir que hay dos tendencias a la hora de representar los neumas. Estas dos tendencias concuerdan, precisamente entre las fuentes de la tradición A y aquellas de la tradición B. A continuación, se enumeran las características que presentan los neumas de las fuentes de la **tradición B** en contraste con el resto de fuentes toledanas.

1. El *punctum* (N) es más marcado.
2. El trazo inicial descendente del *pes* (NH) ya no es curvo, sino recto. Así mismo, el *pes* se presenta exclusivamente de una forma y con un trazo anguloso muy poco común en el resto de fuentes.
3. Los *pes* (NH) disjuntos son muy poco comunes.
4. Encontramos dos tipos de *scandicus* (NHH) de trazo único diferentes, el segundo de ellos, no aparece en el resto de fuentes.
5. El *scandicus* (NHH) disjunto está formado por dos *puncta* y una *virga*, al contrario que en el resto de fuentes, en las que aparece como un *punctum* y dos *virga*.
6. Son muy habituales los *scandicus* de cuatro notas (NHHH) disjuntos y los *scandicus flexus* (NHHHL) que rara vez se pueden ver en el resto de fuentes.
7. Los *scandicus flexus* (NHHL) tienen dos tipos de trazados que aparecen muy frecuentemente en estas fuentes: NHH-L con el *scandicus* característico de las fuentes tardías es exclusivo de los manuscritos más tardíos y NH-HL, es decir, la unión de un *pes* y un *clivis* situado por encima y en diagonal a este, aparece con una asiduidad mucho mayor a la del resto de códices. Esta última es una variante muy característica de las fuentes de la tradición B.
8. El *climacus* (NLL) es completamente diferente: en las fuentes de tradición A aparece siempre en tres trazos, salvo en *T7* que lo podemos encontrar como un *clivis* seguido de un *punctum* y en *BN01* que es un caso particular, pues aparece repetidamente el neuma propio de las fuentes tardías. En las fuentes de la tradición B nunca aparece disjunto, sino siempre en un único trazo muy característico y exclusivo de estas fuentes y *BN01*. Encontramos también este *climacus* en otros neumas compuestos como NHHLL o NHLL, en los que en las fuentes de la tradición A sigue predominando el uso de trazos separados.
9. El neuma NHHHLH, muy característico de las fuentes de la tradición A toledana, no aparece nunca en las fuentes de la tradición B en ninguna de sus variantes.

10. El *torculus* (NHL) presenta una forma más angulosa y abierta en el bucle final.
11. El *torculus resupinus* (NHLH) tiene un trazo inicial mucho más corto y anguloso en lugar de curvo. También aparece de forma disjunta (N-HLH) solamente en las fuentes de la tradición B.
12. Otros dos neumas que no encontramos en la tradición B y si aparecen con cierta asiduidad en otras fuentes toledanas son el *pressus* disjunto y la *distropha* compuesta de dos trazos con forma de *c*. El *salicus* también es poco habitual en los manuscritos tardíos y solo lo hemos podido encontrar en *T5*.

Creemos que la existencia de estas diferencias entre la notación de una y otras fuentes nos obliga a concluir que la notación de los manuscritos de la tradición litúrgica B (*T5*, *Tm1325* y *BN10*) es diferente a la del resto de fuentes toledanas. El uso completamente distinto y constante dentro de cada uno de los grupos de fuentes de determinadas variantes de neumas hace que su estudio se debe abordar de forma separada y, por tanto, debemos descartar la hipótesis de que exista una única notación hispánica horizontal.

Del mismo modo, tampoco resulta probable que todas estas diferencias, que parecen obedecer más bien a cuestiones de preferencia por el trazado de unos neumas u otros, se deban a cuestiones evolutivas. Es decir, aunque las fuentes de la tradición litúrgica B sean posteriores en el tiempo, la diferencia en el trazado de sus neumas es improbable que se deba a una evolución de la notación de las fuentes de la tradición A.

En su lugar, proponemos la hipótesis de que, proviniendo quizás de un mismo sistema de notación anterior, cada una de las dos notaciones toledanas evolucionó por vías diferentes hasta conformar la notación que conocemos actualmente.

En cuanto a la otra variante, la de las fuentes de la tradición litúrgica A, también podemos observar una gran cohesión. Los siete documentos que pertenecen a este grupo concuerdan en los neumas y variantes de estos que usan con mayor frecuencia. Tal es el caso del neuma NHHHLH que comentábamos anteriormente. Esto nos hace reforzar la idea de que pertenecen a una misma tradición de notación. No obstante, hay pequeñas diferencias que es necesario resaltar, pues nos pueden ofrecer gran información sobre la relación entre las distintas fuentes.

T4, *T7* y *Cincinnati* comparten algunos trazos peculiares en ciertos neumas. Destaca el *porrectus* (NLH) en el cual, además de la forma habitual del resto de fuentes toledanas,

encontramos otra más adornada, con una especie de bucle antes del trazo final que recuerda a una versión más similar al *porrectus* del Antifonario de León, pero girado 45° a su derecha (fig. 33).



Fig. 33: En el gráfico superior podemos observar cómo si tomamos un *porrectus* de L8 y lo giramos 45° a su derecha, sus trazos se asemejan notablemente al de un *porrectus* de T4.

También entre T4 y T7 encontramos una forma peculiar de representar el *torculus resupinus* (NHLH) exclusiva de estas dos fuentes (figs. 34 y 35).



Fig. 34: *Torculus resupinus* en T7



Fig. 35: *Torculus resupinus* en T4

Aunque la mano que notó ambos manuscritos es claramente diferente e incluso en la pluma que se utilizó podemos observar diferencias, podemos determinar que entre T4, T7 y, seguramente, también *Cincinnati*, existe una relación estrecha. Esto concuerda con la hipótesis de la pertenencia a un mismo taller, escuela o tradición que proponíamos en el apartado dedicado a la paleografía.

En definitiva, nos reafirmamos en la existencia de dos grupos de notación horizontal que presentan tanto similitudes que cohesionan cada uno de los grupos; como diferencias notables entre la notación de un grupo y otro.

4.5 Influencias y evolución de la notación hispánica

Llegados a este punto, cabe preguntarse por qué en Toledo no se dan una, sino dos variantes de la notación hispánica con la misma característica distintiva: la horizontalidad de sus neumas.

La historiografía señala en época muy temprana que esta tendencia a la horizontalidad en la notación toledana obedecen a un motivo de “economizar pergamino”,⁴⁷⁰ algo que concuerda con el hecho de que los manuscritos pertenecen a un periodo de escasez debido a las constantes incursiones de los almohades en territorios cristianos y a una etapa de decaimiento del rito hispánico que, tras el concilio de Burgos (1080) había pasado de ser el rito principal del reino de León a una tradición muy minoritaria conservada exclusivamente entre una parte de la población (los mozárabes) de la ciudad de Toledo.

No obstante, no nos parece argumento de suficiente peso, tampoco observamos claramente un ahorro sustancial de material mediante el uso de esta notación tal y como ya hemos indicado en el apartado 4.2 y como se observará más adelante en el estudio de los cantos (apartado 5.4).







Los códices de la tradición litúrgica B, tras la revisión de las fuentes toledanas llevada a cabo por Mundó en 1965, se datan como los más tardíos, con fechas que abarcan desde el siglo XIII hasta el XIV, en contraste con fuentes como *T7* o *T33.3* que bien podrían ser del siglo XI o de comienzos del XII. Esta diferencia entre la datación de unos y otros códices, podría llevarnos a plantear la hipótesis de que la notación horizontal B es, simplemente una evolución de la notación horizontal A.



























Esta hipótesis, no obstante, no termina de explicar por qué se prefieren de forma sistemática las variantes de unos neumas frente a otros, ya que la diferencia que existe entre ambos grupos no obedece a una cuestión de trazar un mismo neuma de forma diferente, lo que sí se podría explicar debido a una evolución de la escritura, sino a la preferencia por una u otra versión de representar dicho neuma.

⁴⁷⁰ PRADO y ROJO: *El Canto Mozárabe*, p. 40.

En este capítulo, tomando como base la clasificación llevada a cabo por Prado y Rojo, trataremos de estudiar las relaciones existentes entre algunos de los neumas más característicos de los dos grupos de notaciones horizontales y también los neumas de la notación vertical, de tal forma que podamos trazar un mapa conceptual de la influencia que los diferentes grupos de fuentes tuvieron sobre el corpus toledano del canto hispánico y ver si su origen es el mismo o no.

NH (*pes o podatus*)

	T7	S4	L8	A30	S6	BL50
E. <i>Podatus</i> 	1 2 3 	4 5 6 7 	8 		9 10 	11 12, 13 

	Tradición litúrgica A							Trad. litúrgica B		
	Co	M001	33.3	T7	Cin	T4	T3	T5	1325	M110
1										
2										
3										

Encontramos en el *pes* la primera novedad de la notación horizontal del canto hispánico con respecto a la notación vertical del resto de fuentes. Se trata de el *pes* disjunto (fila 3), que consta de un *punctum* y una *virga* y que solo aparece en estas fuentes. Esta división podría indicar un mayor interés por parte de los escribas de notación horizontal por indicar los tipos de acento que conforman el neuma, quizás buscando una mayor claridad de los símbolos.

En cuanto al *pes* conjunto, predominan dos formas en las fuentes toledanas de la tradición A: una curva (fila 2) y otra más angulosa (fila 1). Ambas formas de trazar el *pes* conjunto se dan también en los manuscritos silenses *S4* y *BL50* (nº 5 y 12 la curva y 6 y 13 la angulosa), de forma prácticamente idéntica, incluso con la misma inclinación. La forma angulosa, arranca en todas las fuentes con una curva convexa.

Este arranque en forma de curva convexa no se aprecia en el *pes* conjunto de las fuentes de la tradición B, en su lugar se compone por dos trazos rectos, uno descendente y otro

ascendente. Este tipo de *pes* más simple aparece solamente en *S4* (ejemplo n.º 4), pero con orientación vertical.

NHH (scandicus)

	T7	S4	L8	A30	S6	BL50
H. Scandicus (3 notas)						

	Tradición litúrgica A							Trad. litúrgica B		
	Coi	BN01	T33.3	T7	Cin	T4	T3	T5	Tm1325	BN10
1										
2										
3										

El *scandicus* presenta dos versiones en la notación toledana de la tradición A y tres en la de la B. La versión conjunta (fila 1), aparece con un trazo muy similar al de la notación horizontal en varias fuentes, en la tabla superior se puede apreciar en *S4* (n.º 12), *L8* (n.º 15) y *S6* (n.º 16).

El *scandicus* disjunto (fila 2) también aparece en las fuentes silenses y en *L8*, pero, mientras que en las fuentes de la tradición B se da de forma idéntica, en las de la tradición A el trazo es diferente, ya que en lugar de estar compuesto por dos *puncta* y una *virga*, consta de un único *punctum* seguido de dos *virgas*. En este caso, el *scandicus* de la tradición A se distingue no solo del resto de fuentes del canto hispánico, sino también de las otras notaciones francas, en las que este neuma se representa de forma común mediante dos *puncta* y una *virga*.⁴⁷¹

Finalmente, la tercera versión del *scandicus* (fila 3), la que encontramos exclusivamente en las fuentes de la tradición B, no aparece en ninguna otra fuente anterior. No obstante,

⁴⁷¹ TREITLER: *With Voice and Pen*, p. 339.

bien podría tratarse de una versión del *scandicus* disjunto realizada con un *ductus* excesivamente veloz.

NHL (torculus)

	T7	S4	L8	A30	S6	BL50
F. <i>Córculus</i> (<i>Podatus flexus</i>)	1 2	3 4 5 6 7	13 14 15	19 20	22 23	24 25 26
		8 9 10 11 12	16 17 18	21		27 28

	Tradición litúrgica A							Trad. litúrgica B		
	Coi	BN01	T33.3	T7	Cin	T4	T3	T5	Tm1325	BN10
1										
2										

El *torculus* toledano de la tradición A muestra un trazo claramente distinto al resto de ejemplos en sus dos variantes, el trazo final se curva de manera cerrada hacia la izquierda. Si nos fijamos en los ejemplos de la tradición B, estos terminan con un trazo mucho más anguloso y abierto, al igual que ocurre con los ejemplos de *torculus* que encontramos en los manuscritos silenses (n.º 4, 5 y 25) y en *L8* (n.º 13 y 14). Solamente en el ejemplo de *A30* (n.º 21) encontramos un trazo final que gira hacia la izquierda. Por otra parte, cuando el *torculus* aparece de manera disjunta (fila 2) en las fuentes silenses (n.º 12 y 27), es mucho más similar a los ejemplos de la tradición B, en los que la *clivis* presenta una forma más angulosa, que a los de la tradición A. De hecho, el ejemplo de *BN10* es idéntico al de *BL50* pero con una mayor inclinación hacia la derecha.

NL (*clivis*)

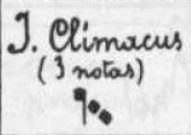
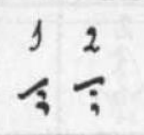
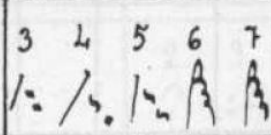


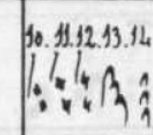
	T7	S4	L8	A30	S6	BL50
C. <i>Clivis</i>	1 2 3	4 5 6 7 8 9 10	11 12 13	14		15 16 17

















	Tradición litúrgica A							Trad. litúrgica B		
	Coi	BN01	T33.3	T7	Cin	T4	T3	T5	Tm1325	BN10
1										
2										
3										

La *clivis* es notablemente diferente en los dos tipos de notaciones toledanas. En primer lugar, encontramos un gran uso de la *clivis* disjunta (fila 3), poco habitual en la notación hispánica vertical y que solo encontramos en *S4* (n.º 10) y en *BL50* (n.º 16). Destaca el gran parecido de este último con *T3*, ya que en ambos la virga presenta una curva final.

En cuanto a las *clivis* conjuntas, las hay de dos tipos. Una es angulosa (fila 1) y, aunque a primera vista puede parecer similar a la que encontramos en *S4* (n.º 5), enseguida se aprecia un trazo final ligeramente ascendente que no aparece en las fuentes con notación vertical. Solo dos manuscritos toledanos no muestran este trazo final en su *clivis* y los dos son de la tradición B: *T5* y *Tm1325*. El otro *clivis* conjunto (fila 2) es muy característico de la notación horizontal y, aunque a primera vista pudiera parecer similar a algunos neumas de *S4* (n.º 7 y 8) o de *L8* (n.º 11, 12 y 13), resulta muy llamativo cómo la curva se cierra en forma de voluta, con un trazo grueso final que no podemos dejar pasar desapercibido. Este se aprecia especialmente en *Coimbra*, *T33.3* y *Cinncinati*.

NLL (climacus)


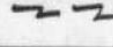
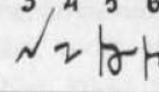


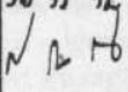
	T7	S4	L8	A30	S6	BL50
J. Climacus (3 notas) 	1 2 	3 4 5 6 7 	8 		9 	10. 11. 12. 13. 14. 











	Tradición litúrgica A							Trad. litúrgica B		
	Coi	BN01	T33.3	T7	Cin	T4	T3	T5	Tm1325	BN10
1										
2										

El caso del *climacus* es muy interesante, pues marca una importante diferencia entre las notaciones de las fuentes de la tradición A y de la tradición B. Cada una muestra un trazo distinto, conjunto o disjunto, para el *climacus* con la excepción del manuscrito *BN01*, único manuscrito toledano en el que se aprecian ambas formas de trazar este neuma.

El *climacus* conjunto (fila 1) lo encontramos principalmente en las fuentes de la tradición B. Es casi idéntico, pero ligeramente inclinado al que encontramos de forma muy habitual en las fuentes silenses: (n.º 6, 7, 9 y 13). La versión disjunta (fila 2) que encontramos solamente en las fuentes de la tradición A es menos habitual en fuentes con notación vertical. Solo la encontramos exactamente igual en *S4* (n.º 3) y *BL50* (n.º 10), no obstante, no es tan común como la otra versión en estos manuscritos silenses.

NLH (*porrectus*)

	T7	S4	L8	A30	S6	BL50
G. Porrectus (clivis resupina) 	1 2 	3 4 5 6 	8 		9 	10 11 12 

Tradición litúrgica A							Trad. litúrgica B		
Coi	BN01	T33.3	T7	Cin	T4	T3	T5	Tm1325	BN10
									

El *porrectus* será el último neuma que veremos. En este caso, en ambas notaciones toledanas el neuma es muy similar. Así mismo, también se parece mucho a los neumas que encontramos tanto en *S4* (n.º 3 y 4) como en *BL50* (n.º 10). Es relevante la segunda versión del neuma que encontramos en *T7*, *Cincinnati* y *T4* y que, ya comentábamos anteriormente que podría ser un intento de emular el neuma del *porrectus* de *L8*.

4.6 Conclusiones del capítulo

Tras el estudio de la notación llevado a cabo en este capítulo, presentamos dos importantes conclusiones respecto a la notación horizontal.

En primer lugar, ratificamos lo afirmado por las investigadoras Hornby, Maloy y Rojo Carrillo:⁴⁷² la notación horizontal presenta un repertorio de neumas propio que se mantiene en distintos manuscritos, incluyendo aquellos cuyo origen podría no ser toledano, como es el caso de *Coimbra*. La notación horizontal conservada en las fuentes estudiadas en esta tesis doctoral corresponde a una tradición de escritura musical bien asentada y constante en el tiempo. Por tanto, debemos descartar que su origen sea posterior a la conquista cristiana de Toledo en el siglo XI, fecha a partir de la cual están datadas la mayoría de las fuentes que conservan este tipo de notación.

De entre las características de la notación horizontal enumeradas en el apartado 4.2 de esta tesis, la número 2 (El posicionamiento de los neumas sobre cada sílaba del texto) es especialmente importante, pues indica la ausencia del “elemento icónico” en la notación horizontal y su absoluta dependencia del elemento simbólico.⁴⁷³

Ambos tipos de notación hispánica provendrían de una “notación primitiva” con características similares a las que Rankin y Treitler proponen para la notación paleofranca: “The script had set procedures but not a set repertory of signs, at least in its early manifestations”.⁴⁷⁴ De esta notación hispánica primitiva derivarían las dos variantes que conocemos de la notación hispánica. Siguiendo las tesis de Treitler, su distinta orientación derivaría de un interés de los escribas de la notación vertical por indicar, hasta cierto punto, de forma icónica la melodía, valiéndose de la posición de los neumas sobre las sílabas. La notación horizontal, por el contrario, no debió evolucionar buscando esa iconicidad, lo que se manifiesta en un repertorio menor de neumas y una tendencia a la separación del trazo de los neumas en elementos más simples, tal y que hemos observado en la tabla 4.2.

⁴⁷² HORNBY et al.: *Understanding the Old Hispanic Office*, pp. 191-199.

⁴⁷³ Esta hipótesis se apoya en la teoría sobre la división de la notación en dos grupos: *A symbolic* y *B iconic* propuesta por: TREITLER: *With Voice and Pen*, pp. 335-343.

⁴⁷⁴ TREITLER: *With Voice and Pen*, p. 328. Treitler cita la teoría propuesta en: RANKIN, Susan: “Carolingian Music” en MCKITTERICK, Rosamund (ed.): *Carolingian Culture. Emulation and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 274-316.

Esta cuestión nos inclina a plantear la hipótesis de una evolución distinta para cada uno de los dos grandes grupos de la notación hispánica: la vertical y la horizontal. Cada una de estas estaría asociada a un área geográfica y a unas comunidades diferentes: la vertical sería la usada en el norte peninsular por los cristianos de los reinos peninsulares, mientras que la horizontal sería usada en el sur por los cristianos mozárabes.

La notación horizontal aparece ligada a las fuentes toledanas del canto hispánico debido a que la comunidad que mantuvo el rito hispánico en Toledo era mozárabe y, al ser ellos mismos los encargados de copiar sus libros (como hemos visto en el apartado 1.5), es lógico que utilizaran el sistema de notación al que estaban habituados: la notación hispánica horizontal.

En segundo lugar, este estudio nos permite concluir que, dentro del repertorio de neumas horizontales que aparece en los códices toledanos del canto hispánico, podemos diferenciar dos variantes. Cada una de ellas coincide, además, con las distintas tradiciones litúrgicas del canto hispánico que se da entre las fuentes toledanas. De modo que, en cuanto a la notación, podemos distinguir dos grupos de manuscritos:

- Grupo A: *Coimbra, BN01, 33.3, T7, Cinninati, T4 y T3.*
- Grupo B: *T5, Tm1325 y BN10*

Aunque las fuentes del Grupo B son más tardías que las del Grupo A, no se aprecian señales que indiquen una posible evolución de la notación del Grupo A a la del Grupo B. Por tanto, debemos afirmar que en cada uno de los grupos de fuentes desarrolla una notación propia. Las fuentes de cada uno de los grupos no solamente están asociadas a tradiciones litúrgicas diferentes, sino también a parroquias diferentes –el Grupo A a la parroquia de Santa Eulalia y el Grupo B a la de Santas Justa y Rufina– y a distintos grupos de mozárabes, tal y como veíamos en el capítulo primero de esta tesis.

En cuanto al posible origen de estas dos variantes de notación horizontal, las diferencias entre los manuscritos de las dos fuentes litúrgicas encajan con la hipótesis sobre la existencia de dos comunidades mozárabes provenientes de dos grandes oleadas migratorias (apartado 1.3).

En las comparaciones que hemos realizado entre fuentes con notación vertical y fuentes con notación horizontal, es importante apuntar que hay una mayor similitud entre la

notación horizontal del grupo B y la notación vertical silense; mientras que el grupo A guarda mayor relación con la notación que observamos en *L8*.

Desgraciadamente, falta aún un estudio exhaustivo que indique las diferencias entre la notación de las fuentes leonesas y las silenses, y determinar si éstas se deben a cuestiones regionales o cronológicas –ya que los códices silenses estudiados son posteriores a *L8*–. Por ello, no podemos aventurar cuál de las distintas variantes horizontales se desarrollan con anterioridad. No obstante, se debe mencionar el caso particular de *BN01* en el que encontramos un uso habitual del *climacus* característico del grupo B. Esto podría indicar una posible influencia de la notación horizontal B en la notación horizontal A.

La hipótesis sobre una evolución lineal desde la notación vertical hacia la notación horizontal sería, por tanto, errónea. En su lugar, el uso de la lógica nos lleva a plantear el siguiente esquema a modo de mapa conceptual en el que a partir de una notación hispánica primitiva surgen las distintas variantes en torno a comunidades distintas que se influyen entre sí:

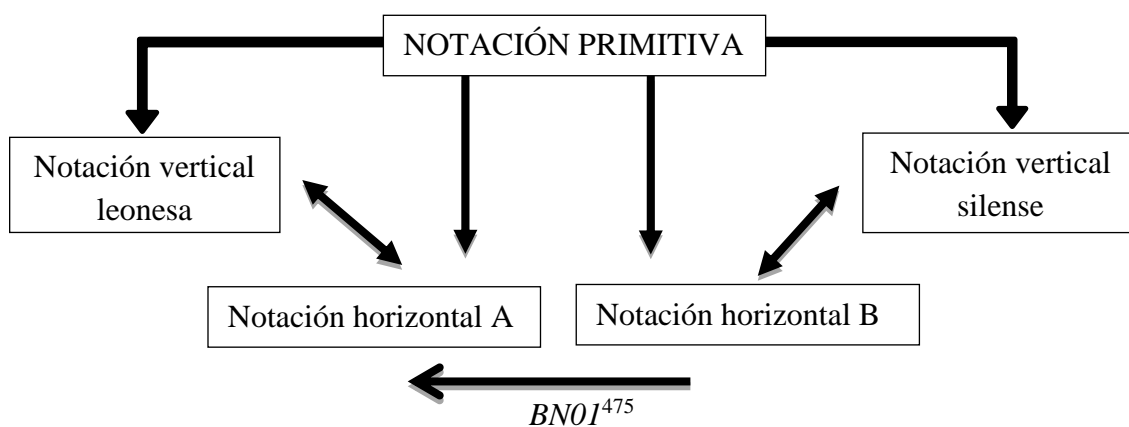


Fig. 36: Representación de evolución de la evolución de las diferentes variantes de la notación hispánica a partir de una supuesta notación hispánica primitiva.

No debemos olvidar que la notación es solamente un medio para representar gráficamente la música. Por ello, creemos que este capítulo queda incompleto sin el que le sucede. Para establecer nuestra hipótesis comprobaremos si concuerda lo establecido respecto a la notación con el contenido musical en el siguiente capítulo.

⁴⁷⁵ Esta flecha indica la posible influencia de la notación horizontal B en la notación horizontal A, tal y como parece indicar el uso del *climacus* conjunto en *BN01*.

5. Melodías

5.1. Introducción

En el capítulo anterior, veíamos las dificultades que presenta una notación adiaستمática como es la notación hispánica. Esta notación funcionaba como un recurso nemotécnico para que el cantor pudiera recordar las melodías con mayor facilidad, por ello, no indica todos los datos necesarios para interpretarla sin el conocimiento transmitido de forma oral, el cual no ha llegado hasta nuestros días, incluso teniendo en cuenta los intentos mencionados en el primer capítulo de perpetuar y, finalmente, restaurar el rito y el canto hispánicos.

Por ello, a día de hoy, el canto hispánico es un canto silente, cuyas melodías, aunque están ahí, no pueden ser interpretadas. Solamente unas pocas piezas pertenecientes al oficio de difuntos y conservadas en el *Liber Ordinum* emilianense (A56) y otros tres cantos del manuscrito silense S4 que fueron transcritos a notación aquitana se han podido reconstruir e interpretar en tiempos modernos.

Por lo tanto, cuando hablamos de estudiar las melodías del rito hispánico, estamos planteando una cuestión sumamente compleja, ya que, ¿cómo se puede estudiar una música que no podemos escuchar?

En primer lugar, debemos recordar que el objetivo de esta tesis no es el de recuperar el canto hispánico, sino el de determinar las características del corpus toledano. Por ello, el estudio del canto se centrará exclusivamente en el grupo de códigos determinado en la introducción de esta tesis doctoral. El procedimiento que se ha llevado a cabo para lograr este objetivo ha sido el siguiente:

En primer lugar, se ha realizado un vaciado de los cantos de las fuentes toledanas del canto hispánico. Para ello, nos hemos servido de en la base de datos on-line del proyecto Música Hispánica - Spanish Early Music Manuscripts coordinado por Carmen Julia Gutiérrez.⁴⁷⁶ Este vaciado se ha llevado a cabo apoyado en las ediciones de los manuscritos realizadas por José Janini,⁴⁷⁷ así como en el índice de cantos de Don

⁴⁷⁶ Enlace a la página web de la base de datos: <http://musicahispanica.eu/>

⁴⁷⁷ JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (2 tomos). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983, y *Liber mysticus de Cuaresma y Pascua*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1980; JANINI, José; MUNDÓ, Anscari M: *Liber mysticus de Cuaresma*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1979.

Randel⁴⁷⁸ y en la base de datos del proyecto *Cantus Index*.⁴⁷⁹ El resultado final se presenta a modo de catálogo revisado de los cantos conservados en las fuentes toledanas del canto hispánico en el Anexo n.º 1 de esta tesis doctoral.

Una vez realizado el vaciado y catálogo de los cantos de las fuentes, hemos seleccionado aquellos que cumplían las siguientes condiciones:

1. **Aparecer en, al menos, dos fuentes toledanas del canto hispánico:** Una condición evidente si se tiene en cuenta que lo que buscamos es comparar cantos concordantes. Se han tomado solamente aquellos cantos cuyo texto completo ha sido copiado, ignorando aquellos en los que sólo aparece el íncipit.
2. **Tener notación:** Durante el vaciado de los cantos hemos podido observar que, en una gran cantidad éstos, se omite la notación (tabla 5.1). Habitualmente esto ocurre debido a que dicho canto se repite varias veces a lo largo del manuscrito o porque se suponía que debía ser conocido por el celebrante, con lo que el copista escribía solamente un íncipit, omitiendo el resto del texto y también la notación. Puesto que necesitaremos usar la notación para el análisis melodías, éste es un requisito indispensable que ha limitado en mucho el corpus de piezas concordantes.
3. **Concordar en festividad, oficio y género:** En nuestra investigación pretendemos analizar las distintas versiones conservadas de un mismo canto. Para no cometer el error de comparar cantos distintos pero que tienen el mismo texto, hemos decidido imponer el criterio de que concuerden en la festividad y en el género del canto. No obstante, hemos tenido que hacer una excepción en los casos en los que desconocemos exactamente la festividad en la que se entonaban (*G-BN01*) o el oficio (*BN01* y los salmos en *T4*) y también en los casos en los que la nomenclatura varía debido a que se conservan en fuentes de distinta tradición litúrgica.

Una vez realizada la selección de cantos concordantes siguiendo estos criterios, estudiaremos dichas piezas siguiendo el método desarrollado por las profesoras Emma

⁴⁷⁸ RANDEL, Don Michael: *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

⁴⁷⁹ Enlace a la página web que alberga la base de datos: <https://cantusindex.org/>

Hornby y Rebecca Maloy en su libro *Music and Meaning*,⁴⁸⁰ el cual ha sido aceptado por la comunidad científica e incluso aplicado en otros artículos sobre el canto hispánico.⁴⁸¹

Mediante esta comparación, la cual explicaremos en detalle más adelante, esperamos poder conocer el grado de compatibilidad y, por lo tanto, la posible similitud existente entre los contornos melódicos de las diferentes versiones de los cantos. Posteriormente, y una vez determinada la relación melódica entre los distintos manuscritos con cantos concordantes, procederemos a compararlos también con otras fuentes del canto hispánico externas a la región toledana en busca de las influencias y vinculaciones que estos podrían tener. Creemos que esto puede ser de gran importancia para redescubrir el origen de las fuentes toledanas y entender mejor por qué se dan en este repertorio unas características únicas.

El objetivo de este capítulo será, por tanto, determinar las relaciones y discrepancias entre las fuentes toledanas del canto hispánico a nivel melódico, así como averiguar su origen o, en su defecto, descubrir con qué otras fuentes del repertorio hispánico tienen una mayor relación melódica.

⁴⁸⁰ HORNBY, Emma y MALOY, Rebecca: *Music and Meanings in Old Hispanic Lenten Chants*. Woodbridge: The Boydell Press, 2013.

⁴⁸¹ HORNBY, Emma; ANDRÉS, David; GUTIÉRREZ, Carmen Julia y SCULLIN, Dianne: “Processional melodies in the Old Hispanic rite”, en *Plainsong and Medieval Music*, vol. 30, nº 2, 2022, pp. 99-118.

5.2. Concordancias en el repertorio musical toledano del canto hispánico

En la tabla 5.1 que se muestra a continuación podemos observar una división de los manuscritos toledanos en función de su tipología libraria, la cual ya se ha explicado en la introducción de esta tesis doctoral. Así mismo, se añaden otras dos columnas indicando el número de cantos primero y, a la derecha, el número de cantos que reciben notación. Esta diferenciación se antoja necesaria para cumplir con el segundo de los criterios para la selección de las fuentes.

Los datos de esta tabla se basan en el catálogo del Anexo n.º 1 elaborado a partir del vaciado de cantos que se ha llevado a cabo en la base de datos del proyecto Música Hispánica - Spanish Early Music Manuscripts.⁴⁸²

Manuscrito	Tipo de libro	Nº de cantos	Nº de cantos con notación
E-Mn MSS/10001 (Hojas de guarda)	<i>Misticus</i> de Adviento	23	13
E-Mn MSS/10001	<i>Psalterium, L. cantincorum, L. hymnorum</i>	267	265
E-Mn MSS/10110	<i>Misticus</i> cuaresmal	1123	723
E-Tc 33.3	<i>Liber horarum</i>	135	77
E-Tc 35.3	<i>Manuale</i>	3	3
E-Tc 35.4	<i>Misticus</i> pascual	1167	806
E-Tc 35.5	<i>Misticus</i> cuaresmal	670	416
E-Tc 35.6	<i>Misticus</i> pascual y estival	794	46
E-Tc 35.7	<i>Misticus</i> de Adviento	406	279
E-Tm DO 1325	<i>Misticus</i> estival	58	49
P-Cua IV-3ª S-Gv. 44 (22)	<i>Misticus</i> de Adviento	7	3
US-CIhc Acc. No. 434	<i>Misticus</i> de Adviento	13	9

Tabla 5.1: Número de cantos catalogados en cada una de las fuentes.

En la mayoría de los casos, vemos que el número de cantos notados es menor al de cantos totales. Esto se debe a que muchos de los versículos que responden al canto principal no reciben notación, lo que quizás pudiera ser un indicativo de que no eran entonados por el mismo cantor. También son omitidos e indicados solamente mediante

⁴⁸² Enlace a la página web de la base de datos: <http://musicahispanica.eu/>

un íncipit textual aquellos cantos que se repiten o que el escriba suponía que el cantor debía conocer.

La diferencia más grande entre número de cantos notados y sin notación se da en *T6*, un códice que recibió la notación a posteriori, de varias manos diferentes y de forma parcial. Este mismo códice presenta, junto con las guardas de *BN01*, un tipo de notación en el que son omitidos los neumas musicales que corresponden a algunas sílabas de las piezas cantadas, a ésta, Brockett la denominaría como “notación intermitente”.⁴⁸³

BN01 y *T3* son códices que, por su tipología arrojan un resultado diferente. El primero, en la parte del *Psalterium* y el *Liber canticorum*, recoge una muy escueta notación en todos los versos que actúan a modo de estribillo de los salmos, mientras que la mayoría de los himnos no reciben notación, lo que podría indicar que solamente eran recitados o cantilados. Algunos salmos no recogen notación, pero es probable que ésta haya sido borrada debido al paso del tiempo y que originalmente sí estuvieran notados. *T3*, por el contrario, se trata de un *Manuale*, lo que implica que no contiene cantos, solo oraciones, salvo por tres excepciones, de hecho, el canto que encontramos en el f. 100v está escrito en un margen y es, muy probablemente, una adición posterior.

Una vez aclarada esta cuestión, volvamos a centrarnos en la tipología libraria. A pesar de que la variedad es notable en un corpus tan pequeño, sí hay libros que comparten tipología y en los que, por tanto, podríamos encontrar coincidencias en cuanto a su contenido.

Por un lado, tenemos tres fuentes que recogen las celebraciones correspondientes a un *liber mysticus* del periodo de Adviento. Desgraciadamente, los cantos que en la actualidad se conservan de estas tres fuentes no son concordantes por pertenecer a diferentes momentos litúrgicos. *Coimbra* contiene solamente siete cantos del tercer domingo de Adviento, de las vísperas y el *matutinum*. De estos, solo tres tienen música escrita: un *alleluiaticum* con su versículo y una antífona. *Cincinnati*, por su parte, presenta un total de trece cantos correspondientes al *matutinum* y la misa del día de Santa Leocadia (9 de diciembre), de los cuales nueve tienen música: tres antífonas, dos *alleluiaticum* y un responsorio con su versículo del *matutinum* y el primer salmo con su

⁴⁸³ BROCKETT, Clyde W.: *Antiphons, Responsories, and Other Chants of the Mozarabic Rite*. New York: Institute of Medieval Music, 1968.

versículo de la misa. *T7* comienza con la Misa del día de Santa María –que según la liturgia hispánica se celebraba entre las festividades de Santa Eulalia (10 de diciembre) y el día de Navidad (25 de diciembre) coincidiendo normalmente entre el cuarto y el quinto domingo del Adviento–. Con lo que, entre estos, no hay posibilidad de concordancia alguna, ya que el contenido del código *T7* corresponde a festividades posteriores a las recogidas en *Coimbra* y *Cincinnati*.

Por otro lado, tenemos dos fuentes en las que el contenido es propio de un *liber mysticus* cuaresmal: *BN10* y *T5*. Ambos son, además, manuscritos asociados a la tradición litúrgica B. Se da la peculiaridad de que estos códigos son complementarios, con lo que, aunque los dos comprendan los textos y cantos propios del tiempo cuaresmal, en *BN10* encontramos aquellos que corresponden a los días feriados —de lunes a sábado— y en *T5* los del domingo y las misas de los miércoles y viernes –que en la celebración de la Cuaresma de la tradición hispánica son días de especial importancia–.⁴⁸⁴ Atendiendo a esta circunstancia solo hemos podido encontrar entre estos dos códigos unos pocos cantos concordantes, los cuales enumeraremos a continuación. Todos ellos pertenecen al oficio de vísperas de los miércoles y viernes de Cuaresma, el cual fue aparece en ambos códigos, así como las vísperas del Domingo de Ramos.

1. *Qui das salutem regibus et liberas David servum tuum libera me de gladio maligno.*
Alleluiaticum para el oficio de vísperas del 4º miércoles de Cuaresma
BN10 – f. 61v T5 – f. 81r
2. *Misericordia mea deus et refugium meum susceptor meus et liberator meus.*
Antífona para el oficio de vísperas del 4º viernes de Cuaresma
BN10 – f. 69v T5 – f. 87r
3. *Pauper sum ego et dolens et salus vultus tui deus suscepit me.*
Alleluiaticum para el oficio de vísperas del 4º viernes de Cuaresma
BN10 – f. 69v T5 – f. 87r
4. *Respice inimicos meos domine quoniam multiplicati sunt et odio pessimo abominantur me.*
Alleluiaticum para el oficio de vísperas del 5º miércoles de Cuaresma
BN10 – f. 83v T5 – f. 104v

⁴⁸⁴ Destacan, especialmente, por la interpretación de los *threni*, en lugar del *Psallendum*, antecediendo el cambio que se daría ya en todas las misas del tiempo *De traditione Domini*. PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgic, 1998, pp. 288-289.

5. *Eripe me domine ab homine malo (et)*⁴⁸⁵ *a viro iniquo libera me.*
Antífona para el oficio de vísperas del 5º viernes de Cuaresma
BN10 – f. 113r T5 – f. 108v
6. *Viderunt me et moverunt capita sua adiuba me domine deus meus.*
Alleluiaticum para el oficio de vísperas del 5º viernes de Cuaresma
BN10 – f. 113r T5 – f. 108v
7. *Da eis intellectum domine ut discant mandata tua.*
Alleluiaticum para el oficio de vísperas del Domingo de Ramos
BN10 – f. 118v T5 – f. 120v

También el *Liber horarum T33.3* tiene algunos cantos propios del periodo cuaresmal. Como en *BN10* también aparecen varias horas litúrgicas hemos podido encontrar una concordancia:

8. *Miserere et parce nobis domine qui pietatem plus diligis quam iudicium requiris et ideo dissimulas a peccatis ut habeas quibus miserearis*
Responsorio para el oficio de *tertia* del 2º viernes de Cuaresma
BN10 – f. 31r T33.3 – f. 7r

Otros dos *liber mysticus* corresponden al periodo estival. En este caso, tenemos dos fuentes: *T6* y *Tm1325*. Hasta ahora, la comparación del resto de características de los códices toledanos que hemos llevado a cabo nos ha indicado que *T6* no sería un códice perteneciente al grupo toledano. Incluso, no se ha incluido en el apartado dedicado a la notación, ya que solamente presenta notación del tipo vertical. Sin embargo, por la peculiaridad de haberse conservado en Toledo, consideramos que puede ser de gran utilidad compararlo tanto con las fuentes toledanas como, posteriormente, las leonesas y otras del norte peninsular, con el fin de añadir un argumento nuevo que nos ayude a discernir el origen de este manuscrito y su relación con el corpus toledano.

A pesar de que *Tm1325* es solo un fragmento y una gran cantidad de los cantos recogidos en *T6* no tienen notación musical, hemos podido encontrar un total de seis cantos concordantes con notación en ambos manuscritos, que son:

⁴⁸⁵ En *M110* el *et* es omitido.

9. *Floruit terra alleluia maturitas messis advenit alleluia vitis dedit odorem alleluia alleluia.*
Laudes (Tradición B) o *praelegendum* (Tradición A) para la misa de la festividad de San Juan Bautista
 Tm1325 – f. 9r T6 – f. 132r
10. *Tu es domine qui eduxisti me de ventre spes mea ab uberibus matris meae.*
 Salmo para la misa de la festividad de San Juan Bautista
 Tm1325 – f. 9v T6 – f. 133r
11. *In te jactatus sum ex utero de ventre matris meae tu es deus meus in te est decantatio mea*
 Versículo del salmo para la misa de la festividad de San Juan Bautista
 Tm1325 – f. 9v T6 – f. 133r
12. *Sacerdos Zacharias fuit de vice Abia et uxor illi de filiabus Aaron erant enim justi ambo ante deum incedentes in omnibus mandatis et justificationibus domini sine querella alleluia alleluia.*
Sacrificium de la misa de la festividad de San Juan Bautista
 Tm1325 – f. 12v T6 – f. 135v
13. *Alleluia in omnem terram exivit sonus sanctorum et in fines orbis terrae verba illorum alleluia.*
 Sono del oficio de vísperas de la festividad de San Pedro y San Pablo
 Tm1325 – f. 16v T6 – f. 140r

También perteneciente a la festividad de San Juan Bautista se ha conservado el himno *Puer hic sonat Joannes* en *BN01*, lo que supone un canto concordante entre este manuscrito y *T6*, mostrando, al igual que en el caso anterior un interesante contraste entre los dos tipos de notación.

14. *Puer hic sonat Joannes geniti dei alumnus domini potens amicus rutilis lucerna orbis rutilo peracto sole.*
 Himno del oficio de vísperas de la festividad de San Juan Bautista
 BN01 – f. 141r T6 – f. 124r

El manuscrito *T6* tiene la peculiaridad de reunir tanto el contenido litúrgico-musical del periodo estival como el de la Pascua. Por ello, muestra varias concordancias con el otro *misticus* pascual que conservamos: *T4*. La comparación de estos dos manuscritos debería ir antes, si consideramos el orden del tiempo litúrgico. No obstante, hemos decidido alterarla con el fin de agrupar las concordancias, ya que posteriormente

continuaremos con otras que se dan con el manuscrito *T4*. Los primeros cantos con notación en *T6* pertenecen a la misa del segundo domingo posterior a la Pascua de Resurrección. Desde esta festividad hasta la misa del día de Pentecostés hemos encontrado los siguientes cantos notados concordantes entre *T6* y *T4*:

15. *Ego dormivi et quievi et resurrexi quia dominus deus meus suscitavit me.*
Salmo para la misa del segundo domingo después de Pascua.
T4 – f. 26v T6 – f. 39r

16. *Memor fuit dominus misericordiae suae Jacob et veritati suae domui Israel.*
Salmo para la misa del tercer domingo después de Pascua.
T4 – f. 30v T6 – f. 45v

17. *Notum fecit dominus salutare suum ante conspectu gentium revelabit justitiam suam.*
Versículo del salmo “Memor fuit” para la misa del tercer domingo después de Pascua.
T4 – f. 30v T6 – f. 45v

18. *Dum conplerentur dies Pentecosten erant omnes apostoli simul in unum et factus est e caelo sonitus tamquam spiritus validi advenientis alleluia alleluia alleluia.*
Praelegendum de la misa del día de Pentecostés
T4 – f. 76v T6 – f. 107v

19. *Redde mihi laetitiam salutaris tui spiritu principali confirma me.*
Salmo de la misa del día de Pentecostés
T4 – f. 77r T6 – f. 108v

Como advertíamos previamente, hemos encontrado varias concordancias entre *T4* y otros códices toledanos. Con el manuscrito *T5* hemos hallado cuatro cantos concordantes. Esto es debido a que *T5*, en sus últimos folios, recoge el Domingo de Resurrección y los primeros días de la Pascua, mientras que *T4* comienza, precisamente, con las segundas vísperas de la Pascua de Resurrección. Estas concordancias son realmente interesantes, pues nos permitirán comparar algunos cantos entre las dos tradiciones litúrgicas del canto hispánico (recordemos que *T4* pertenece a la tradición litúrgica A y *T5* a la B). Estas concordancias son:

20. *Laudaverunt te domine omnes angeli tui et hymnum dixerunt dum perficeres fabricam caeli tuus est dies et tua est nox tu fecisti solem et lunam.*
Vespertinum de la segunda víspera del Domingo de Resurrección.
 T4 – f. 2r T5 – f. 193r
21. *Ego dormivi et (re)surrexi quoniam dominus suscitabit me.*
 Antífona del 3º salmo para el *Matutinum* del lunes (T5) o el martes (T4) de Pascua
 T4 – f. 6v T5 – f. 194r
22. *Surrexit (enim) sicut dixit dominus et ecce precedet vos in Galilea ibi eum videbitis.*
 Antífona para el *Matutinum* o la víspera del lunes de Pascua
 T4 – f. 7v T5 – f. 194r
23. *Christus surgens a mortuis jam non moritur mors illi ultra non dominabitur.*
 Antífona para el *Matutinum* del lunes (T5) o el viernes (T4) de Pascua
 T4 – f. 9r T5 – f. 194v
24. *Ego dormivi et somnum coepi et resurrexi quia dominus suscitabit me.*
 Antífona del 3º salmo para el *Matutinum* del martes (T5) o el jueves (T4) de Pascua
 T4 – f. 6v T5 – f. 200r
25. *Si credimus quod Jesus mortuus est et resurrexit ita et deus eos qui dormierunt per Jesum adducet cum eo.*
 Antífona para el *Matutinum* del martes (T5) o el miércoles (T4) de Pascua
 T4 – f. 14v T5 – f. 200v

En los últimos folios de *T4*, justo antes de las *Benedictiones* finales, se copian una serie de salmos para los domingos de Adviento. Hemos podido encontrar uno de ellos y su versículo en el *misticus* de Adviento *T7*, curiosamente no en ninguno de los domingos de este tiempo litúrgico, sino en la festividad del primero de enero, tras la Navidad. Estos dos cantos son:

26. *Jubilate domino omnis terra psalmum dicite nomini ejus date gloriam laudi ejus.*
 Salmo para la misa del primero de enero (*T7*)
 T4 – f. 169r T7 – f. 109r
27. *Benedicite gentes deo nostro et obaudite voci ejus.*
 Versículo del salmo “Jubilate domino” para la misa del primero de enero (*T7*)
 T4 – f. 169r T7 – f. 109r

Los últimos cantos concordantes con notación musical que estudiaremos en este capítulo los encontramos entre *T7* y las hojas de guarda del manuscrito *BN01*, un fragmento de *liber mysticus* del periodo de Adviento. Desconocemos exactamente la festividad a la que pertenecen los cantos de *G-BN01*, por ello, indicaremos su disposición siguiendo lo establecido en *T7*. Al igual que ocurría con *T6*, el origen de las hojas de guarda de *BN01* es dudoso y varios autores señalan que podría no ser toledano al presentar notación de tipo vertical. Por ello, creemos que será de utilidad estudiar los cantos concordantes entre este fragmento y *T7* con el fin de poder discernir su origen. Así mismo, hay una peculiaridad más en estas guardas de *BN01*, y es que, algunos cantos han sido corregidos, es decir, su notación original del tipo vertical ha sido borrada y sustituida por una horizontal. El estudio de estas concordancias nos permitirá proponer alguna hipótesis respecto al cuándo, dónde y por qué se realizó tal corrección. A continuación, enumeraremos los cantos concordantes, de los cuales, el *benedictus* (n.º 29) y el primer *sono* (n.º 30) presentan la sustitución por la notación horizontal a la que nos referíamos previamente:

28. *Benedixisti domine terram tuam alleluia benedictus dominus qui dedit hodie requiem populo suo Israel alleluia alleluia alleluia.*

Benedictus del *Matutinum* del día de Navidad

G-BN01 – f. 2r T7 – f. 66r

29. *Dominus dixit ad me filius meus es tu ego hodie genui te alleluia.*

Sono del *Matutinum* del día de Navidad

G-BN01 – f. 2r T7 – f. 66r

30. *Pete a me et dabo tibi gentes hereditatem tuam et possessionem tuam terminos terrae et reges eos in virga ferrea et tamquam vas figuli con fringes eos et nunc reges intelligite erudimini qui iudicatis terram ego autem constitutus sum rex super Sion montem sanctum ejus.*

Versículo del *Sono* “*Dominus dixit*” del *Matutinum* del día de Navidad

G-BN01 – f. 2r T7 – f. 66r

31. *Laudate dominum de caelis alleluia alleluia alleluia.*

Laude del *Matutinum* del día de Navidad

G-BN01 – f. 2r T7 – f. 66v

32. *Alleluia benedictus qui venit alleluia in nomine domini alleluia alleluia.*

Praelegendum de la misa de Navidad

G-BN01 – f. 2r T7 – f. 67r

5.3. Metodología para la comparación de melodías

De cara a contraponer y comparar los cantos concordantes que hemos encontrados entre las fuentes toledanas aludidas en esta tesis, se analizarán de la manera más objetiva posible los siguientes elementos:

1. Elementos textuales
 - a. Género al que pertenece el canto
 - b. Festividad
 - c. Concordancia del texto
 - d. Disposición del texto
2. Elementos musicales
 - e. Densidad melódica
 - f. Ratio de compatibilidad de notas
 - g. Dirección melódica
 - h. Comparación de neumas

A continuación, expondremos por qué se han seleccionado estos elementos, en qué consisten y cómo vamos a conseguir exponer unos resultados que atiendan principalmente a cuestiones objetivas.

5.3.1 Elementos textuales

Género

Los cantos del rito hispánico se dividen en distintos géneros en función del lugar que ocupan dentro de la estructura del oficio o la misa y su significado. Este aspecto ha sido determinante para la selección de los cantos.

Los géneros de los distintos cantos se pueden consultar en el apartado “Terminología” en la introducción de esta tesis doctoral.

Festividad

Indicación de la festividad dentro del año litúrgico al que está adscrita la pieza, tanto este elemento como el anterior se recogen en el catálogo del Anexo n.º 1 de esta tesis doctoral, basándose en lo volcado en del proyecto Música Hispánica - Spanish Early Music Manuscripts y con el apoyo del índice de Randel.

Concordancia del texto

De manera similar a lo que ocurre con el rito romano, una gran parte de los textos de los cantos de la liturgia hispánica son de origen bíblico. El índice de Randel indica también el versículo de cada uno de los cantos.

En este estudio hemos comprobado esta información y cotejado con la *Vulgata*.⁴⁸⁶ De este modo, pretendemos analizar las posibles discrepancias entre fuentes y también entre la *Vulgata* y los manuscritos. Los textos para los cantos fueron “escogidos, adaptados y organizados a propósito con el fin de manifestar determinados significados teológicos dentro de la liturgia”.⁴⁸⁷ Por tanto, creo que estudiar las posibles discordancias de estos textos con los de la *Vulgata* y, principalmente entre las distintas fuentes del canto hispánico, nos permitirán conocer mejor el origen y evolución de los cantos.

Disposición del texto

Al copiar los textos de los cantos, los copistas debían dejar espacios entre palabras e incluso sílabas con el objetivo de que la notación, que se escribía una vez finalizada la copia del texto, no se apilara en sílabas sobre las que se ejecutaban melismas prolongados.

El estudio de este elemento es especialmente interesante en algunos manuscritos preparados para ser notados pero que al final quedaron sin notación, como *T6* y otros códices del canto hispánico con el que compararemos nuestras fuentes, como es el caso de *BL44*. El análisis de estos espacios nos permitirá, por un lado, saber dónde se encontraban los melismas del canto y poder ver si podrían coincidir entre cantos cuya notación solo se ha conservado de forma parcial. Así mismo, podremos saber si desde un comienzo se pretendía realizar un largo melisma sobre una determinada sílaba o si, por el contrario, este se planteó de manera posterior a la copia del texto. Este estudio

⁴⁸⁶ Las citas de la *Vulgata* están tomadas de la edición de la Biblia de Colunga y Turrado: COLUNGA, Alberto y TURRADO, Laurentio: *Biblia Sacra iuxta Vulgata Clementinam*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

⁴⁸⁷ HORNBY y MALOY: *Music and Meaning...*, p. 1.

nos dará indicios tales como si la notación era de la misma época que el texto o el cuidado que puso el copista a la hora de escribir el libro.

5.3.2 Elementos musicales

Densidad melódica

Esta locución se refiere al número de notas que representa el neuma en cada sílaba del texto del canto. Es un parámetro del método propuesto y utilizado por Emma Hornby y Rebecca Maloy en *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants*.⁴⁸⁸ Consiste en calcular, en base al estudio de los neumas, el número de sonidos que se producirían sobre cada una de las sílabas del canto. Esta herramienta permite saber rápidamente si las partes silábicas o melismáticas se dan al mismo tiempo, así como, si lo pasamos a un gráfico, comprobar que el dibujo melódico es similar al de los cantos que se estén comparando.

Ratio de compatibilidad

La ratio de compatibilidad es una fórmula para determinar el grado de parecido entre dos cantos de la forma más objetiva posible. Esta fórmula, que fue propuesta por Hornby y Maloy en *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants*, requiere, en primer lugar, contar las notas compatibles entre los dos cantos, es decir, aquellas que podrían tener un movimiento similar respecto a la nota precedente, ya que como advertíamos en el capítulo de la notación, la notación hispánica no nos permite conocer la altura de las notas. Una vez calculado el número de notas compatibles –valor al que denominaremos ‘A’–, deberemos contar el número de notas que tiene el canto nº 1 (B) y el número de notas que tiene el canto nº 2 (C). Con estos valores se debe llevar a cabo la siguiente fórmula para hallar la ratio de compatibilidad entre las notas de dos cantos:

$$2A / (B+C)$$

El número resultante, que estará entre 0 y 1 nos determinará el grado de compatibilidad entre los dos cantos. Una ratio de 1 indicaría que la concordancia es total. En torno al

⁴⁸⁸ Método utilizado a lo largo de todo el libro.

0'9, indicaría que los cantos son muy similares y podrían estar relacionados. Por debajo del 0'75 el grado de concordancia sería más dudoso y por debajo del 0'5 indicaría que no existe ningún tipo de relación entre ambos cantos.⁴⁸⁹

Dirección melódica

Este es otro parámetro del mismo método desarrollado por Hornby y Maloy que se representa también mediante un gráfico. En este caso, dicho gráfico nos permitirá observar el contorno melódico del canto.⁴⁹⁰ No podremos determinar la altura de las notas, ni la precisión de los intervalos, pero sí nos permitirá saber si una melodía tiende a ascender o a descender en un momento determinado. Para poder determinar la dirección melódica, Hornby y Maloy exponen un sistema que consiste en asignar a cada nota un valor en función de su posición respecto a la nota precedente: más aguda (H), más grave (L), igual (S), ligeramente más aguda (U) ligeramente más grave (D) o, en el caso de que se desconozca su posición respecto a la nota precedente: neutral (N).⁴⁹¹ También se usa N al comienzo de cada sílaba, puesto que no podemos determinar con precisión la relación con la nota final de la sílaba precedente. De este modo, podremos representar, de forma aproximada los contornos melódicos de dos o más piezas y podremos compararlos entre sí.

Aunque para la investigación hemos tenido que determinar la dirección melódica de cara a calcular la ratio de concordancia que veremos a continuación, no siempre se muestra la tabla en los análisis, pues en muchos casos no se ha considerado que aporte una información complementaria al cálculo de la ratio de concordancia.

Comparación de neumas

Finalizaremos la comparación de los cantos, si así lo requiere, con un breve comentario respecto a las similitudes y diferencias que se encuentren entre los neumas, especialmente aquellos de las partes concordantes, con el fin de tratar de avanzar en la

⁴⁸⁹ Traducción libre del funcionamiento de la fórmula presentada en inglés en HORNBY y MALOY: *Music and Meaning...*, pp. 20-21.

⁴⁹⁰ HORNBY y MALOY: *Music and Meaning...*, pp. 95-97.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pp. 19-20. También se explica esta nomenclatura para los neumas en el Capítulo 4 de esta tesis doctoral.

investigación acerca de los diferentes significados de los neumas y tratar de determinar de forma más precisa el valor de estos en la notación horizontal, aunque esto lo desarrollaré en profundidad en el capítulo siguiente. Será interesante poder comprobar si dos neumas de significado similar se dan de forma idéntica en un canto y si varían en otro, pudiendo así comenzar a especular sobre los diferentes significados de los neumas toledanos y si era esta una notación con un mayor número de matices que la hispánica vertical o, más bien, era, al contrario.

5.4 Comparación de cantos concordantes

Canto n.º 1

Incipit: *Qui das salutem regibus et liberas David servum tuum libera me de gladio maligno*

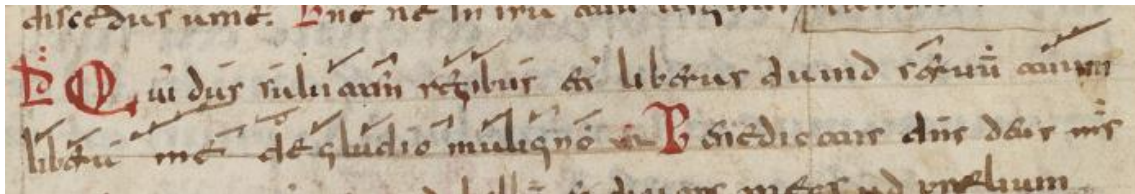
Cantus ID: [h01613](#)

Género: *Alleluiaticum*⁴⁹² del oficio de vísperas

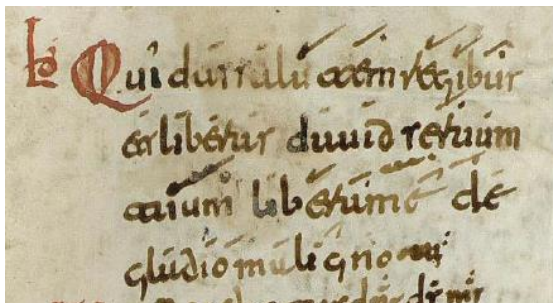
Festividad: 4º miércoles de Cuaresma

Imágenes

BN10, f. 61v



T5, f. 81r



Texto: El texto de este canto está extraído del salmo 143, versículo 10: *Qui das salutem regibus, qui redimisti David servum tuum de gladio maligno.*

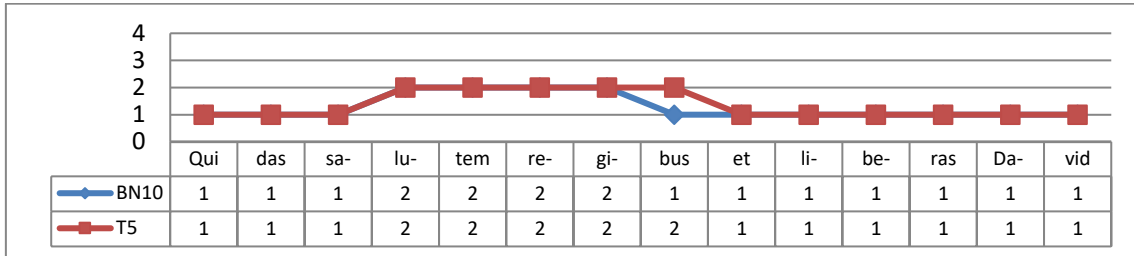
El texto aparece de forma idéntica en ambas fuentes, de forma muy similar a la que encontramos en la *Vulgata* sustituyendo el “*qui redimisti*” por “*et liberas*” y añadiendo al final una súplica: “*libera me*”.

Disposición del texto: En *BN10* podemos apreciar claramente un mayor espacio tras las palabras *libera* y *me*, precisamente donde se dan los mayores melismas, lo que indica una disposición del texto que tiene en cuenta la notición que va a recibir. Por el

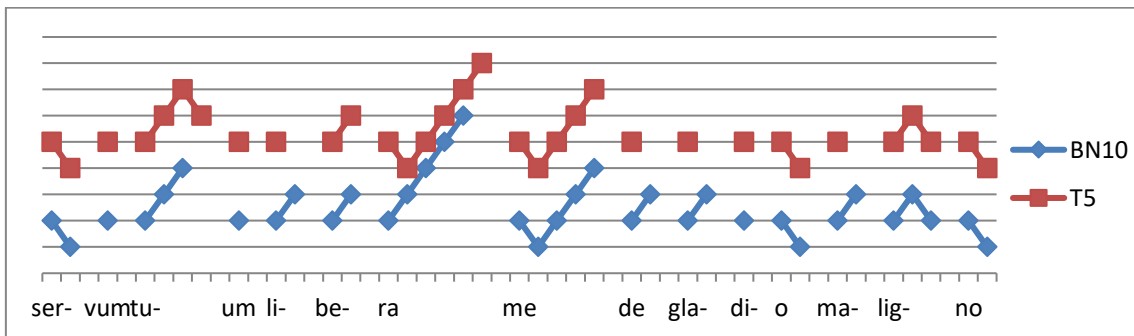
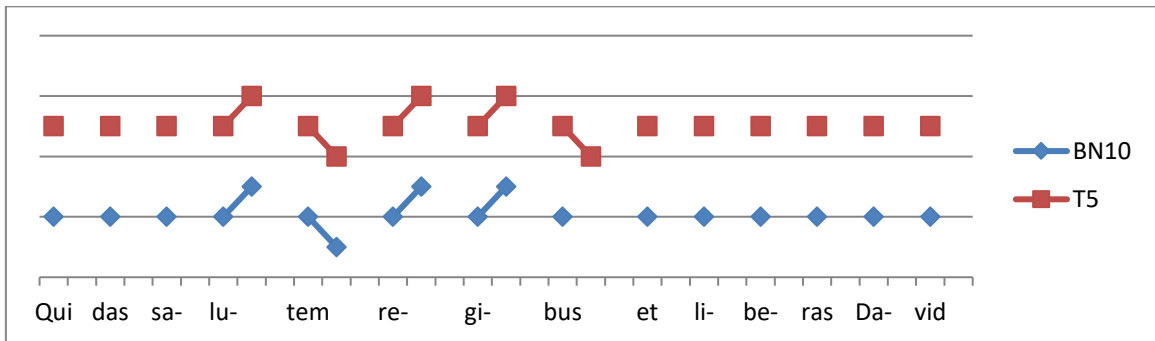
⁴⁹² Aunque estos tipos de cantos se denominan “Alleluiaticum” y así lo determina Randel en su catálogo, en la tradición litúrgica B aparece con la intitulación de “Laudes”.

contrario, no se observa este detalle en *T5*, donde todos los espacios entre palabras son iguales.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas BN10: 53

Notas T5: 52

Notas compatibles: 49

Ratio de compatibilidad: 0,9333

Comentario: La ratio de compatibilidad, superior al 90%, indica que nos encontramos ante dos versiones muy similares del mismo canto. Aunque se pueden observar pequeñas diferencias, especialmente notables en el gráfico de densidad melódica, el perfil melódico resulta muy similar en ambas versiones.

Comparación de neumas: Se puede apreciar un uso similar de neumas, especialmente destaca el uso del *scandicus* (NHH) conjunto frente al disjunto. En *T5* se puede observar una mayor tendencia a separar los neumas, como en el *clivis* sobre la sílaba *-tem* de *salutem* o el *torculus* sobre la palabra *maligno*. También observamos que en *BN10* se omiten los *punctum*, algo que no ocurre en *T5*.

Canto n.º 2

Incipit: *Misericordia mea deus et refugium meum susceptor meus et liberator meus*

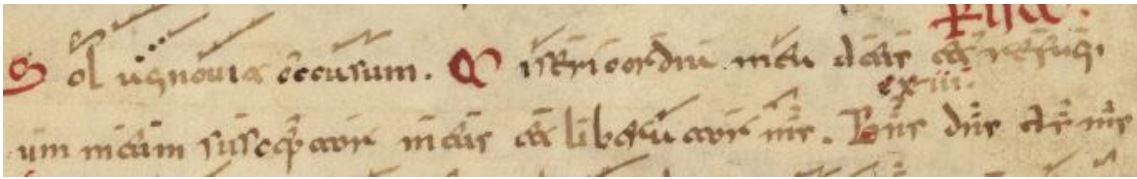
Cantus ID: [h03708](#)

Género: Antífona del oficio de vísperas

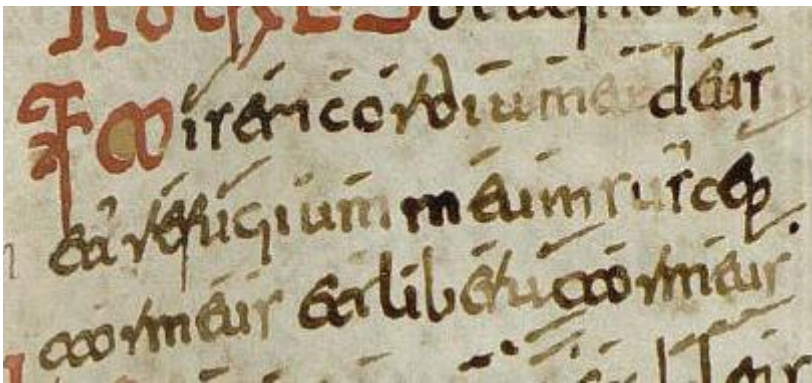
Festividad: 4º viernes de Cuaresma

Imágenes

BN10, f. 69v



T5, f. 87r



Texto: El texto de este canto también está extraído del salmo 143, en este caso del versículo 2:

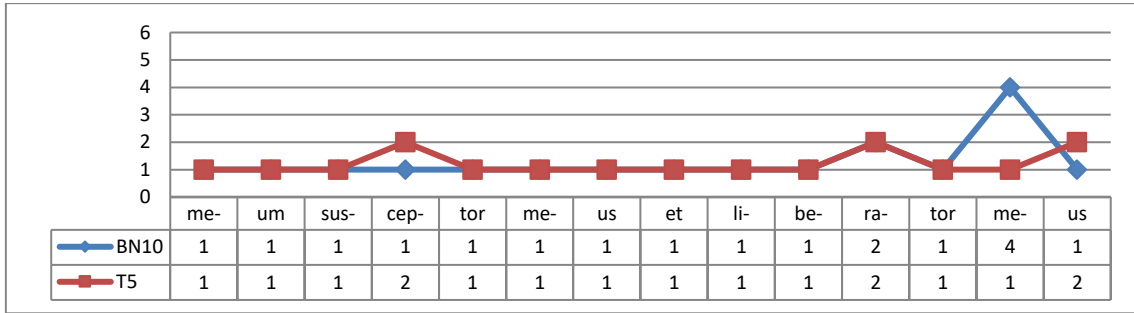
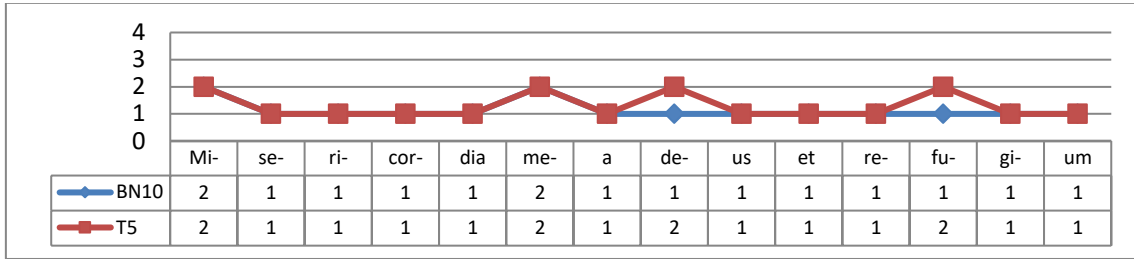
Misericordia mea et refugium meum, susceptor meus et liberator meus.

En ambas fuentes aparece un texto idéntico, que coincide con lo recogido en la *Vulgata*, con el único añadido de la palabra *deus* tras *Misericordia mea*.

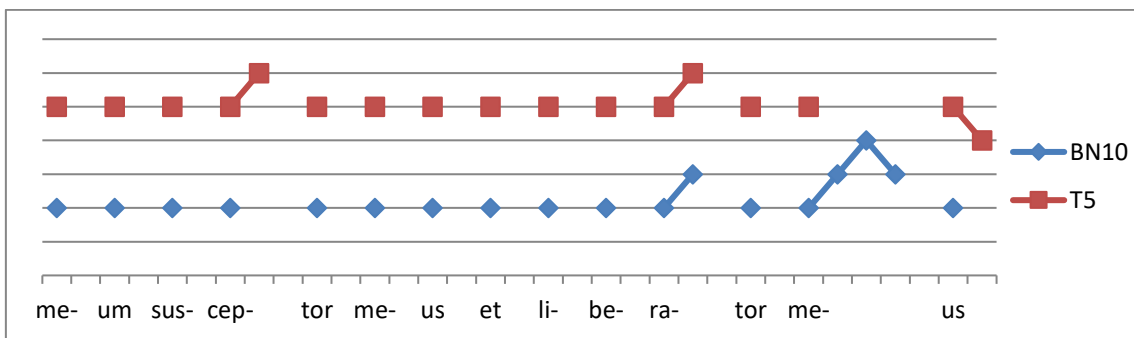
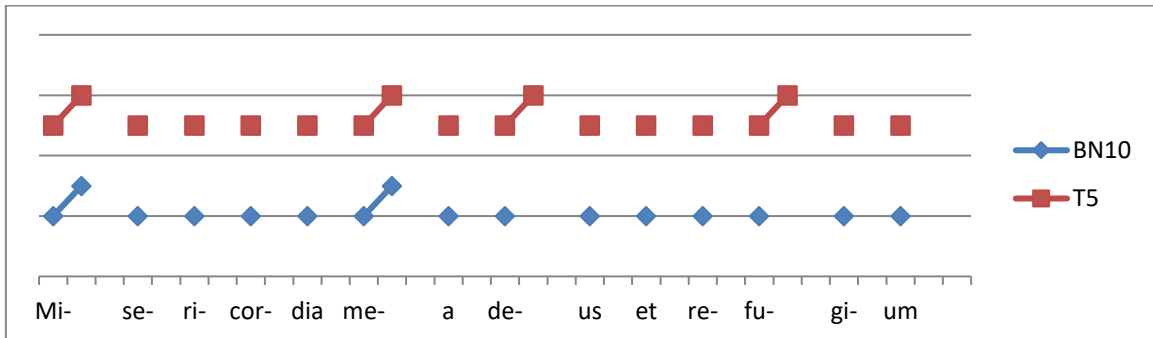
Disposición del texto: No se observa ningún espacio extraordinario para la notación.

Sin embargo, el carácter silábico de esta pieza hace innecesaria la existencia de tales espacios.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas BN10: 34

Notas T5: 35

Notas compatibles: 31

Ratio de compatibilidad: 0,9

Comentario: La ratio de compatibilidad es, en este caso ligeramente inferior, algo sorprendente en un canto tan silábico. Observamos que, el melisma final sobre *meus* que aparece en *BN10* no existe en *T5*. No obstante, concuerdan todos los *pes* de *BN10*, lo que parece indicar que es una misma versión del canto con un final más adornado en *BN10*.

Canto n.º 3

Incipit: *Pauper sum ego et dolens et salus vultus tui deus suscepit me*

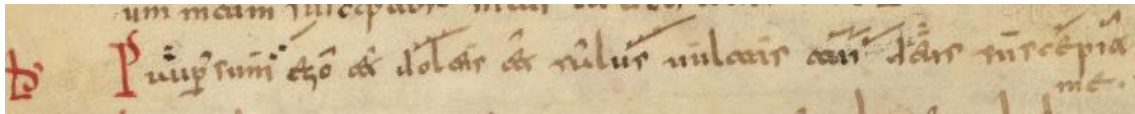
Cantus ID: [h01472](#)

Género: *Alleluiaticum* del oficio de vísperas

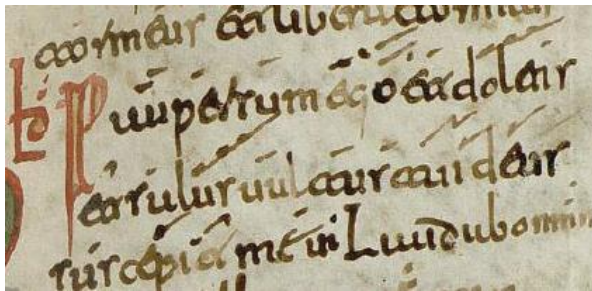
Festividad: 4º viernes de Cuaresma

Imágenes

BN10, f. 69v



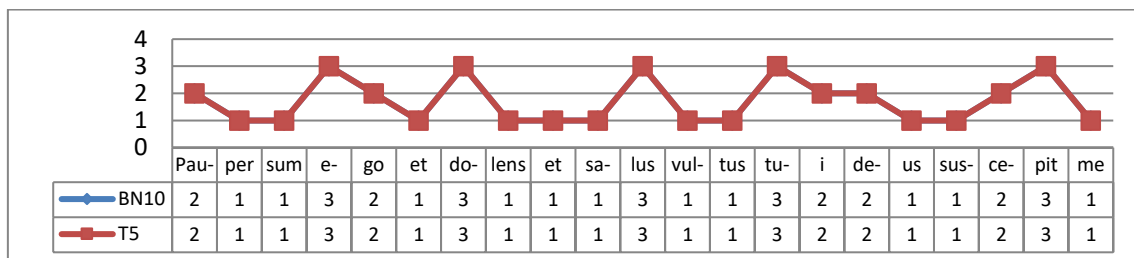
T5, f. 87r



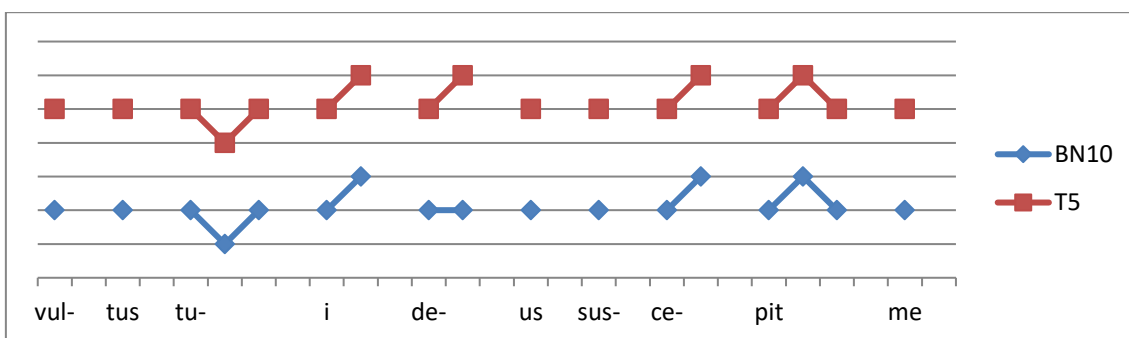
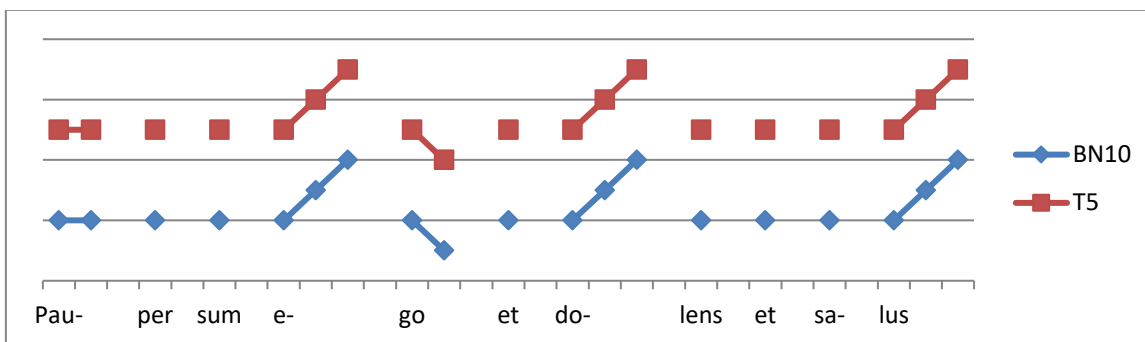
Texto: El texto de este canto pertenece al Salmo 68, versículo 30: *Ego sum pauper et dolens; salus tua, Deus, suscepit me.* Aunque hay algunas modificaciones entre el texto de la *Vulgata* y las fuentes hispánicas, se mantiene el significado. En las dos fuentes toledanas el texto se ha transmitido de forma idéntica.

Disposición del texto: No se aprecia que se haya reservado mayor espacio para la notación. Tampoco parece que sea algo necesario ya que no hay grandes melismas. Sin embargo, en *T5* el texto está muy apilotonado, probablemente debido a problemas de espacio.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas BN10: 36

Notas T5: 36

Notas compatibles: 35

Ratio de compatibilidad: 0,97

Comentario: Nos hallamos ante dos versiones idénticas del mismo canto. Solamente se observa una pequeña variación sobre la palabra *deus* en la que la *distropha* se sustituye por un *clivis* en *T5*.

Comparación de neumas: También a nivel de neumas observamos una absoluta concordancia, obsérvese como coincide el trazo de los tres *scandicus* (el primero disjunto y los otros dos conjuntos). Solamente se varía el trazo de la *clivis* en *ego* y el *torculus* de *suscepit*, en ambos casos, en *BN10* aparece conjunto y en *T5* disjunto, la misma tendencia que hemos observado en el Canto n.º 1 (*Qui das salutem regibus*).

Canto n.º 4

Incipit: *Respice inimicos meos domine quoniam multiplicati sunt et odio pessimo abominantur me*

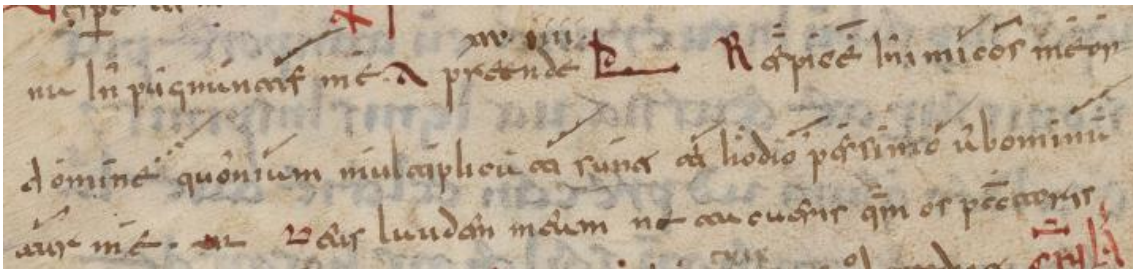
Cantus ID: h01652

Género: *Alleluiaticum* del oficio de vísperas

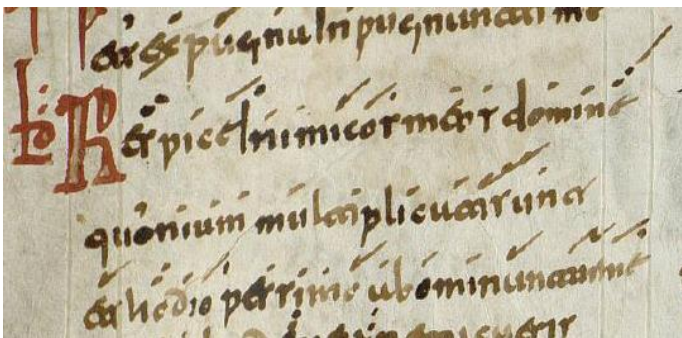
Festividad: 5º miércoles de Cuaresma

Imágenes

BN10, f. 83v



T5, f. 104v

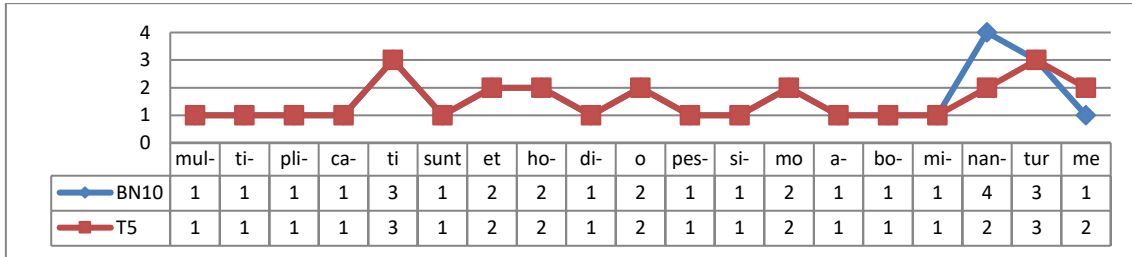
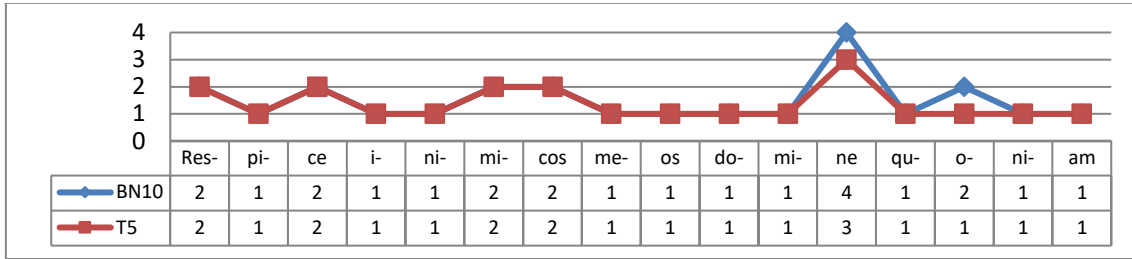


Texto: El texto de este canto pertenece al Salmo 24, versículo 19: *Respice inimicos meos, quoniam multiplicati sunt, et odio iniquo oderunt me.*

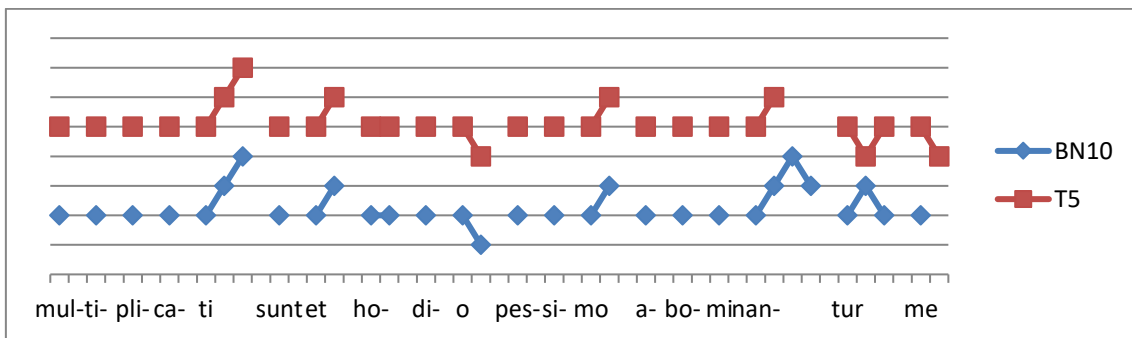
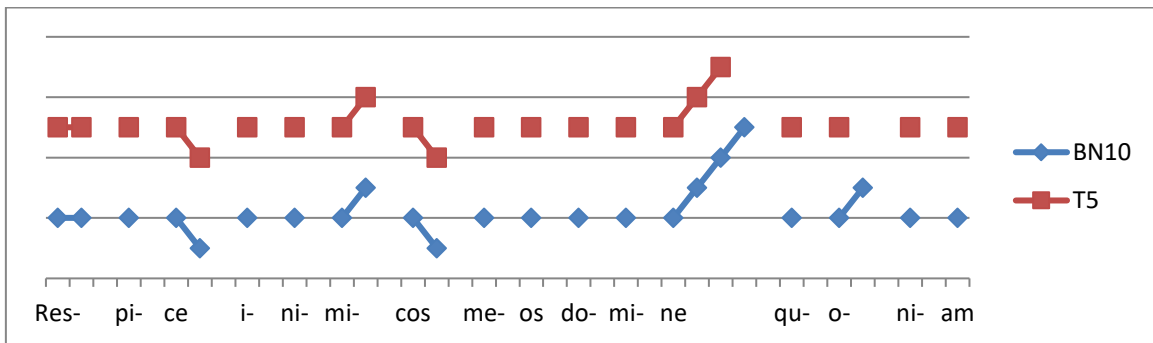
Al igual que hemos podido ver en ejemplos anteriores, el texto varía de la versión de la *Vulgata* a la de las fuentes de rito hispánico, pero no cambia el significado y en ambos manuscritos coincide el texto. En este caso encontramos una pequeña errata en *BN10*, y es que, en lugar de *abominantur* el copista escribió *abominatur*.

Disposición del texto: Al igual que en ejemplos anteriores, no encontramos disposición especial del texto para la notación ya que no es necesaria ante la falta de grandes melismas.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas BN10: 54

Notas T5: 51

Notas compatibles: 48

Ratio de compatibilidad: 0,9143

Comentario: Este caso nos recuerda al del Canto n.º 2 (*Misericordia mea deus*) en el que las dos versiones son muy similares, pero con una variación hacia el final, además de otras pequeñas variaciones. En este caso, al ser menos silábico, se puede observar que, excepto por el final, los perfiles melódicos de ambas versiones son muy similares.

Comparación de neumas: Los neumas son, una vez más, prácticamente idénticos en cuanto al trazo, excepto por el *clivis* de *inimicos*, que en *BN10* es conjunto y en *T5* disjunto, confirmando, una vez más la tendencia a separar los neumas en *T5*.

Canto n.º 5

Incipit: *Eripe me domine ab homine malo (et) a viro iniquo libera me*

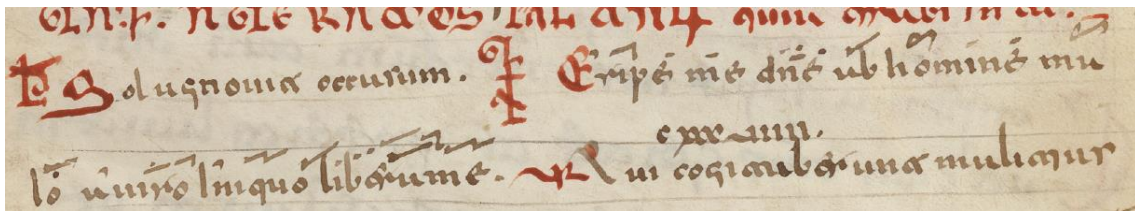
Cantus ID: [h03161](#)

Género: Antífona del oficio de vísperas

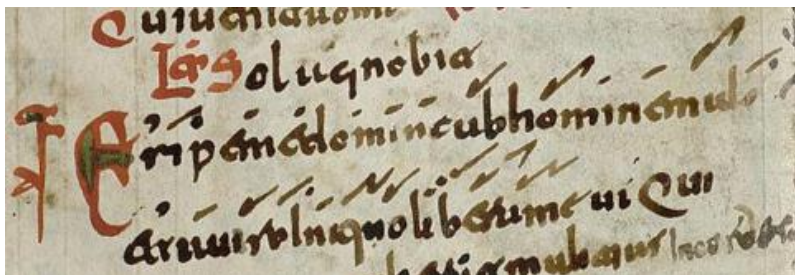
Festividad: 5º viernes de Cuaresma

Imágenes

BN10, f. 113r



T5, f. 108v



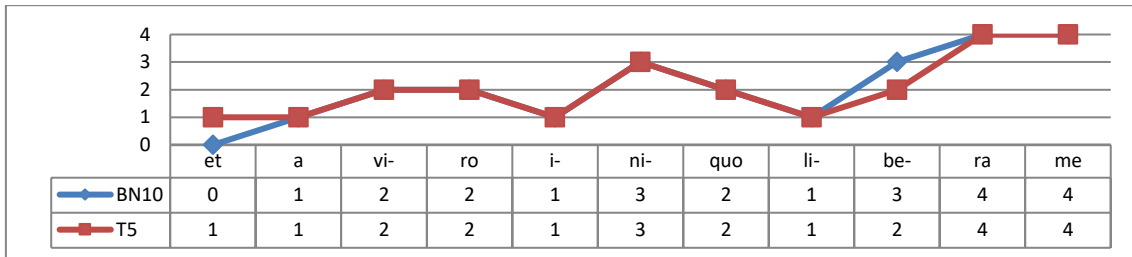
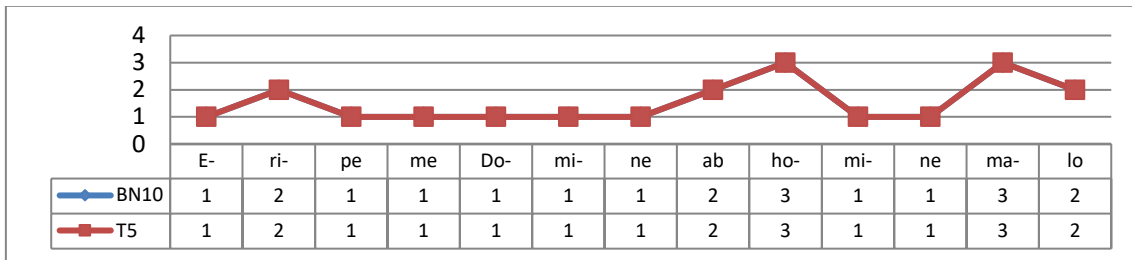
Texto: Este canto cita el Salmo n.º 139 de la Vulgata, segundo versículo, que reza lo siguiente:

Eripe me domine ab homine malo, a viro iniquo libera me. Se encuentra varias veces en ambos manuscritos, por ello hemos tomado aquellos ejemplos que concuerdan en género y festividad.

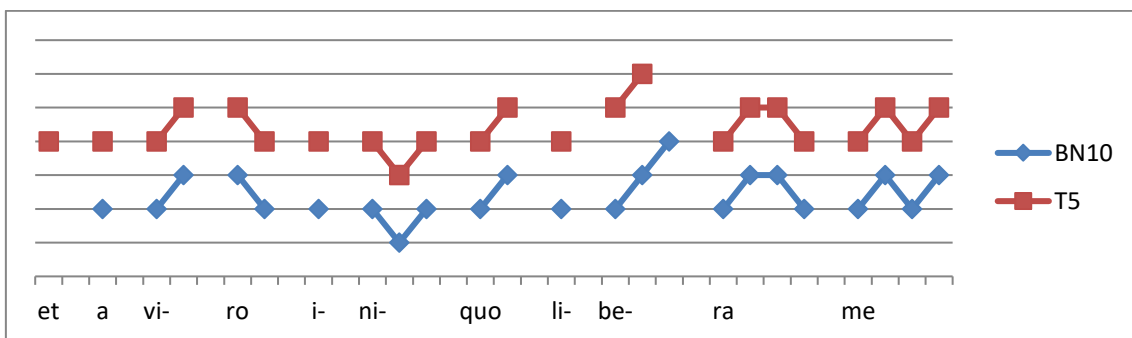
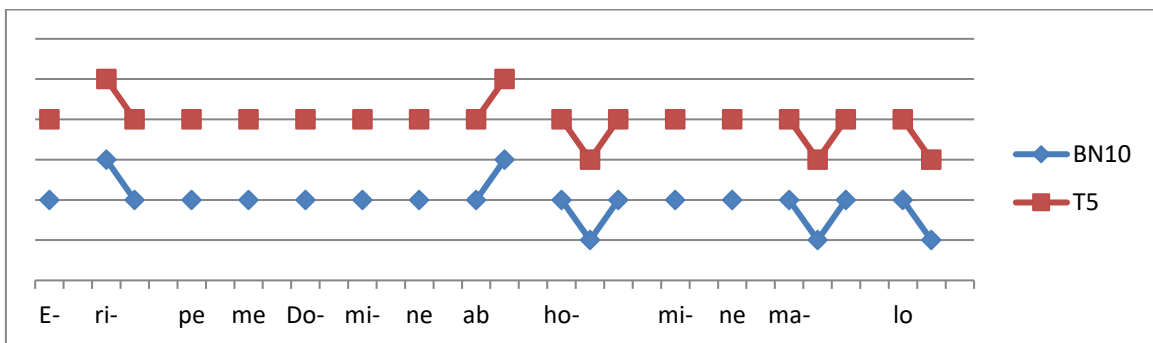
Aparece casi de forma idéntica en los dos manuscritos salvo porque *T5* incluye la conjunción *et* antes de *a viro iniquo*. Esta pequeña omisión, también se aprecia en *L8*. Aunque es aparentemente irrelevante para el significado del texto, veremos que añadirá una nota extra en el caso de *T5*. En otras ocasiones en las que se usa este mismo texto en *BN10* (por ejemplo, en el f. 108v y en el f. 72v), sí aparece el *et*.

Disposición del texto: En ambos casos vemos cómo se acumulan los neumas de forma un tanto confusa sobre la palabra “libera”, la más melismática del canto. Por ello, en cuanto a la disposición del texto, parece que en ninguno de los casos se tuvo en cuenta el espacio necesario para la notación en el momento en el que se copió el texto de este canto.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas BN10: 43

Notas T5: 43

Notas compatibles: 41

Ratio de compatibilidad: 0,9535

Comentario: Nos hallamos ante dos versiones prácticamente idénticas del mismo canto en tal y como indica la ratio de compatibilidad, superior al 95%. Las diferencias son mínimas, tanto en la densidad como en la dirección melódica.

Comparación de neumas: En cuanto a los neumas podemos ver también observar un alto grado de concordancia con alguna salvedad como el *clivis* sobre la sílaba *-ri-* de *eripe*, cuyo movimiento descendente se indica mediante dos trazos en *T5* y un único trazo en *M001*.

Canto n.º 6

Incipit: *Viderunt me et moverunt capita sua adjuva me domine deus meus*

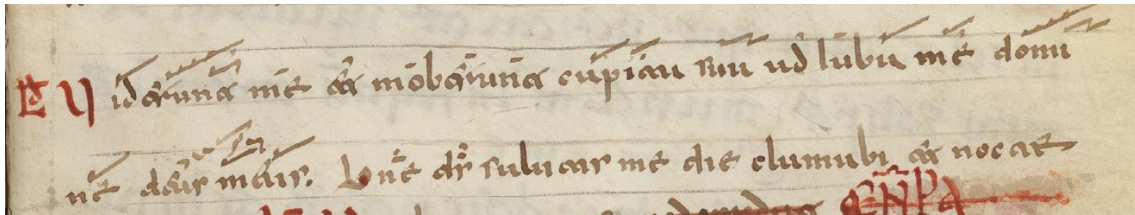
Cantus ID: [h01966](#)

Género: *Alleluiaticum* para el oficio de vísperas

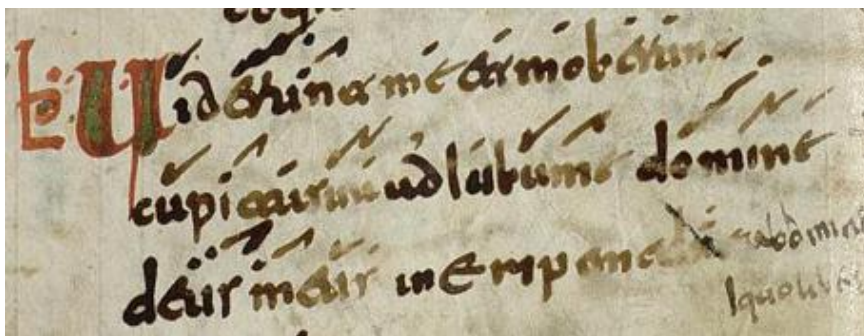
Festividad: 5º viernes de cuaresma

Imágenes

BN10, f. 113r



T5, f. 108v

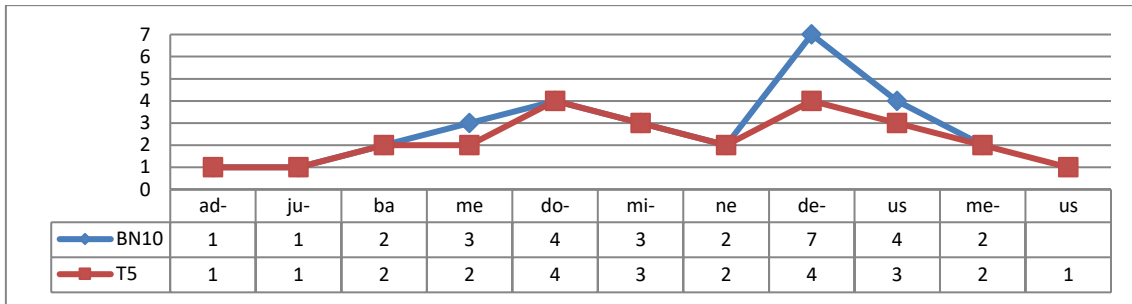
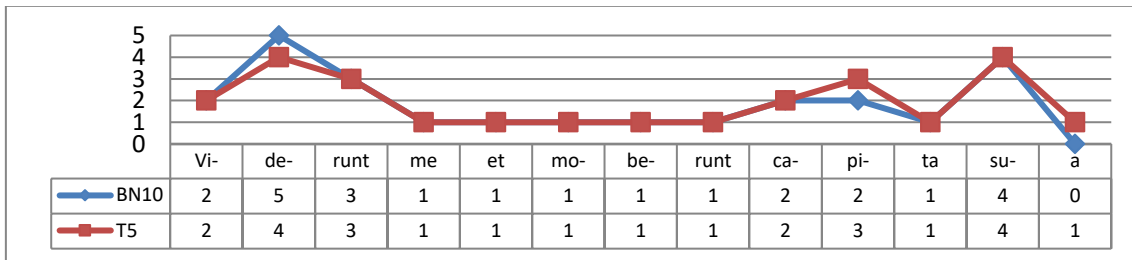


Texto: El texto que se cita en estas laudes procede de los versículos veinticinco y veintiséis del salmo 108 de la Vulgata: *Viderunt me moverunt capita sua adjuva me Domine Deus meus.*

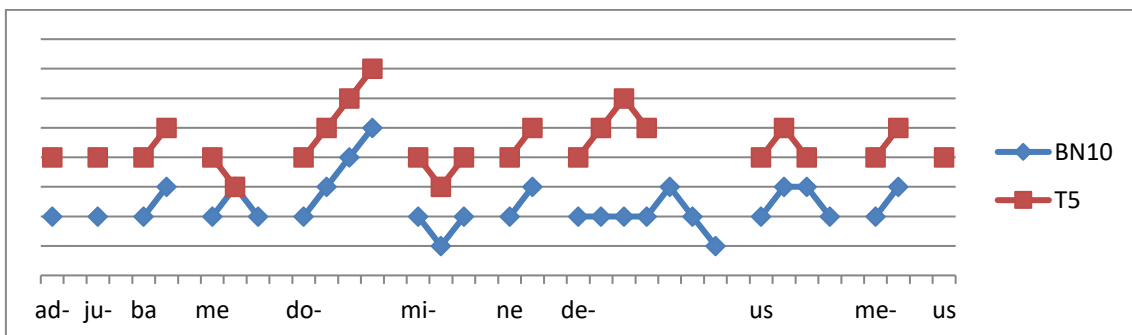
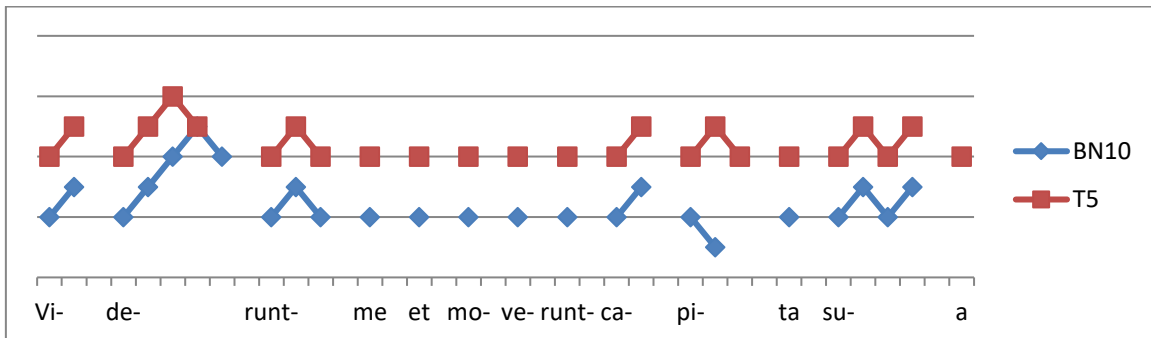
En ambos códices aparece de forma idéntica, con muy ligeros cambios respecto a la versión de la Vulgata: la adición de la conjunción *et* antes de *moverunt* y una variación habitual en textos hispánicos como es la sustitución de las *v* en *moverunt* y *adjuva* por *b*.

Disposición del texto: En *BN10*, sobre los melismas de *viderunt* y *deus meus*, los neumas aparecen unos encima de otros por falta de espacio. Algo similar, aunque en menor medida, ocurre en el mismo lugar en *T5*. Esto parece indicar que en ningún caso se ha tenido en cuenta la melodía a la hora de disponer el texto.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad

Notas BN10: 53

Notas T5: 50

Notas compatibles: 47

Ratio de compatibilidad: 0,9126

Comentario: La ratio de compatibilidad parece indicar que se tratan, de nuevo, de versiones muy similares del mismo canto. No obstante, esta vez se observa un mayor número de variaciones, destacando el melisma notablemente más largo sobre *deus* en *BN10*, la cual parece una versión más ornamentada del canto.

Comparación de neumas: El estudio pormenorizado de la notación parece indicar que, a pesar de que se trate de melodías muy similares, probablemente la copia de los manuscritos no partió del mismo modelo, ya que encontramos varias diferencias en el trazo de los neumas. Por ejemplo: sobre la sílaba *-runt* de *Viderunt* encontramos un *torculus* en *BN10* el cual aparece separado en un *punctum* con un *clivis* en *T5*. Lo mismo ocurre sobre la sílaba *Do-* de *Dominus* en la que el *scandicus* de cuatro notas aparece de un único trazo en *BN10* y dividido en tres notas más un *punctum* en *T5*.

Canto n.º 7

Incipit: *Da eis intellectum domine ut discant mandata tua*

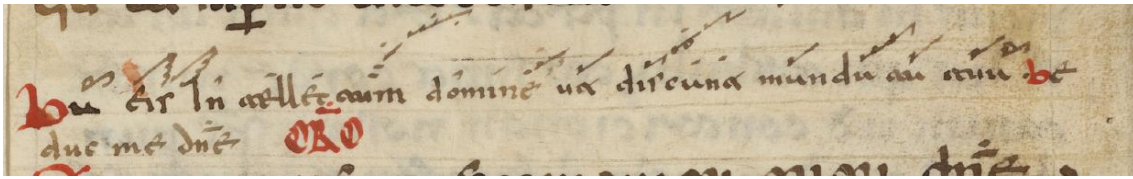
Cantus ID: [h01195](#)

Género: *Alleluaticum* para el oficio de vísperas

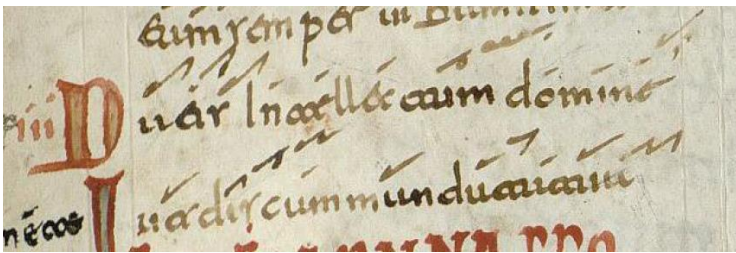
Festividad: Domingo de Ramos

Imágenes

BN10, f. 118v



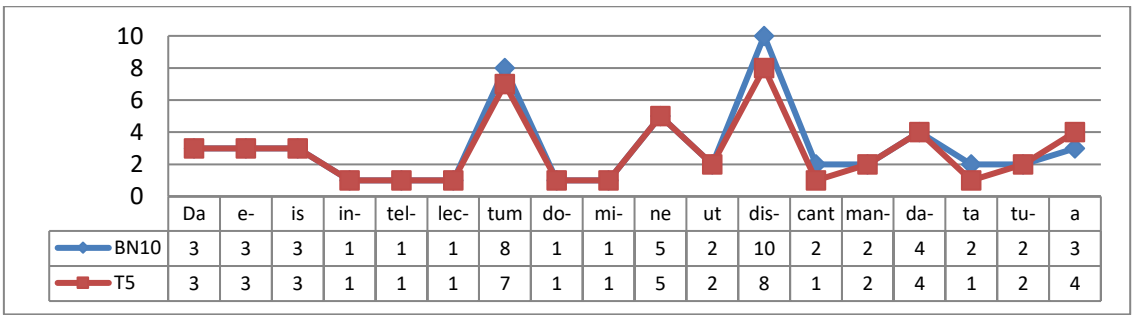
T5, f. 120v



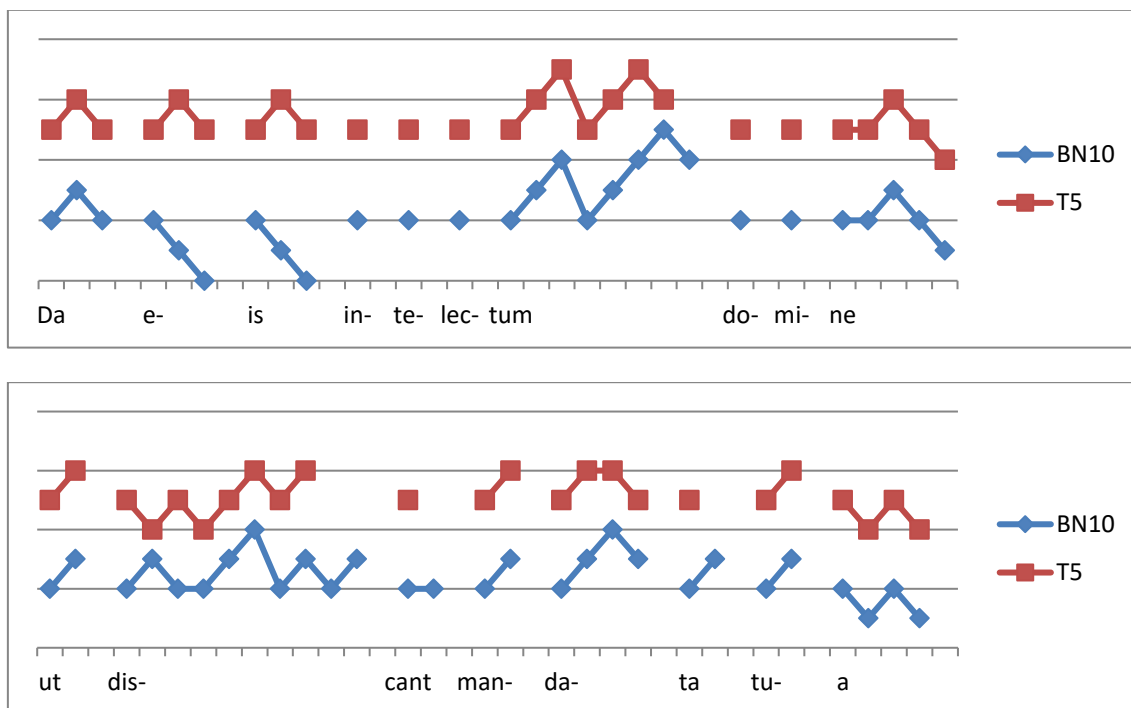
Texto: El texto de este canto proviene del salmo 118, versículo 73: *Da mihi intellectum, et discant mandata tua*. En ambos ejemplos se ha modificado el objeto indirecto de la oración *mihi* por *eis*. Además, en T5 se comete lo que seguramente sea un error de copia ya que en vez de *discant* (aprendan), aparece *discam*.

Disposición del texto: El marcado sentido ascendente de los melismas sobre la sílaba *-tum* de *intellectum* o de *dis-* en *discant* parece indicar que no se tuvo en cuenta la largura de los melismas a la hora de disponer el texto.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad

Notas BN10: 54

Notas T5: 50

Notas compatibles: 47

Ratio de compatibilidad: 0,9038

Comentario: A pesar de que el análisis de la densidad melódica apuntaba a un gran parecido entre los dos cantos, tal y como se puede apreciar en el apartado de la dirección melódica, se dan pequeñas diferencias en cuanto a los perfiles melódicos, lo que rebaja la ratio de compatibilidad hasta un 0,9, situándolo ligeramente por debajo de otros cantos concordantes entre *BN10* y *T5*. No obstante, sigue siendo una ratio elevada y el hecho de que los melismas se den en el mismo lugar y, en general, se puedan apreciar patrones ascendentes y descendentes similares, nos lleva a pensar en que nos encontramos ante dos versiones muy similares del mismo canto. En cuanto a la música, es poco probable que uno fuera modelo de copia del otro o se copiaran de una misma fuente anterior.

Comparación de neumas: La diferencia en cuanto al uso de neumas es muy llamativa, lo que enseguida nos ha indicado que la disparidad entre ambos cantos sería mayor de lo que parecía indicar el gráfico de densidad melódica. Llama la atención como incluso varía el trazo de algunos neumas con idéntico significado, como es el caso del *scandicus* sobre la sílaba *-tum* de *intellectum*, disjuncto en *BN10* y conjunto en *T5*.

Canto n.º 8

Incipit: *Miserere et parce nobis domine qui pietatem plus diligis quam iudicium requiris et ideo dissimulas a peccatis ut habeas quibus miserearis*

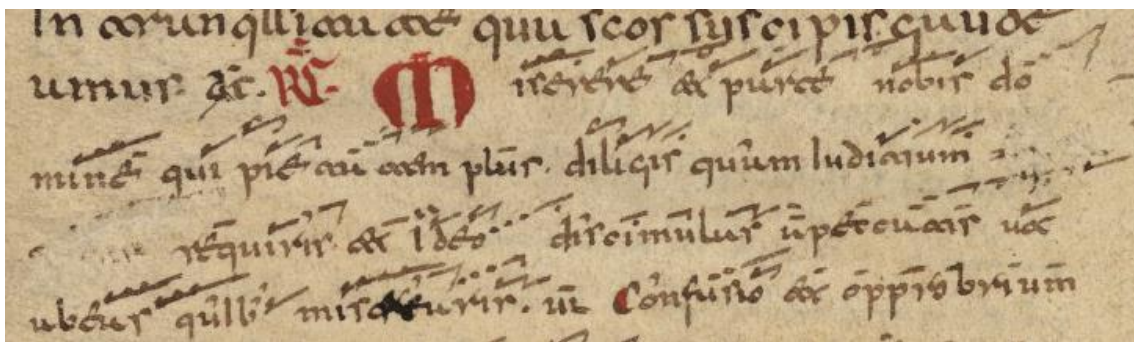
Cantus ID: [h02361](#)

Género: Responsorio para el oficio de *Tertia*

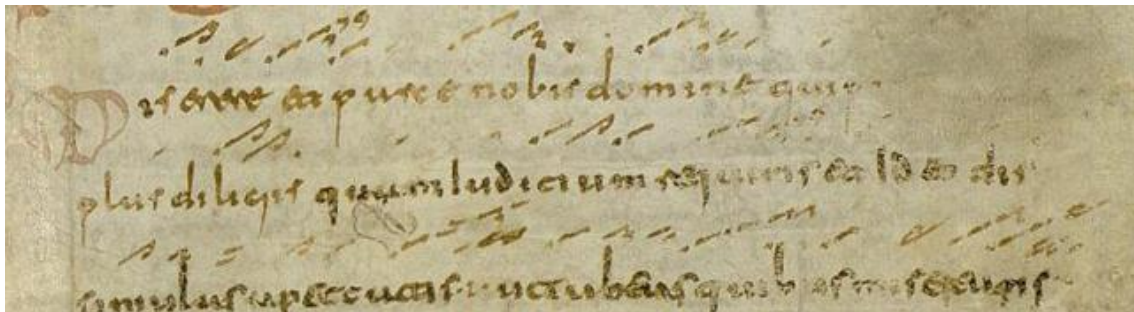
Festividad: 2º viernes de Cuaresma

Imágenes

BN10, f. 31r



T33.3, f. 7r

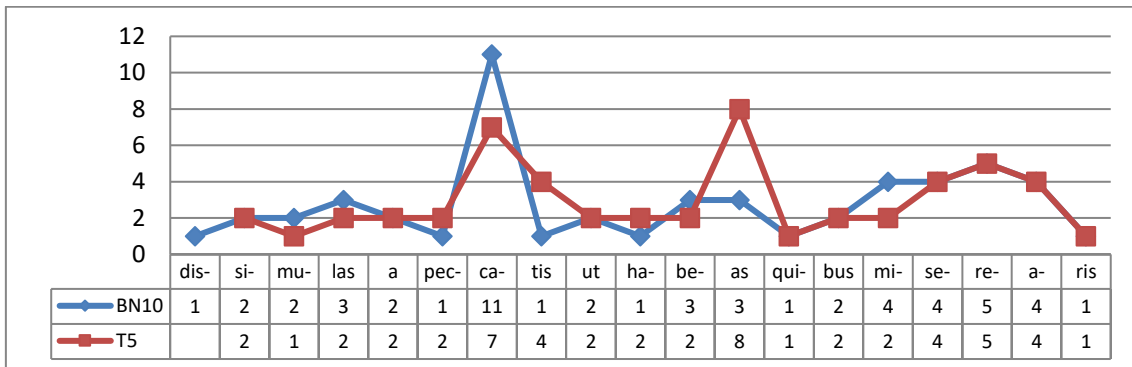
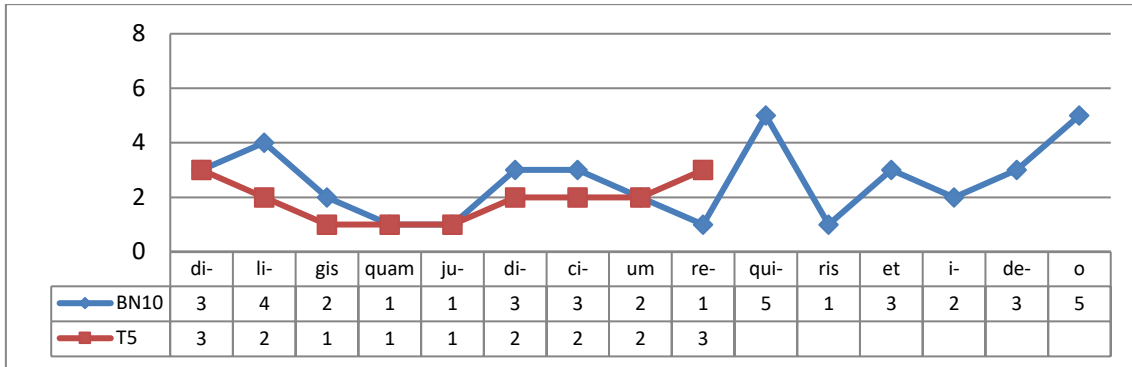
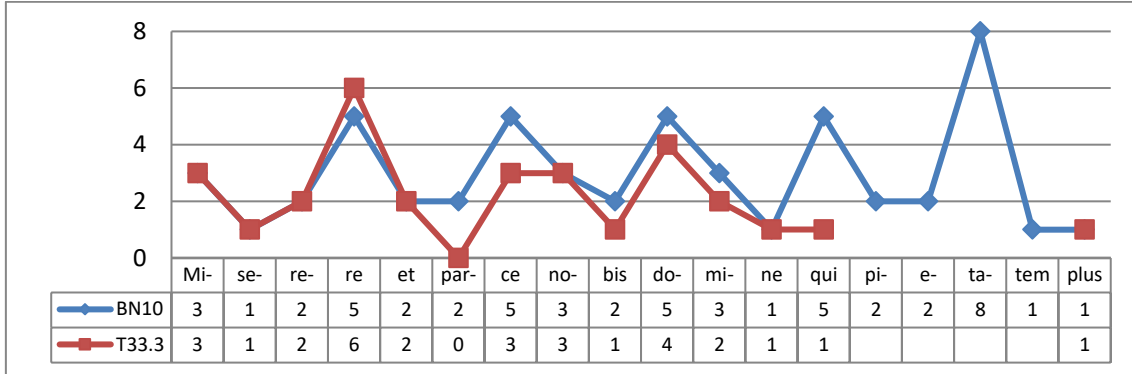


Texto: El texto de este canto no tiene origen bíblico y no hemos podido encontrar cuál es su origen. Además de en *BN10* y *T33.3* aparece en *S7* (f. 62v, sin notación), también como responsorio para el oficio de *tertia*, pero del Domingo de Resurrección. Lo encontramos en *L8* (f. 127r), con el mismo género, pero ligado al *Matutinum* del martes, en lugar de al viernes, de la segunda semana de Cuaresma.

Disposición del texto: En ambos cantos hay melismas largos que superan las sílabas sobre las que deben ir situados. No se aprecia que se haya tenido en cuenta el espacio para la notación a la hora de copiar el texto de estos cantos en ninguna de las dos fuentes. Se da

la curiosidad de que en *BN10* se debió añadir un texto y una notación erróneas (tras *judiciam*) que posteriormente fueron raspados.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas BN10: 112⁴⁹³

Notas T33.3: 100

Notas compatibles: 69

Ratio de compatibilidad: 0,65

⁴⁹³ Se restan del total aquellos valores de los neumas correspondientes a la palabra *pietatem*, y desde las sílabas *-quiris* de *requiris* hasta la primera sílaba de *dissimulas*, ya que estas han sido borradas en *T33.3* y no se pueden comparar.

Comentario: El análisis de este canto indica que las versiones conservadas en *BN10* y *T33.3* son muy diferentes. No obstante, llama la atención que conserven algunos elementos que indican que se trata del mismo canto. En este caso, se trata del final del canto en el que concuerda casi completamente el perfil melódico de las últimas tres sílabas de *miserearis*, terminando, incluso, con el mismo neuma: un *torculus resupinus* (NHLH).

Omitimos la comparación de neumas, pues estos son completamente diferentes.

Canto n.º 9

Incipit: *Floruit terra alleluia maturitas messis advenit alleluia vitis dedit odorem alleluia alleluia*

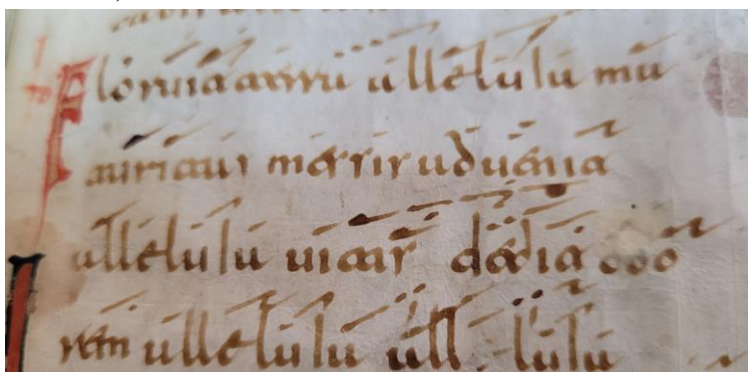
Cantus ID: [h00720](#)

Género: *Praelegendum*⁴⁹⁴ de la misa

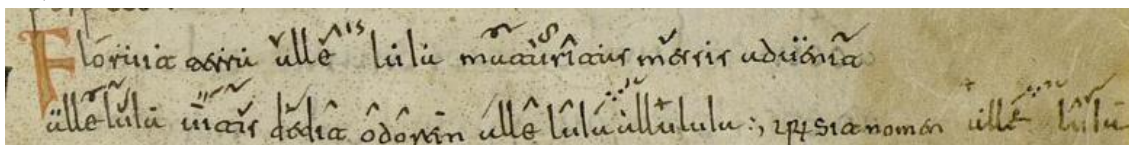
Festividad: Natividad de San Juan Bautista

Imágenes

Tm1325, f. 9r



T6, f. 132r



Texto: El texto de este canto está extraído del Cantar de los Cantares, 2, versículos 12 y 13:

Flores apparuerunt in terra nostra. Tempus putationes advenit; Vox turturis audita est in terra nostra; Ficus protulit grossos suos; Vinae florentes dederunt odorem suum. Como se puede apreciar, se toman los primeros y el último verso con notables variaciones.

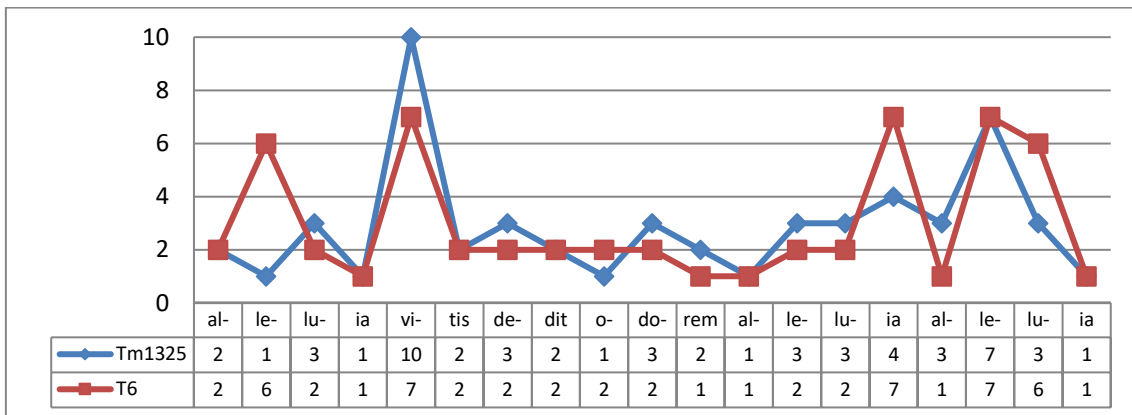
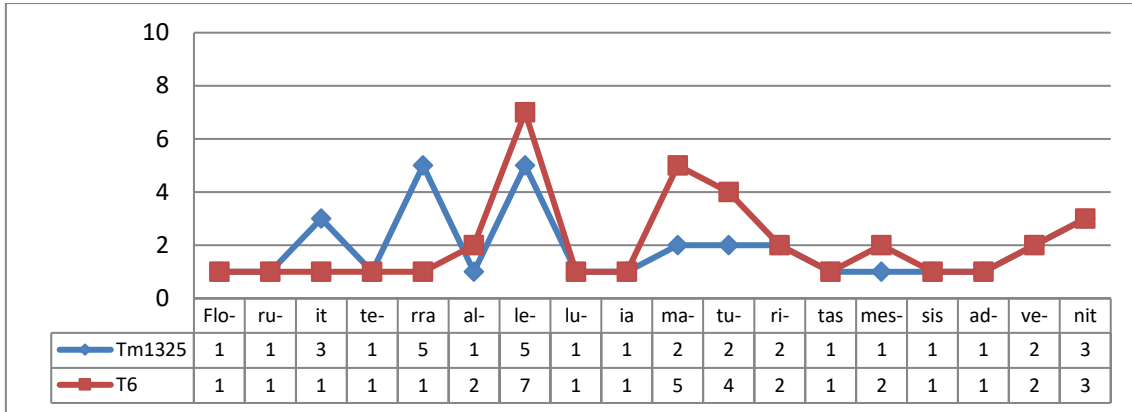
Aparece exclusivamente en estas dos fuentes toledanas y en *L8*, siempre como primer canto (*Praelegendum*) de la misa de la festividad del nacimiento de San Juan Bautista. En las tres fuentes aparece de forma idéntica, sin la más mínima variación

Disposición del texto: En *Tm1325* vemos que el texto se dispone guardando siempre un espacio idéntico entre palabras, con lo que no se aprecia una intención especial para el canto. En *T6*, por el contrario, sí se pueda apreciar en el primer *alleluia* un espacio para

⁴⁹⁴ El “praelegendum” según la tradición litúrgica A, también recibe el nombre de “laudes” en la tradición B.

acoger el melisma. Parece, además, que la falta de espacio en el *alleluia* final obligó a copiar al margen de nuevo esta palabra para ponerle correctamente la notación y se indicó mediante una cruz sobre la palabra original.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

NotasTm1325: 89

Notas T6: 93

Notas compatibles: 63

Ratio de compatibilidad: 0,6923

Comentario: La ratio de concordancia y la gráfica de densidad melódica indican que nos encontramos ante dos versiones diferentes del mismo canto , razón por la que no es necesario añadir el gráfico de dirección melódica. Aunque observamos algunas características comunes –los melismas sobre la sílaba *vi-* de *vitis* y sobre los *alleluia* inicial y final–, estos solamente nos indican que podría tratarse del mismo canto, sí, pero en dos versiones completamente diferentes en las que las melodías no guardan apenas ningún parecido

Omitimos la comparación de neumas, pues estos son completamente diferentes.

Canto n.º 10

Incipit: *Tu es domine qui eduxisti me de ventre spes mea ab uberibus matris meae*

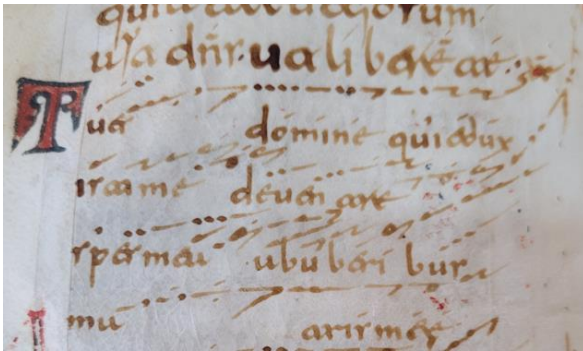
Cantus ID: [h00857](#)

Género: Salmo de la misa

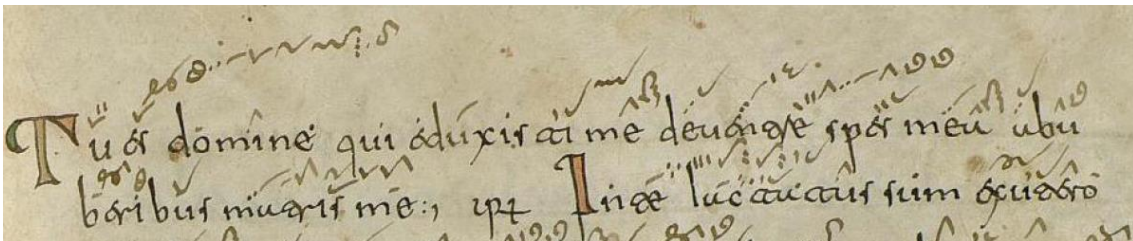
Festividad: Natividad de San Juan Bautista

Imágenes

Tm1325, f. 9v



T6, f. 133r

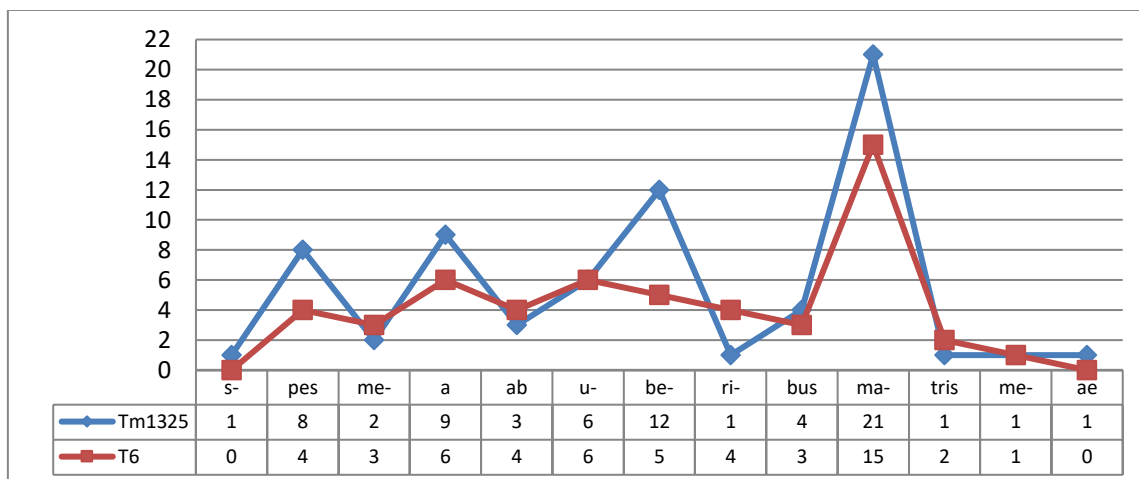
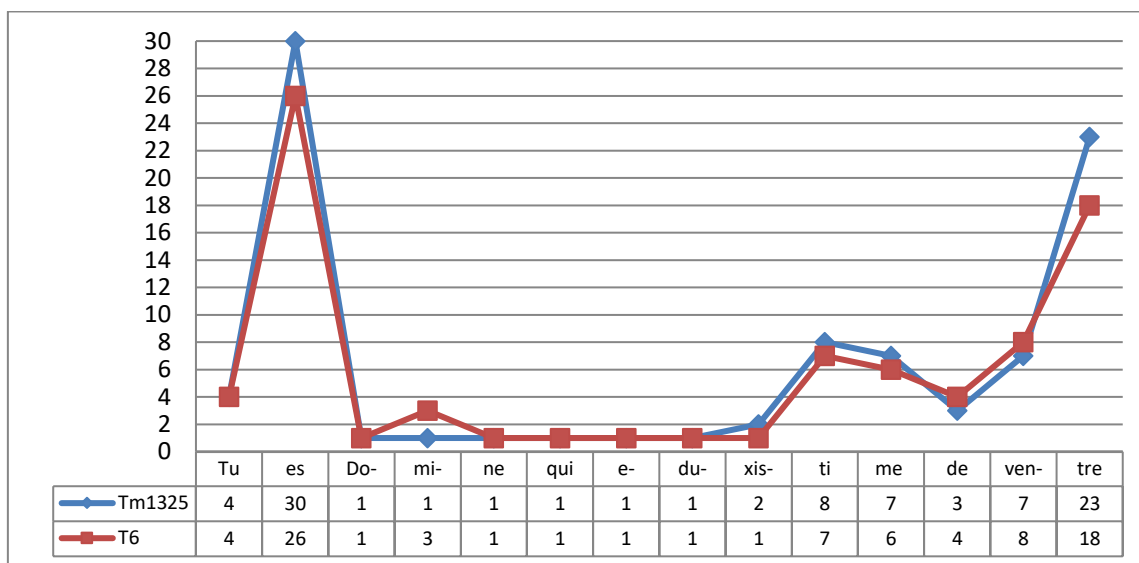


Texto: El texto de estos cantos se corresponde con el salmo 21, versículo 10 de la *Vulgata*: *Quoniam tu es qui extraxisti me de ventre, spes mea ab uberibus matris meae*. Las diferencias entre el texto bíblico y el que aparece en las fuentes es muy pequeña.

El texto es casi idéntico en ambas fuentes, con dos pequeñas discrepancias: en *T6* la última palabra se escribe solamente como *me* en lugar de *mea*, tal y como aparece en *Tm1325*. Este detalle, que parece una errata de *T6*, coincide con el texto de *L8* (f. 215r), lo que podría indicar una relación entre *L8* y *T6* que no se da entre estos dos manuscritos y *Tm1325*. La segunda diferencia, incumbe a la notación. El *punctum* que precede al *scandicus* sobre la palabra *spes* parece estar separado, lo que quizás podría indicar que esa sílaba *s-* se pronunciaba de forma separada, algo que concordaría con la pronunciación dialectal del latín en Hispania en la que la *s* inicial era pronunciada precedida por el sonido *e*.

Disposición del texto: En este caso, podemos observar que en *Tm1325* se ha reservado espacio para los tres grandes melismas sobre *es*, *-tre* de *ventre* y *ma-* de *matris*, a diferencia del ejemplo anterior en el que no parecía haber ningún tipo de espacio reservado para los melismas. Aun así, el espacio reservado resulta insuficiente y los neumas quedan apilados. En *T6* los melismas se acumulan unos sobre otros, lo que indica que en este caso no se dispuso el espacio requerido para poder añadir la notación de forma clara.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas Tm1325: 160

Notas T6: 135

Notas compatibles: 86

Ratio de compatibilidad: 0,583

Comentario: Al igual que en el caso anterior, la ratio de concordancia indica que nos encontramos ante dos versiones diferentes del mismo canto. La densidad melódica en este caso es más similar, tal y como se puede apreciar en las gráficas. Los melismas más largos se dan en las mismas sílabas en ambos cantos: *es, -tre* de *ventre* y *ma-* de *matris*. No obstante, los melismas son completamente diferentes en cuanto a la dirección melódica que indican sus neumas y de ahí que nos encontremos con una ratio de concordancia tan baja.

Podemos comenzar a observar ciertas tendencias: *Tm1325* está en general, más ornamentado, mostrando un mayor número de melismas medios y siendo más prolongados que en *T6* los melismas más largos. Por tanto, debemos afirmar que la música que parece transmitir *Tm1325* es más elaborada que la conservada en *T6*.

Omitimos la comparación de neumas, pues estos son completamente diferentes.

Canto n.º 11

Incipit: *In te jactatus sum ex utero de ventre matris meae tu es Deus meus in te est decantatio mea*

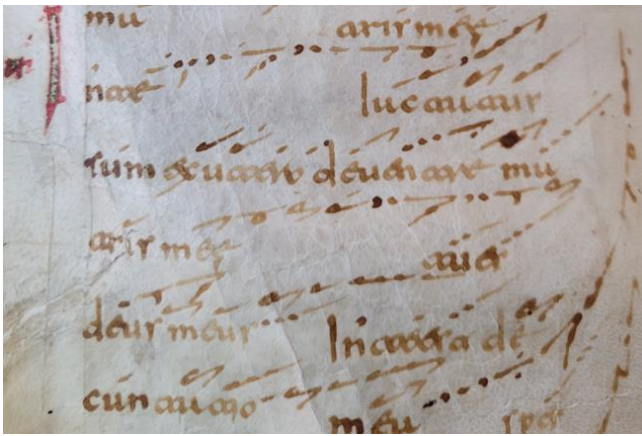
Cantus ID: [h00857a](#)

Género: Verso del salmo “Tu es domine...”

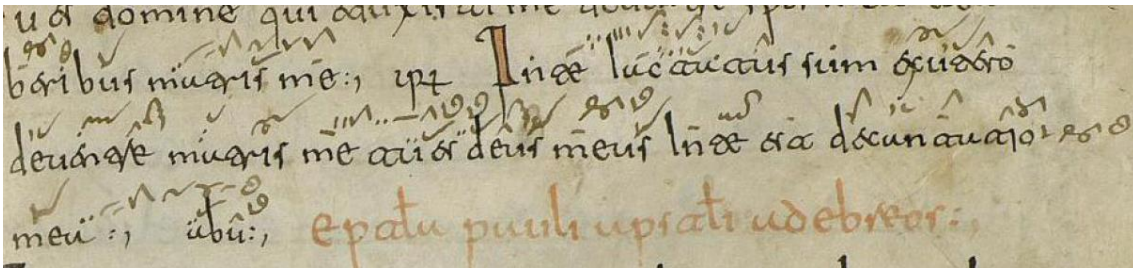
Festividad: Natividad de San Juan Bautista

Imágenes

Tm1325, f. 9v



T6, f. 133r

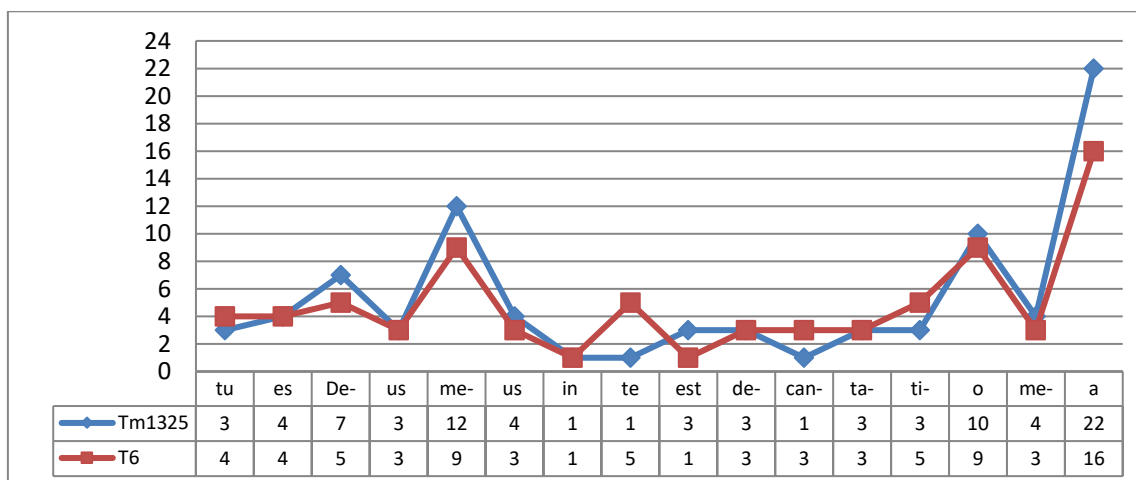
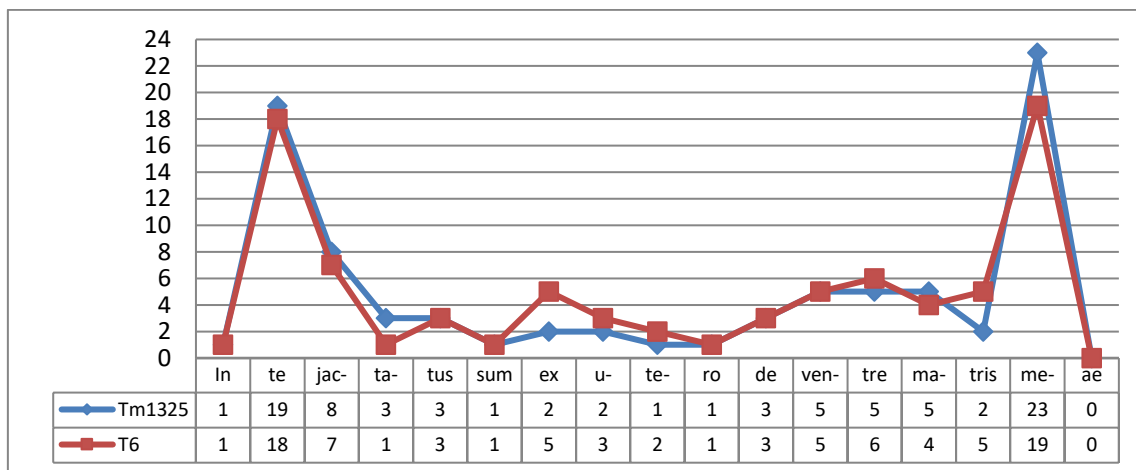


Texto: El texto de estos cantos pertenece al mismo salmo 21 que el canto anterior, en este caso al versículo 11: *In te proiectus sum ex utero; de ventre matris meae Deus meus es tu.*

En las dos versiones de las fuentes toledanas aparece de forma idéntica con la sola excepción que ya apreciábamos en el ejemplo anterior: en *T6* encontramos *matris me* y en *Tm1325* *matris mee*. Curiosamente, en este caso, parece que en *L8* (f. 215r) este error fue corregido, y junto a *matris me* aparece una *e* más pequeña, lo que confirma que esta omisión se trata, efectivamente de un error cometido tanto por el copista de *L8* como el de *T6*.

Disposición del texto: Al igual que en el ejemplo anterior, encontramos que el texto se dispone teniendo cuidado de dejar algo más de espacio para los melismas en *Tm1325* y que, por el contrario, esto no ocurre en *T6*. No obstante, se puede apreciar que en ambos casos los neumas se acaban superponiendo unos encima de otros, de lo que se deduce que el copista desconocía la longitud exacta de los melismas y el espacio dispuesto resultó insuficiente.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas Tm1325: 168

Notas T6: 161

Notas compatibles: 116

Ratio de compatibilidad: 0,7

Comentario: En este caso encontramos una mayor concordancia entre ambos cantos, tanto atendiendo a la ratio de compatibilidad como a la gráfica de densidad melódica. Aunque parecen ser versiones más similares, siguen siendo lo suficientemente diferentes como para ser difícilmente reconocibles para el oído humano.

Se mantiene, así mismo, la tendencia a una mayor ornamentación en las versiones de *Tm 1325*. También se ha podido observar en este caso que en los melismas de tamaño medio (entre 5 y 10 notas) en *T6* suelen finalizar con dirección melódica ascendente, mientras que en *Tm1325*, en muchas ocasiones encontramos una flexión final hacia el grave. Esta tendencia es relevante para la cuestión de los dialectos melódicos que expondré más adelante en este mismo capítulo.

Omitimos la comparación de neumas, pues estos son completamente diferentes.

Canto n.º 12

Incipit: *Sacerdos Zacharias fuit de vice Abia et uxor illi de filiabus Aaron erant enim justi ambo ante deum incedentes in omnibus mandatis et justificationibus domini sine querella alleluia alleluia*

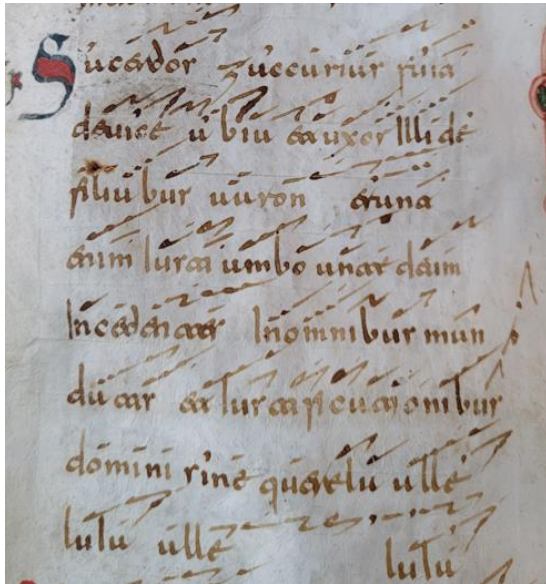
Cantus ID: [g03527](#)

Género: *Sacrificium* de la misa

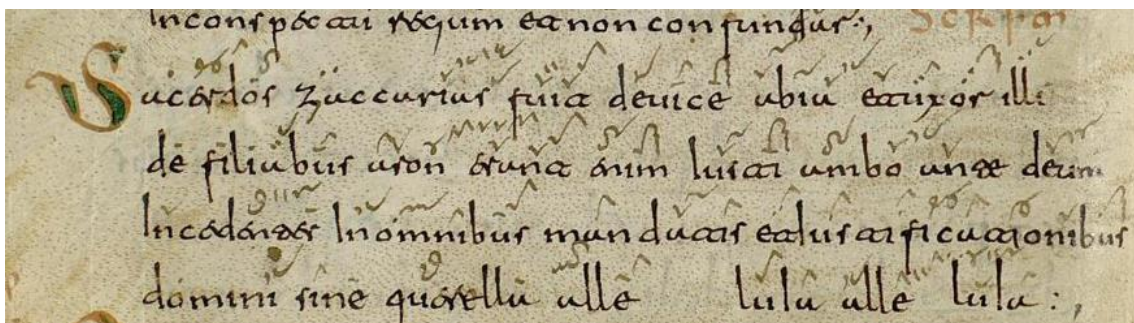
Festividad: Natividad de San Juan Bautista

Imágenes

Tm1325, f. 12v



T6, f. 135v



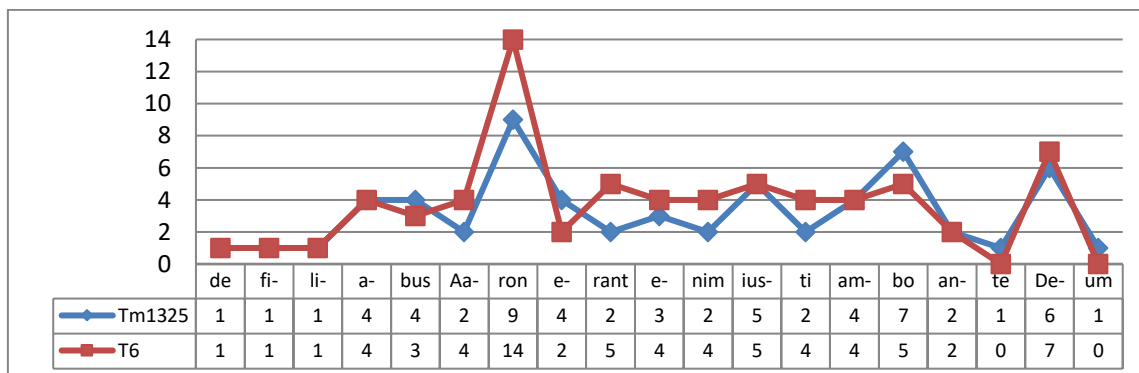
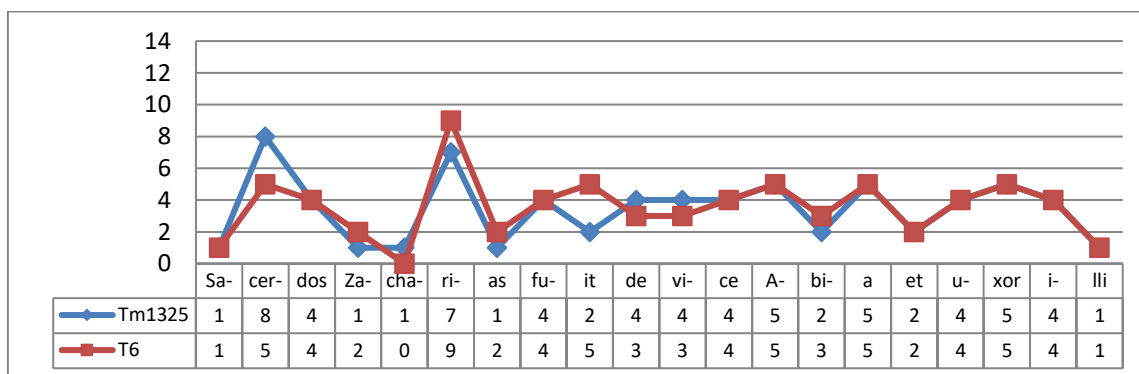
Texto: El texto que se recoge en estos *Sacrificia* corresponde a la narración de la anunciación del nacimiento de San Juan Bautista —a cuya festividad pertenecen ambos cantos— y está extraída del Evangelio según San Lucas, capítulo primero, versículos 5 y 6: *Fuit in diebus Herodis, regis Iudaeae, sacerdos quidam nomine Zacharias de vice Abia, et uxor*

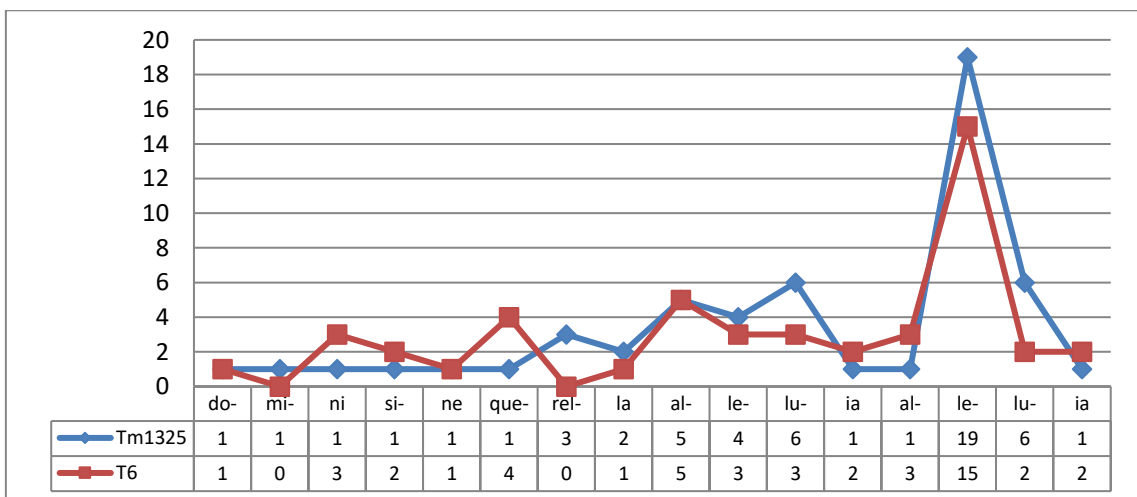
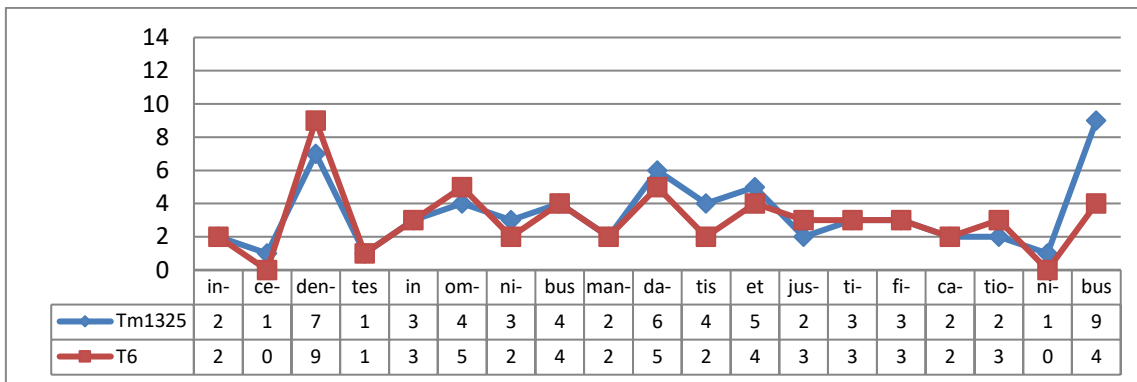
illius de filiabus Aaron, et nomen eius Elisabeth. Erant autem iusti ambo ante Deum, incedentes in omnibus mandatis et iustificationibus Domini sine querela.

El texto de los cantos es muy similar al de la *Vulgata*, restando parte de la información inicial y añadiendo la proclamación del *alleluia* dos veces al final. Los textos de ambos cantos coinciden con una única discordancia: en *T6* el nombre de *Aaron* lleva una única *a*, mientras que en *Tm1325* está escrito de forma correcta. En este caso, el error de *T6* no se da también en *L8*.

Disposición del texto: En ambos casos el melisma más largo se da en la última sílaba de la palabra *Aaron* y en la sílaba *-le-* del *alleluia* final. En *Tm1325* se puede apreciar que, efectivamente, hay un espacio en el texto tras las sílabas que contienen estos melismas. En *T6*, sin embargo, tras *Aaron* no encontramos un espacio mayor. En el caso del *alleluia*, se reserva un mayor espacio tras la sílaba *-le-* del primero que tras el segundo. Esto nos plantea o que bien el copista se equivocó a la hora de copiar el manuscrito o que el texto estaba dispuesto para albergar un canto diferente al que finalmente se notó.

Densidad melódica





Ratio de compatibilidad

Notas Tm1325: 248

Notas T6: 245

Notas compatibles: 166

Ratio de compatibilidad: 0,6734

Comentario: Concuere con lo expuesto en los anteriores ejemplos: la concordancia en la densidad melódica y la baja ratio de compatibilidad, indican que se trata de dos versiones diferentes de un mismo canto.

El número de notas es, en este caso muy similar. El melisma más largo en el *alleluia* final es, de nuevo, más prolongado en la versión de *Tm1325*. Destaca, en esta ocasión, la brevedad del melisma de *Aaron* en *Tm1325* frente a la versión de *T6*.

Omitimos la comparación de neumas, pues estos son completamente diferentes.

Canto n.º 13

Incipit: *Alleluia in omnem terram exivit sonus sanctorum et in fines orbis terrae verba illorum alleluia*

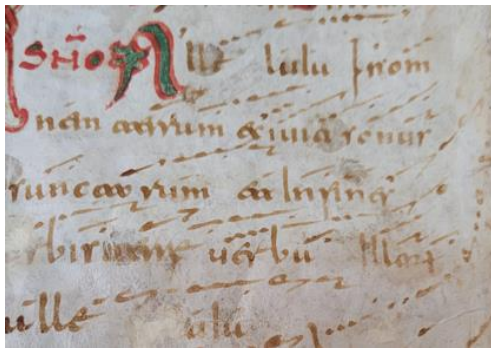
Cantus ID: [h01592](#)

Género: *Sono* del oficio de vísperas

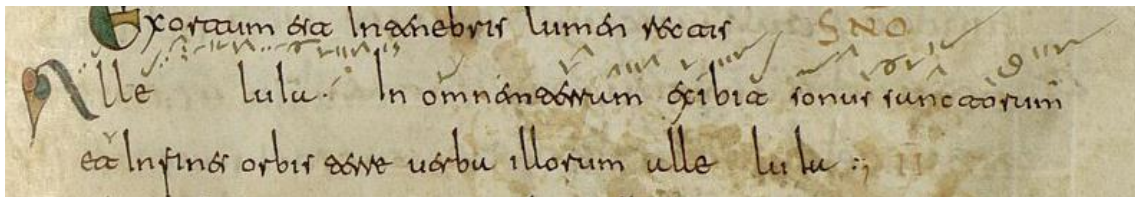
Festividad: San Pedro y San Pablo

Imágenes

Tm1325, f. 16v



T6, f. 140r



Texto: El texto de este canto corresponde al salmo 18, versículo 5, el cual está recogido en la *Vulgata* del siguiente modo: *In omnem terram exivit sonus eorum, et in finem orbis terrae verba eorum.*

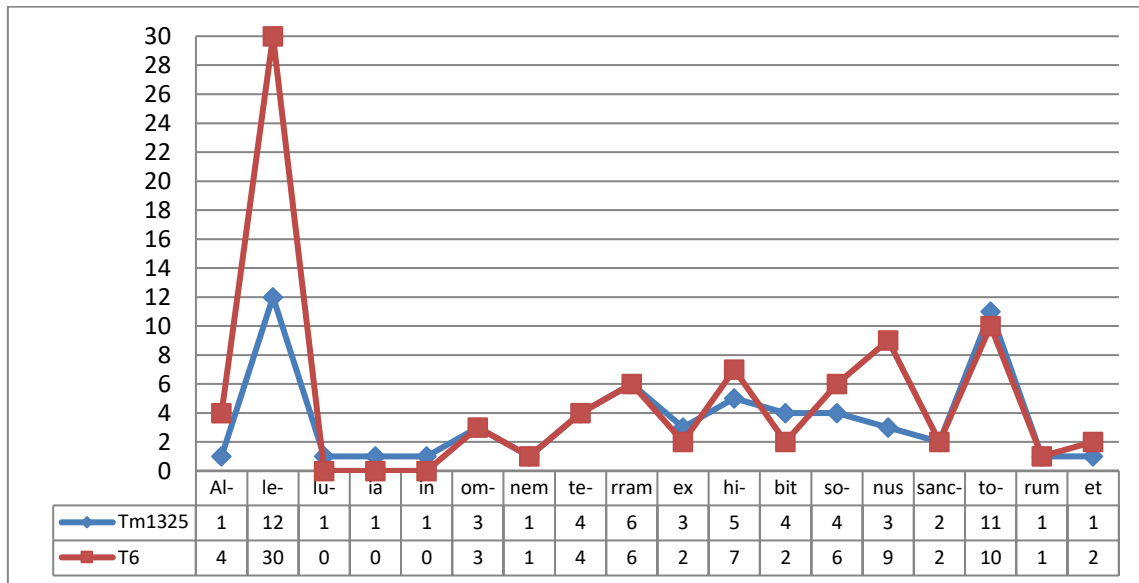
En los cantos se añade al principio y al final del salmo la palabra *alleluia*. El texto es idéntico en ambas versiones con una única variación: en *Tm1325* la palabra *exivit* se escribe con *u*, mientras que en *T6* aparece con *b*.

En el canto siguiente, veremos como también *T4* corrige y borra los astiles de las *b*. Se trata de una cuestión relevante, ya que, en función de si se escribe con *v* o con *b*, varía el tiempo verbal entre el pasado o el futuro.

Disposición del texto: Nos encontramos en el caso de *T6* ante un canto en el que la notación aparece solamente de forma parcial, con lo que se vuelve aún más importante este apartado de la disposición del texto. En *Tm1325* observamos que los melismas más

largos se concentran sobre la sílaba *-le-* de las palabras *alleluia* situadas al principio y al final del canto. En *T6* observamos también un largo melisma sobre el primer *alleluia*. El último, sin embargo, quedó sin recibir la notación. No obstante, la separación en el texto entre las sílabas *-le-* y *-lu-* parece indicar que también debería haber en este mismo lugar un melisma, coincidiendo así con lo dispuesto en *Tm1325*.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas Tm1325: 64

Notas T6: 89

Notas compatibles: 48

Ratio de compatibilidad: 0,6275

Comentario: Una vez más, la ratio de compatibilidad indica una escasa relación entre estas dos versiones que suponemos que pertenecen a un mismo canto debido a las concordancias en cuanto al texto y a la densidad melódica, pues ambas versiones sitúan el melisma más largo sobre la sílaba *-le-* del *alleluia* y en la sílaba *-to-* de *sanctorum*. El estudio de la disposición textual parece indicar que en *T6* también se daría un melisma largo sobre el segundo *alleluia*.

Seguimos observando una tendencia a la flexión al grave final en los melismas breves de *Tm1325* frente a una tendencia más ambigua en *T6*.

Canto n.º 14

Incipit: *Puer hic sonat Joannes geniti dei alumnus domini potens amicus rutilis lucerna orbis rutilo peracto sole*

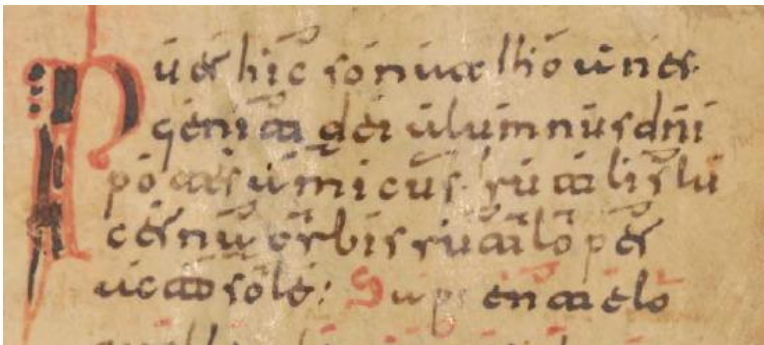
Cantus ID: [a06913](#)

Género: Himno del oficio de vísperas

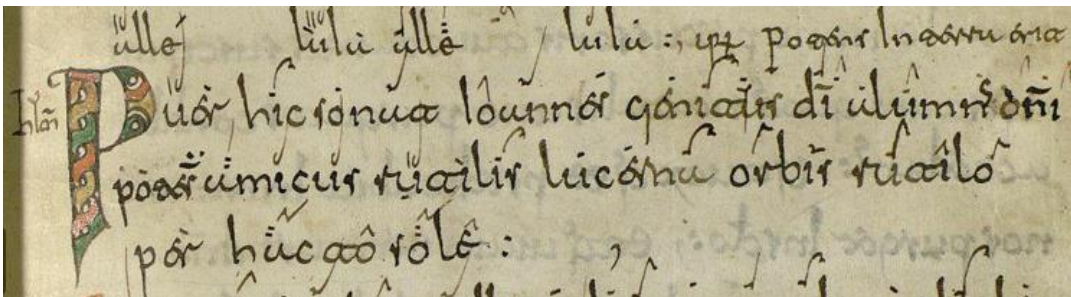
Festividad: Natividad de San Juan Bautista

Imágenes

BN01, f. 141r



T6, f. 124r

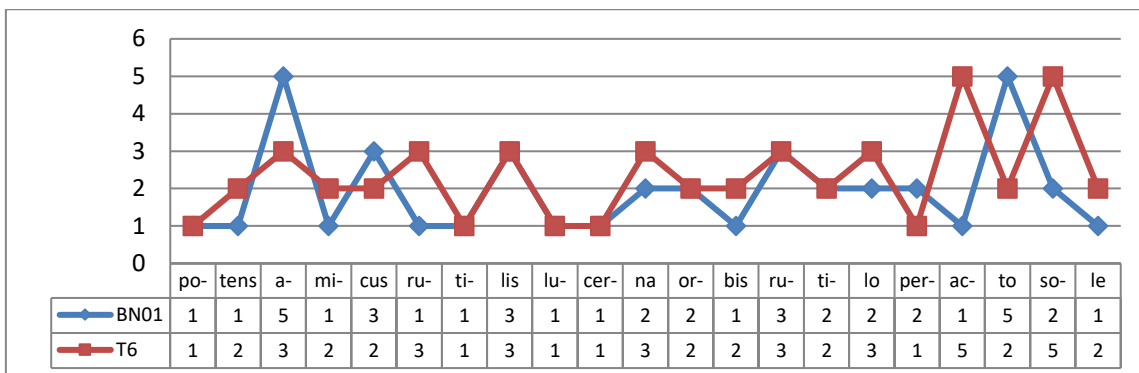
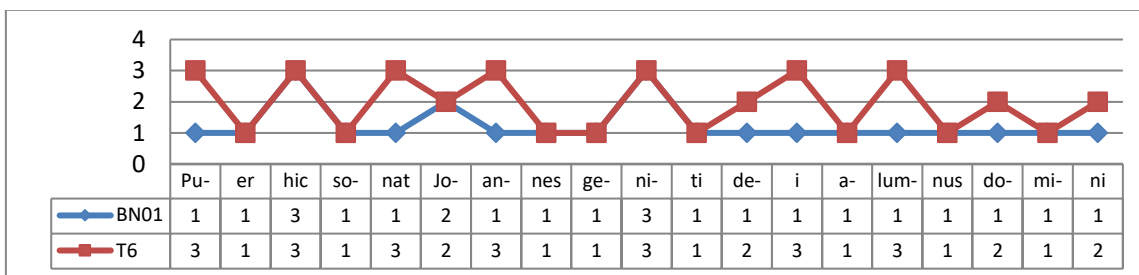


Texto: El texto de este canto, como suele ocurrir con los himnos, no es bíblico. El origen de este himno se atribuye al obispo san Ildefonso de Toledo,⁴⁹⁵ con lo que su composición dataría del siglo VII. El copista de *T6* cometió dos erratas en el texto: escribió *genitus* en lugar de *geniti*, corrigiéndolo posteriormente, tal y como se puede observar; también añadió una *h* intercalada en la palabra *peracto*.

Disposición del texto: No se aprecia que se deje espacio extraordinario para la notación en ninguna de las dos fuentes. No obstante, tampoco es que sea necesario ya que no se dan melismas largos en esta pieza.

⁴⁹⁵ CODONER, Carmen (coord.): *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 379.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas BN01: 65

Notas T6: 86

Notas compatibles: 56

Ratio de compatibilidad: 0,7417

Comentario: La ratio de compatibilidad indica que nos hallamos ante dos versiones diferentes del mismo canto, algo que también se puede discernir de la gráfica de densidad melódica, que muestra cómo *T6* conserva una versión más elaborada. No obstante, cabe destacar algunas similitudes que se producen entre ambas versiones: los *torculus* coinciden en las palabras *hic*, *geniti*, *rutilus* y *rutilo*. También se da el perfil melódico NHNHL (*BN01*) o NSNHL (*T6*) en dos ocasiones en ambas piezas, solo que en lugares distintos: en *BN01* sobre la sílaba *a-* de *amicus* y *-to* de *peracto* y en *T6* sobre las sílabas *-ac-* también de la palabra *peracto* y sobre *so-* de *sole*.

Comparación de neumas: En cuanto a los neumas concordantes, como son los *torculus* mencionados en el párrafo anterior, encontramos que en *BN01* se escriben siempre igual, con la primera nota separada del resto, mientras que en *T6* se alterna entre este trazo y el *torculus* conjunto. Esto podría indicar que la notación de *T6* tiene una mayor precisión que la de *BN01*.

Canto n.º 15

Incipit: *Ego dormivi et quievi et resurrexi quia dominus deus meus suscitavit me*

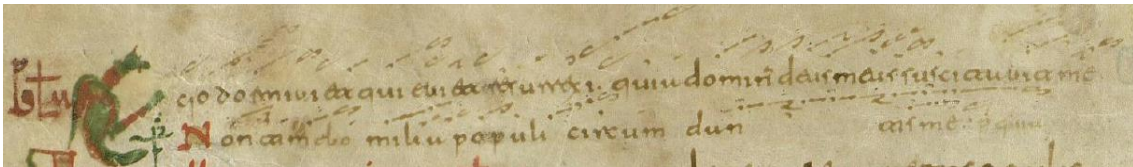
Cantus ID: [h00483](#)

Género: Salmo de la misa

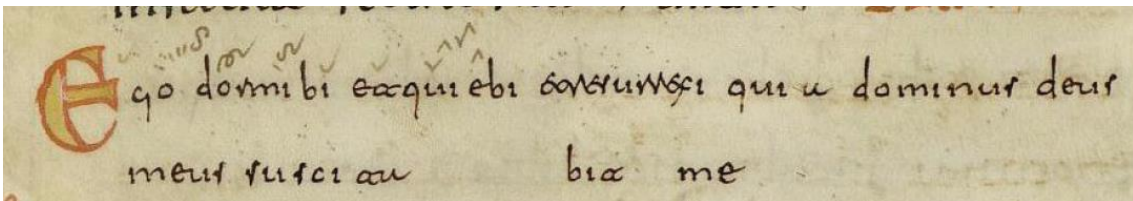
Festividad: 2º domingo de Pascua

Imágenes

T4, f. 26v⁴⁹⁶



T6, f. 39r

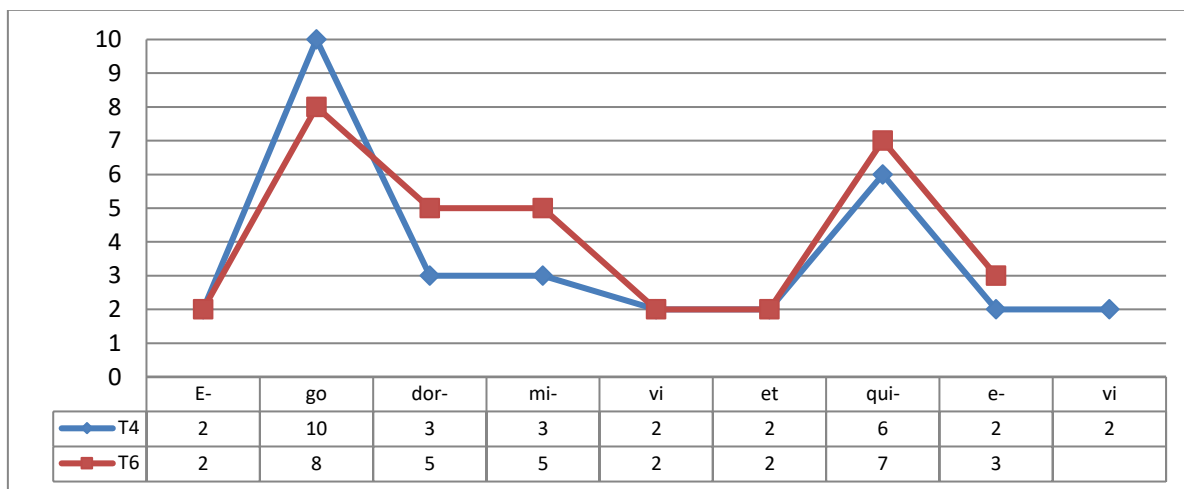


Texto: El texto pertenece al versículo sexto del Salmo número tres. Aparece de forma idéntica en los dos manuscritos. No concuerda con la versión de la Vulgata, muy diferente a este: *Ego dormivi et soporatus sum exsurrexi quia Dominus suscipiet me*. En *T4* se puede observar que los astiles de las *b* han sido raspados para corregirlas por *v*.

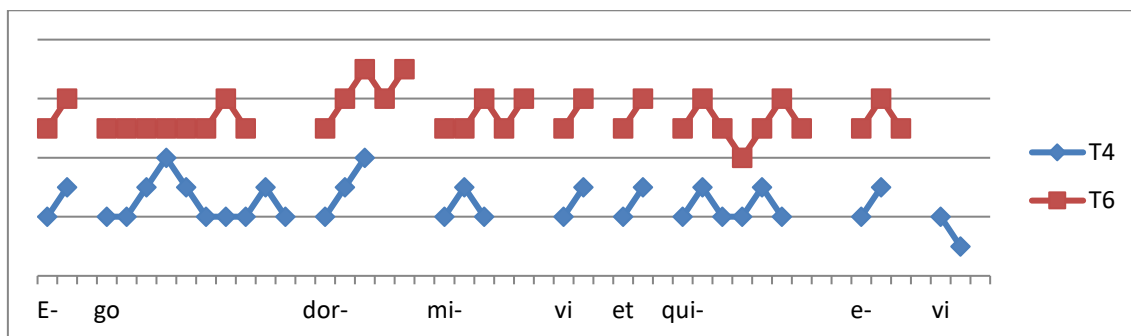
Disposición del texto: Desgraciadamente, en este canto en el manuscrito *T6* solo tenemos el comienzo notado. No obstante, la disposición del texto en este fragmento nos permite discernir que debería tener un largo melisma sobre la sílaba *-ta-* de *suscitavit*, ya que el escriba dejó un amplio espacio en este punto. Esto plantea dudas de concordancia con la versión de *T4*, puesto que, en este caso, aunque no se ha dispuesto el texto para acoger el canto, no se aprecia un melisma tan prolongado sobre dicha sílaba y el melisma más largo se halla sobre la sílaba *-rre-* de *resurrexi*, sobre la que *T6*, tal y como está dispuesto el texto, no tendría espacio suficiente para escribir un melisma tan largo.

⁴⁹⁶ La foliación utilizada en esta tesis doctoral es distinta a la del índice de Randel (RANDEL, Don Michael: *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*. Princeton: Princeton University Press, 1973), ya que ésta no incluye la hoja de guarda al comienzo del códice.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 30

Notas T6: 34

Notas compatibles: 28

Ratio de compatibilidad: 0,875

Comentario: En este caso, solo hemos podido comparar los íncipits de ambos cantos, puesto que *T6* no presenta notación en la totalidad del canto.

En los fragmentos analizados, la ratio de compatibilidad es bastante alta, incluso a pesar de las diferencias en la densidad melódica, y es que, a nivel de dirección melódica, el parecido es notable, aun teniendo en cuenta que, donde hay una mayor discordancia, que es sobre el melisma de la sílaba *-go* de *Ego*, no hemos podido determinar con precisión la dirección melódica de *T6*. Llama la atención que se parezcan más entre sí de lo que cualquiera de los dos cantos se parece, tanto en densidad melódica como en dirección, al mismo canto conservado en *L8* (f. 176r.)

Comparación de neumas: En cuanto a los neumas, observamos una notable discordancia, como ejemplo, podemos ver como sobre *dormibi* encontramos en *T6* un único neuma que aparece dividido en *T4*. Lo mismo ocurre con los *pedes* sobre *et* y *quiebi*. En definitiva, podemos señalar que la notación horizontal parece tener una mayor tendencia a fragmentar los neumas.

Canto n.º 16

Incipit: *Memor fuit dominus misericordiae suae Jacob et veritati suae domui Israel*

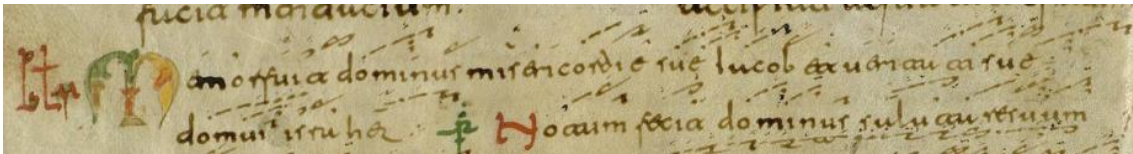
Cantus ID: [h00484](#)

Género: Salmo de la misa

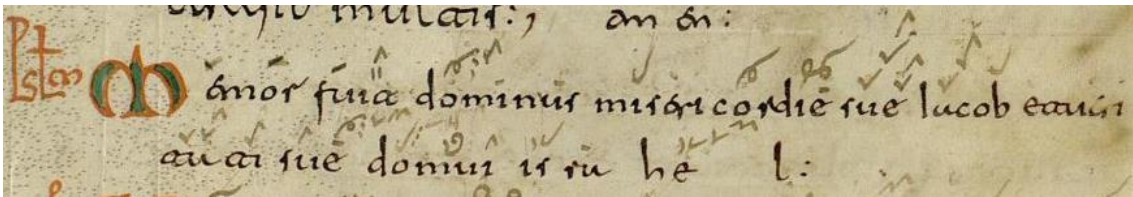
Festividad: 3º domingo de Pascua

Imágenes

T4, f. 30v



T6, f. 45v



Texto: El texto de este canto corresponde al versículo 3 del salmo 97: *Recordatus est misericordiae suae et veritatis suae domui Israel.*

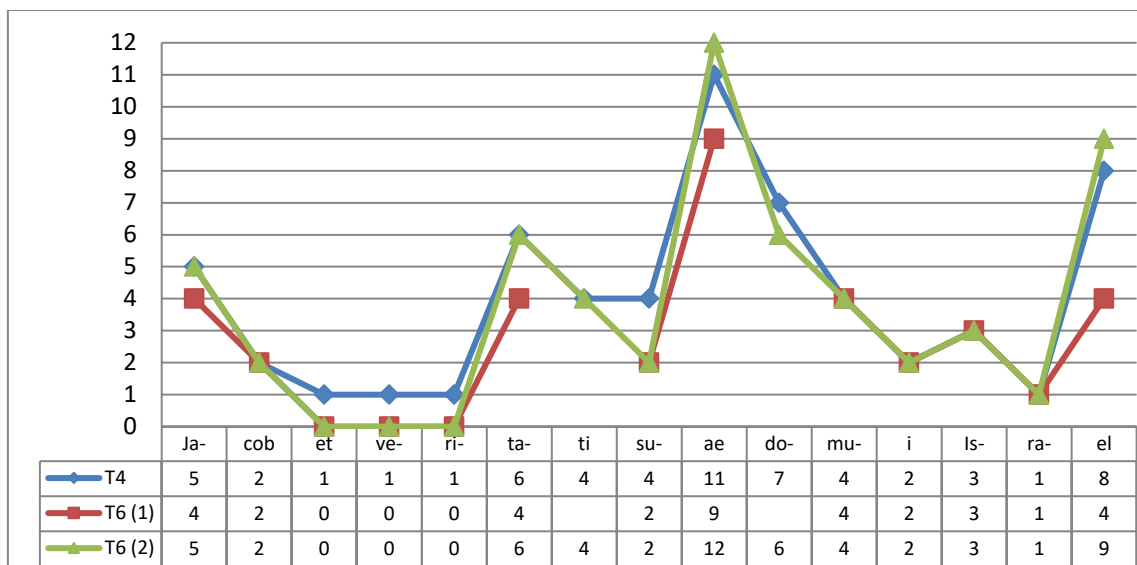
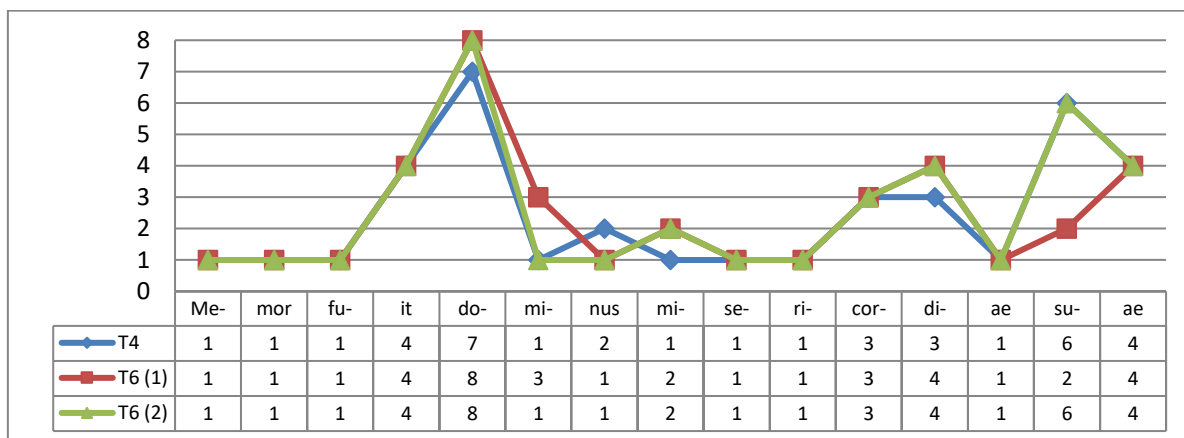
La versión utilizada en estos cantos es diferente a la de la *Vulgata* y la *Vetus Latina*, no obstante, hemos encontrado una cita idéntica en las Narraciones sobre los salmos de San Agustín.⁴⁹⁷ Tanto en *T4* como en *T6* el texto es idéntico al que presenta San Agustín en su comentario al tercer versículo de este salmo, sin ningún rasgo diferenciador.

Disposición del texto: En *T4* podemos ver como se superponen algunos neumas en varias sílabas, lo que parece indicar que no se tuvo en consideración la música a la hora de copiar el texto. En *T6*, por el contrario, se aprecia claramente el hueco exacto que requiere el melisma sobre la sílaba *-hel-* de *Israhel*, lo que parece indicar que sí se tuvo en cuenta el canto durante la copia del texto. Por otro lado, también se aprecia un espacio notable entre la sílaba *-ra-* y *-hel-*, lo que nos plantea si la notación actual es la misma para la que se planteó el texto o fue simplemente un error o un gesto de excesiva precaución por parte del escriba.

⁴⁹⁷ HIPPONENSIS, Augustinus: *Enarrationes in Psalmos*, vol. 3. Roma: Città Nuova, 1966-1967. (versión on-line consultada el 9/3/2023: <https://www.augustinus.it>).

Densidad melódica

En T6 aparecen dos notaciones diferentes sobre esta pieza. La primera muestra unos neumas de marcada verticalidad y se encuentra en palimpsesto bajo los neumas que se aprecian a simple vista, es por ello que no se ha podido recuperar en su totalidad y de ahí que algunas casillas estén vacías en el gráfico. A esta primera notación la denominaremos T6 (1) y a la que se ve a simple vista T6 (2)



Ratio de compatibilidad T6 (1)

Notas T4: 88⁴⁹⁸

Notas T6 (1): 72

Notas compatibles: 67

Ratio de compatibilidad: 0,8375

⁴⁹⁸ Se restan del total aquellos valores que no hemos podido determinar en T6 (1)

Ratio de compatibilidad T6 (2)

Notas T4: 99

Notas T6 (2): 95

Notas compatibles: 90

Ratio de compatibilidad: 0,9278

Comentario: Lo más llamativo de esta pieza es la diferencia en la ratio de compatibilidad entre *T4* y cada una de las versiones recogidas en *T6*. En algún momento, sobre *T6*, se realizó una corrección melódica que provocó que la similitud entre los dos cantos aumentase según nuestra ratio casi una décima, provocando que sea muy probable que la segunda versión de *T6* se trate de la misma versión del canto que la recogida en *T4*.

Comparación de neumas: No obstante, si comparamos los neumas uno por uno, enseguida nos daremos cuenta de que el parecido se limita al contorno melódico, optando casi siempre por usar diferentes neumas en cada una de las fuentes. *T6* tiende a agrupar los neumas, mientras que en *T4* aparecen casi siempre separados. Hay un detalle en *T4* que no nos pasa desapercibido: sobre la sílaba *Ja-* de *Jacob*, al final del melisma, hay un *torculus resupinus* con una tinta más oscura, idéntico al que aparece al final de este mismo melisma en *T6*. La misma coincidencia se produce con el *porrectus flexus* del melisma final sobre la palabra *Israel*.

Canto n.º 17

Incipit: *Notum fecit dominus salutare suum ante conspectu gentium revelabit iustitiam suam.*

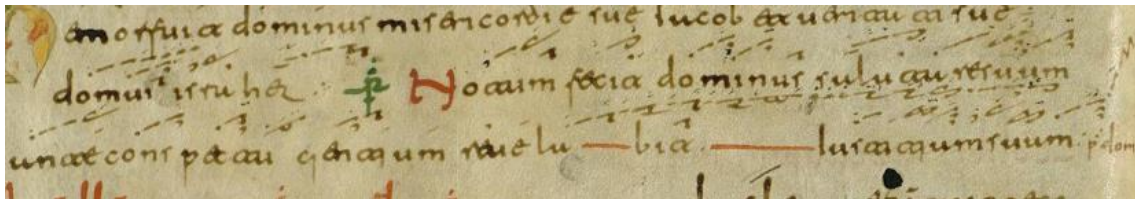
Cantus ID: [h00484a](#)

Género: Verso del salmo “Memor fuit”

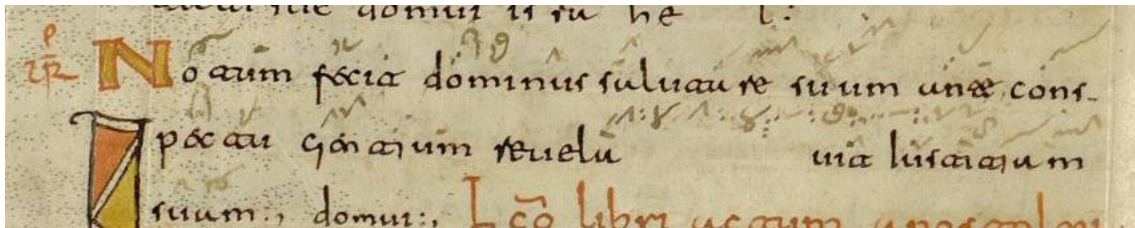
Festividad: 3º domingo de Pascua

Imágenes

T4, f. 30v



T6, f. 45v

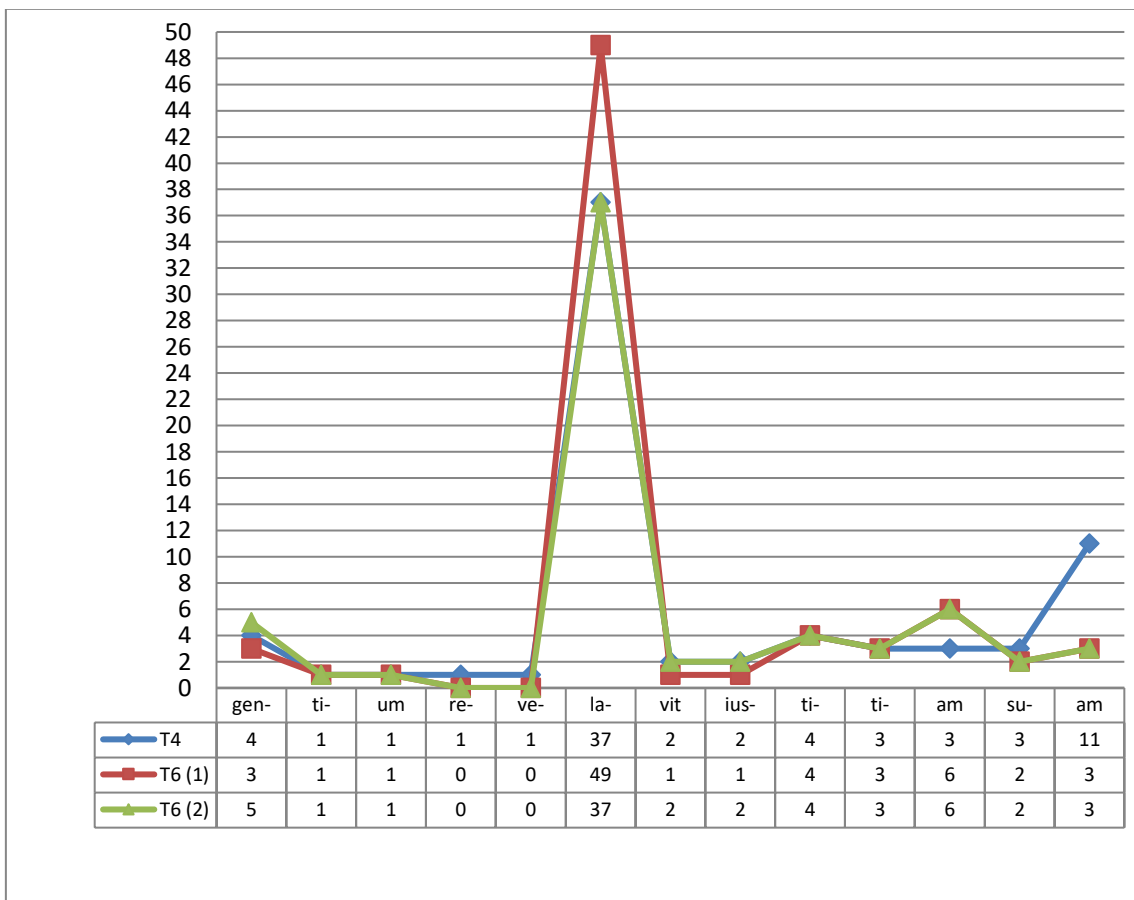
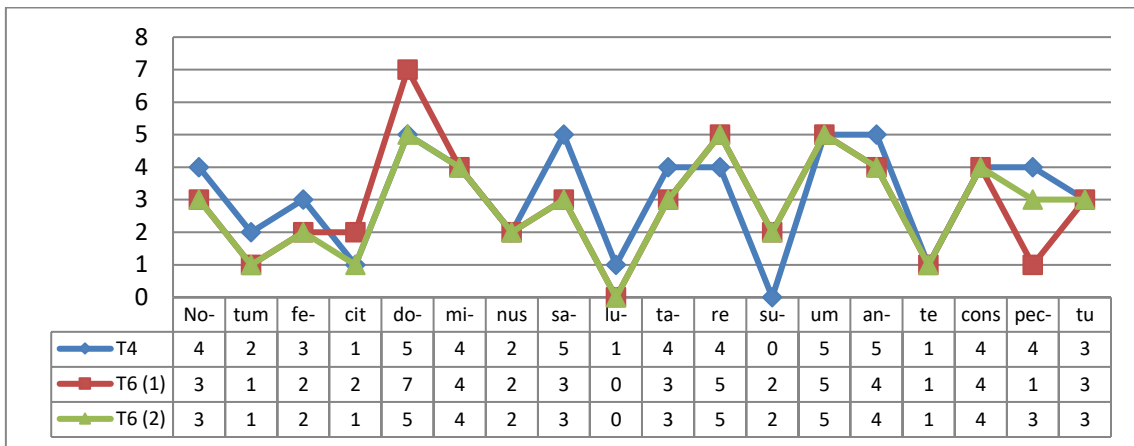


Texto: El texto sobre el que se escribe este canto pertenece al versículo segundo del salmo 97 de la Vulgata: *Notum fecit Dominus salutare suum; In conspectu gentium revelavit iustitiam suam.* Es un texto que hace alusión a la gloria y a la majestad de Dios y, por lo tanto, es habitual del tiempo pascual tanto en la liturgia hispánica como en la romana.

En ambos casos hay una pequeña discrepancia con la Vulgata: en lugar de *in conspectu*, aparece *ante conspectu*. En cuanto a las diferencias que encontramos entre los textos, es llamativo que en *T6* la palabra *revelavit* aparezca con *v*, mientras que en *T4* se escribe con *b*.

Disposición del texto: Respecto a la disposición del texto, *T4* presenta unos trazos rojos (al igual que se puede apreciar en el fragmento de Coímbra), para las partes en las que más espacio se deja entre sílabas, con el fin de acoger los melismas más largos. Aun así, se observa que el espacio no es suficiente y los neumas se acumulan de manera desordenada sobre la sílaba *-la-* de *revelavit*. En *T6* también se guarda un gran espacio para este mismo melisma, aunque continúa siendo insuficiente.

Densidad melódica: Al igual que en el caso anterior, y puesto que este canto es el *versus* del salmo precedente no nos debería extrañar, nos hemos visto obligados a desdoblar las dos líneas melódicas que encontramos en *T6*. De nuevo, el palimpsesto, que se presupone más antiguo recibe la denominación *T6 (1)* y la notación actual *T6 (2)*.



Ratio de compatibilidad de T4 con T6 (1)

Notas T4: 130

Notas T6 (1): 126

Notas compatibles: 105

Ratio de compatibilidad: 0,82

Ratio de compatibilidad de T4 con T6 (2)

Notas T4: 130

Notas T6 (2): 117

Notas compatibles: 110

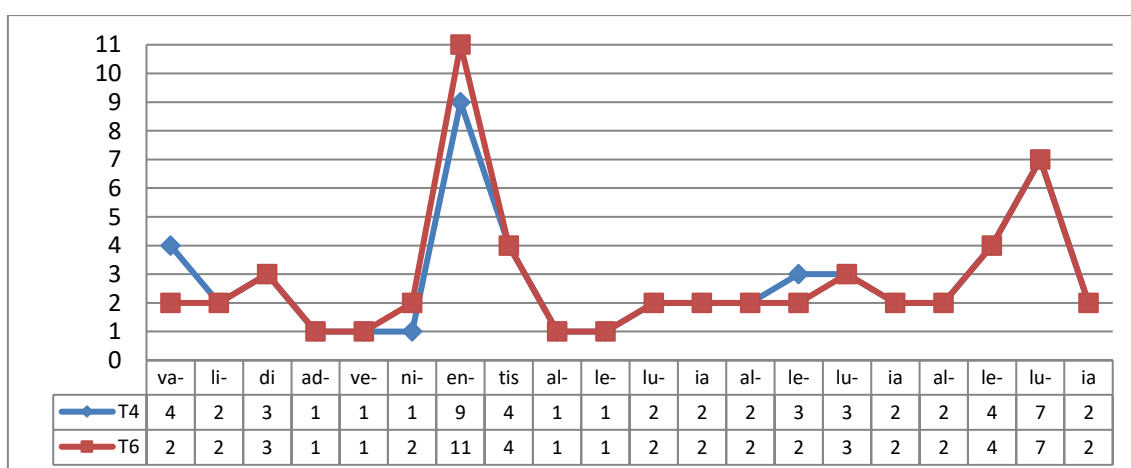
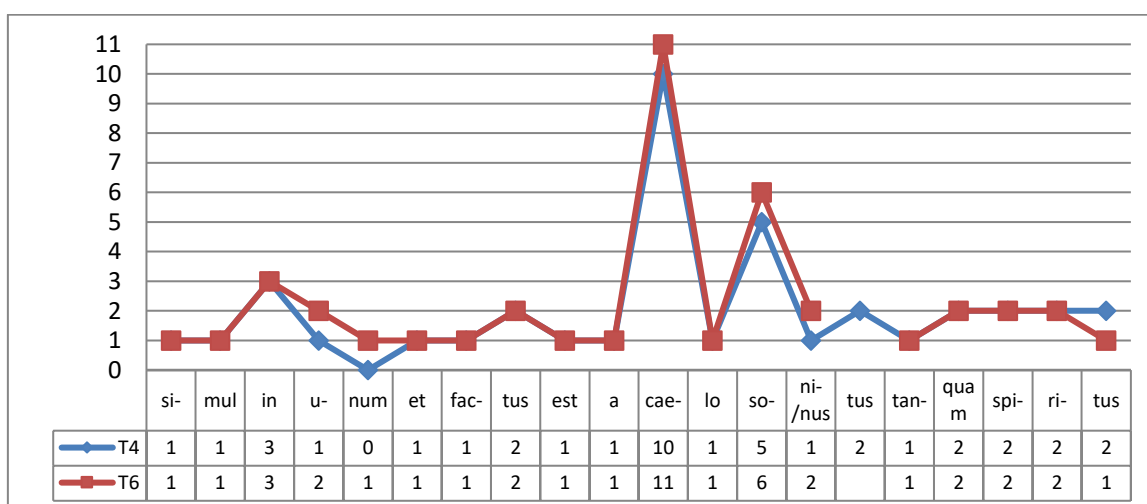
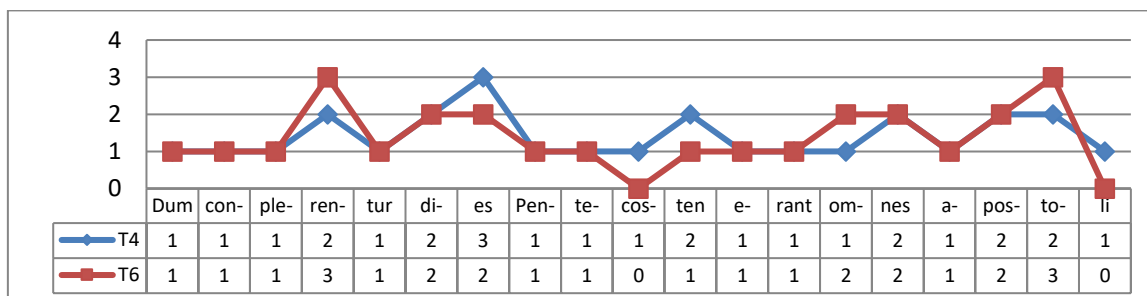
Ratio de compatibilidad: 0,89

Comentario: En esta comparación encontramos unas ratios de compatibilidad muy similares a las del ejemplo anterior, que pertenecían al salmo al que sucede este verso, lo que vendría a confirmar la tendencia a un mayor parecido entre *T4* y la parte reescrita de *T6* que entre *T4* y el palimpsesto de *T6*.

Comparación de neumas: De nuevo, resulta contradictorio que, pese al gran parecido que parece indicar el cálculo de la ratio de compatibilidad, los neumas de ambas versiones de *T6* y los de *T4* son muy diferentes, predominando los neumas de un único trazo en *T6* frente a la fragmentación de los neumas a la que tiende *T4*. También en *T4*, encontramos, de nuevo, lo que parece ser una adición posterior en tinta más oscura sobre la sílaba *Do-* de *Dominus*, pero en este caso no concuerda con los neumas que tenemos en *T6*.

tendencia que veníamos observando hasta ahora, no se ha dejado un espacio prudente en las palabras *celo* o *advenientis* en *T6*, mientras que, en *T4*, sí se aprecia esta intención de dejar espacio al melisma en la disposición del texto.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 123

Notas T6: 124

Notas compatibles: 112

Ratio de compatibilidad: 0,9069

Comentario: El cálculo de la ratio de compatibilidad nos arroja una similitud de en torno al 90%, de manera casi idéntica a las comparaciones ya realizadas entre otras versiones de *T4* y la parte reescrita de *T6*. Una vez más, estamos hablando de un mismo canto que apenas muestra variación entre una y otra fuente.

Comparación de neumas: Encontramos entre las dos versiones un uso de neumas muy diferentes, tal y como vemos que es habitual entre *T6* y *T4*, ya que usan diferentes notaciones. Es difícil encontrar algún neuma coincidente, salvo los más simples, como es el caso del *pes* o la *clivis*. En *T4* persiste la tendencia a dividir los neumas en varios trazos.

Canto n.º 19

Incipit: *Redde mihi laetitiam salutaris tui spiritu principali confirma me*

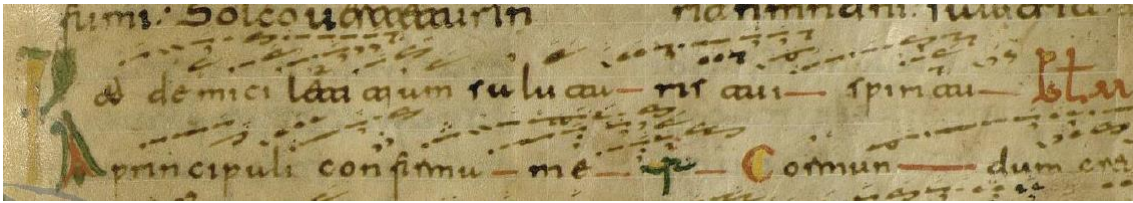
Cantus ID: [h00492](#)

Género: Salmo de la misa

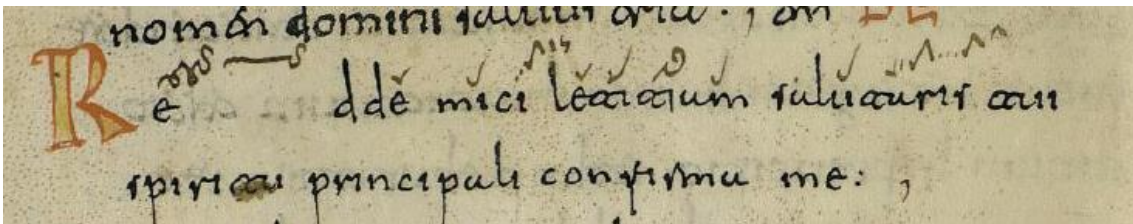
Festividad: Pentecostés

Imágenes

T4, f. 77r



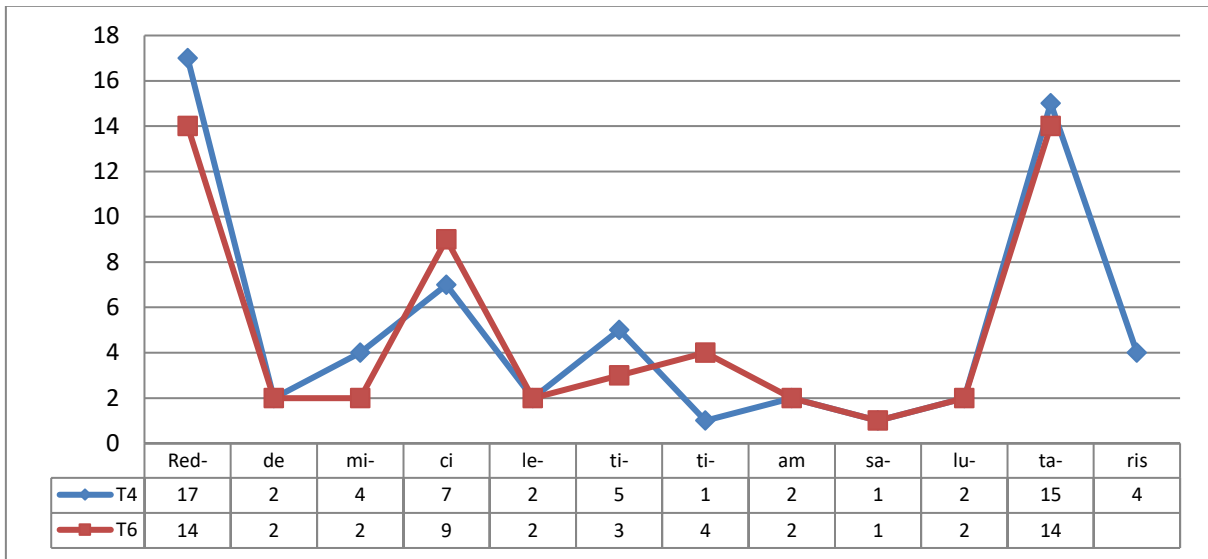
T6, f. 108v



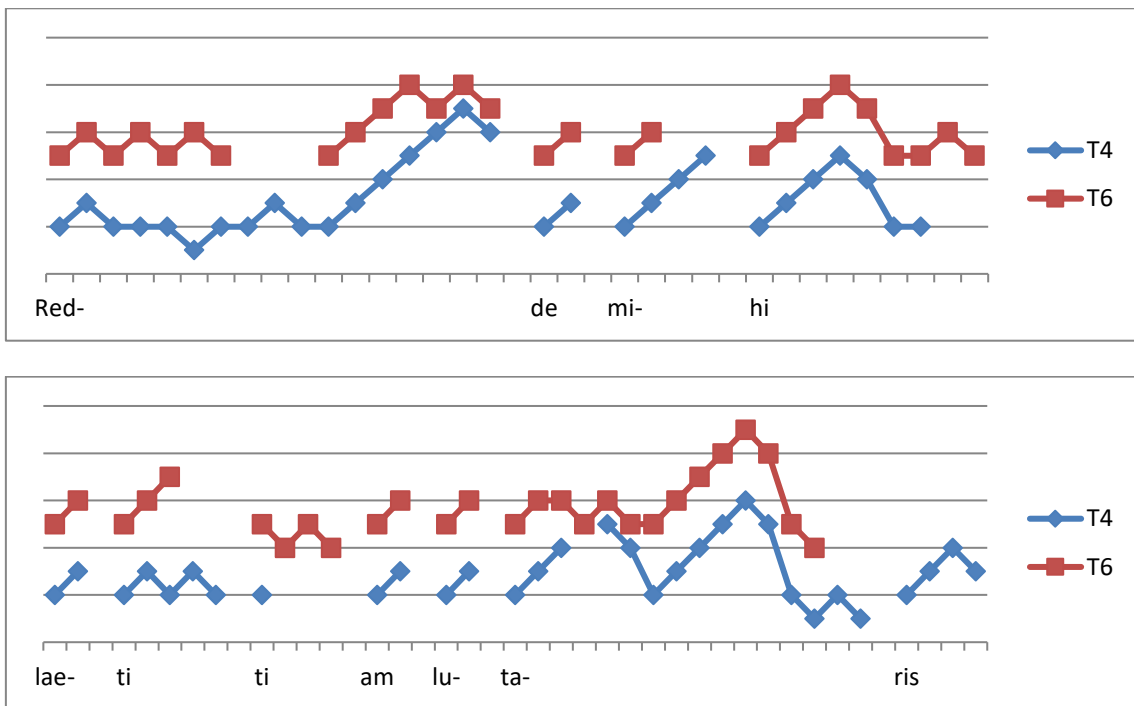
Texto: El texto de este canto pertenece al versículo decimocuarto del Salmo 50 de la *Vulgata*: *Redde mihi laetitiam salutaris tui, et spiritu principali confirma me*. El texto en las dos versiones hispánicas es idéntico entre sí y se diferencia del de la *Vulgata* por el *mih* que en los textos de la liturgia hispánica encontramos siempre como *mici* y por la misión de la conjunción *et* antes de *spiritu*.

Disposición del texto: De nuevo, nos encontramos con un caso en el que en *T6* no está notado más que una parte del canto. No obstante, en el caso del melisma de *Redde* si se ha dejado espacio, mientras que para el que debería haber sobre las dos últimas sílabas de la palabra *confirma* no se aprecia un espacio suficiente para albergar unos neumas con una cantidad de notas similar a la que se aprecia en *T4*. En *T4* se aprecia una gran acumulación de neumas que se superponen hasta en tres filas diferentes, tal y como se puede apreciar sobre la palabra *me*, lo que parece indicar que no hubo ningún tipo de intención por disponer el texto de acuerdo a la notación.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas T4: 58

Notas T6: 55

Notas compatibles: 44

Ratio de compatibilidad: 0,78

Comentario: El resultado del cálculo de la ratio de compatibilidad no es muy elevado y tampoco encontramos una concordancia tan clara como en ejemplos anteriores ni en la

gráfica de densidad melódica ni en la de dirección. Sin embargo, sí coinciden en que los melismas se dan sobre las mismas sílabas, lo que podría indicar que estamos ante dos versiones distintas del mismo canto.

Comparación de neumas: Es notorio el uso del *pes* conjunto de manera más habitual en *T4*, coincidiendo, de este modo, en más ocasiones con la notación de *T6*. Por lo demás, no hemos podido encontrar grandes concordancias. Vale la pena destacar, por su singularidad, el neuma de siete notas que compone el melisma sobre la sílaba *Red-* de *Redde* en *T6*.

Canto n.º 20

Incipit: *Laudaverunt te domine omnes angeli tui et hymnum dixerunt dum perficeres fabricam caeli tuus est dies et tua est nox tu fecisti solem et lunam*

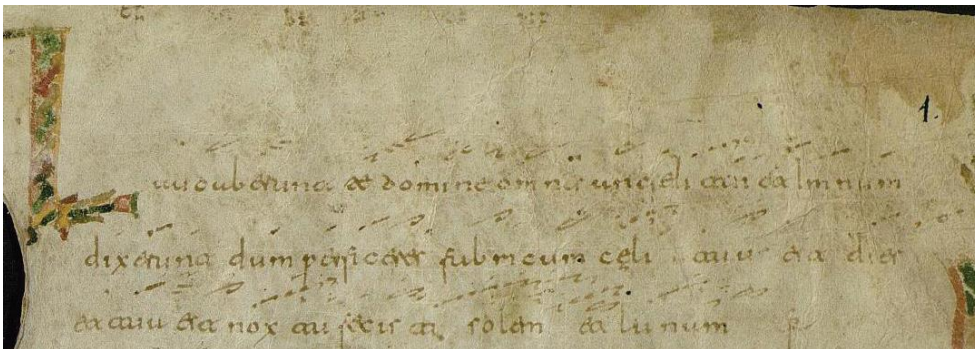
Cantus ID: [h00320](#)

Género: *Vespertinus*

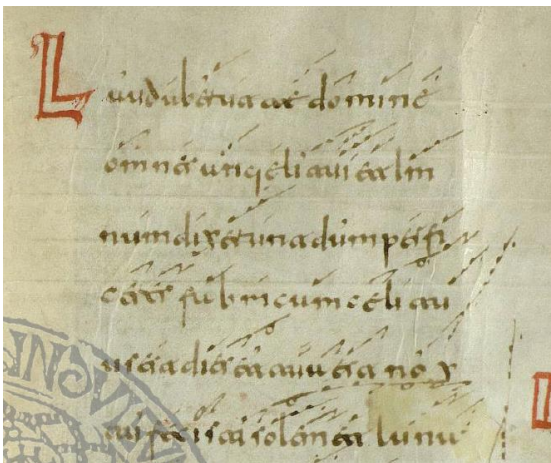
Festividad: Víspera del Domingo de Resurrección

Imágenes

T4, f. 2r



T5, f. 193r



Texto: El texto de este canto es excepcional, pues el inicio del texto pertenece a la obra *De virginitate* de San Ildefonso: *Laudaverunt te domine omnes angeli tui et hymnum dixerunt dum perficeres fabricam caeli*, y el final pertenece al versículo 16 del salmo 73: *tuus est dies et tua est nox tu fabricatus es auroram et solem.*⁴⁹⁹

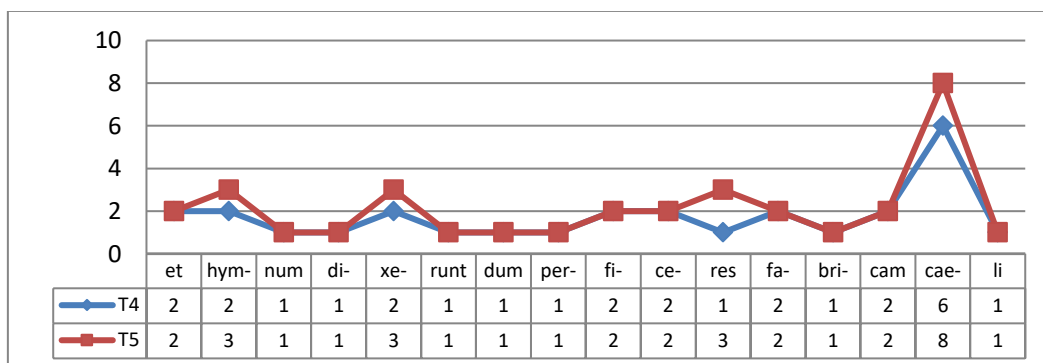
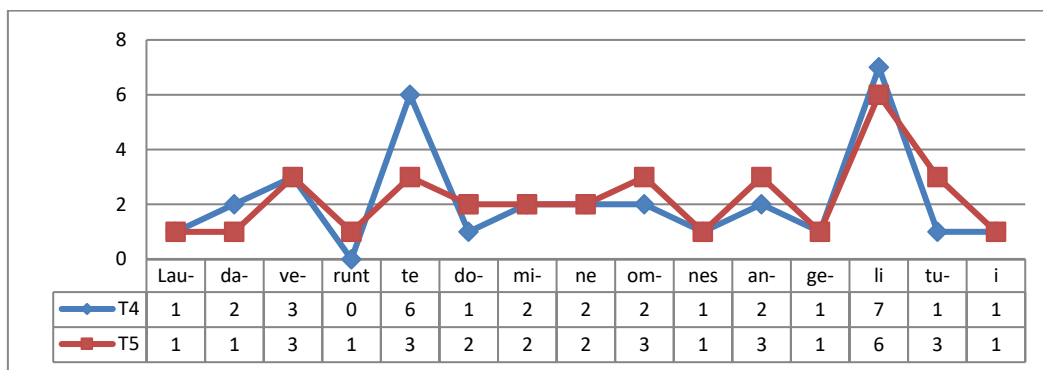
⁴⁹⁹ ROJO CARRILLO, Raquel: *Text, Liturgy, and Music in the Hispanic Rite*. Oxford: Oxford University Press, 2021, p. 135.

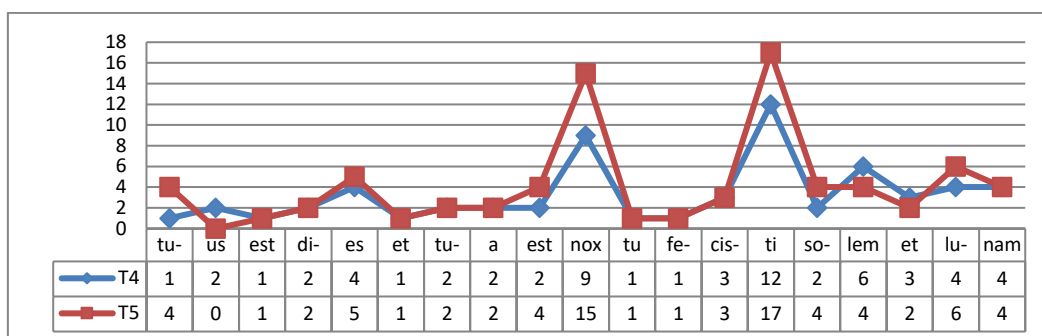
En ambos manuscritos aparece de forma idéntica salvo por la *m* final de la palabra *lunam* que no aparece en *T5*.

Más llamativo resulta en este caso el *versus*. Este canto aparece en muchas ocasiones, pero, con el texto completo, tiene solamente otras dos concordancias en los manuscritos hispánicos: *L8* (f. 179v) y *BL46* (f. 1v). El *versus* que sucede a estos *Vespertinus* presenta dos variedades: En *T4* y *BL46*, se trata del texto *Fecit lunam in tempora sol agnovit...*, mientras que en *T5* y *L8*, el *versus* es completamente diferente, correspondiéndose con el texto: *Tu confirmasti in virtute...* Tras este, encontramos en *L8* el *versus Fecit lunam in tempora sol agnovit...*

Disposición del texto: En cuanto a la disposición del texto para el canto, en ambos casos se aprecia que se usa una letra más pequeña que la del texto. Además, en *T4*, los cantos se escriben en una única columna, mientras que el resto del texto va a dos columnas. En *T5* se aprecia como los neumas se amontonan y se acaban disponiendo de manera vertical ascendente, lo que parece indicar que no se planteó ningún tipo de espaciado entre las palabras para permitir que quepan correctamente todos los neumas de las partes más melismáticas. En *T4*, aunque también se llegan a superponer algunos neumas, sí se aprecia un conocimiento previo del canto, ya que podemos apreciar un mayor espaciado entre algunas palabras con mayor cantidad de notas como *caeli*, *fecisti* o *solem*.

Densidad melódica





Ratio de compatibilidad

Notas T4: 122

Notas T5: 145

Notas compatibles: 103

Ratio de compatibilidad: 0,7715

Comentario: Nos encontramos ante un nuevo caso en el que la concordancia entre ambas versiones del canto es relativamente baja. Si bien, los grandes melismas se realizan sobre las mismas sílabas y también concuerda en gran medida el número de notas por sílaba en ambos. Probablemente nos encontremos antes dos versiones diferentes del mismo canto, lo que explicaría también la diferencia antes advertida en cuanto al *versus*.

Comparación de neumas: También encontramos grandes diferencias ya no solo en cuanto a la representación de los neumas, sino a lo que estos indican. Por ejemplo, sobre la sílaba *fa-* de la palabra *fabricam* encontramos en *T4* un *clivis*, mientras que en *T5* hay un *pes* en ese mismo lugar. En los melismas encontramos notas que bien podrían ser concordantes (por ejemplo, varias notas ascendentes), sin embargo, resulta especialmente notorio que en varias ocasiones no concuerden los arranques (*-ti* de *fecisti*) o las cadencias (*nox*) de los melismas o incluso ambas (*cae-* de *caeli*).

Canto n.º 21

Incipit: *Ego dormivi et resurrexi quoniam dominus suscitabit me*

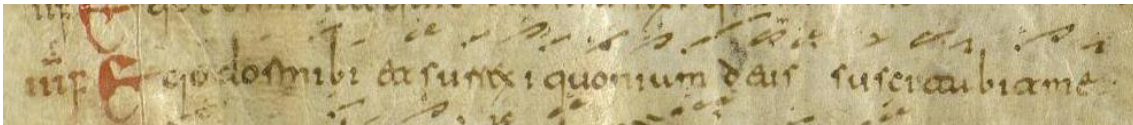
Cantus ID: [h01775](#)

Género: Antífona del 3º salmo para el *Matutinum*

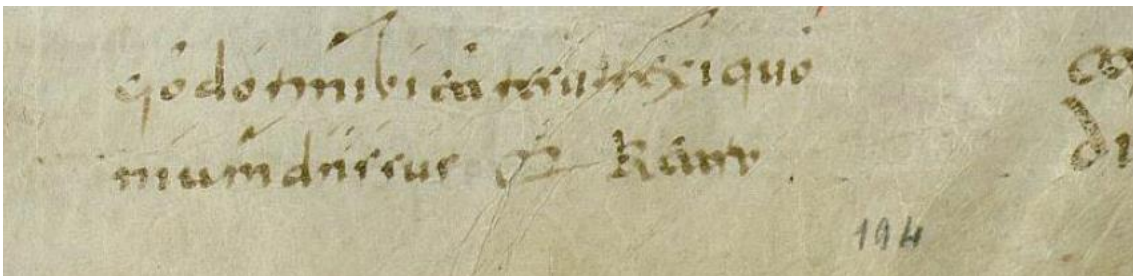
Festividad: Lunes (T5) o martes (T4) de Pascua

Imágenes

T4, f. 6v



T5, f. 194r



Texto: Este texto corresponde al sexto versículo del Salmo tercero: *Ego dormivi, et soporatus sum; et exurrexi, quia Dominus suscepit me*. En *T4* se conservan las diferentes formas en las que se recitaba este versículo, incluyendo una de ellas que concuerda con el texto de la *Vulgata*. La que concuerda con *T5* es la antífona del salmo propia del *Matutinum* del martes de Pascua, aunque en este códice se recoge en el *Matutinum* del día anterior, el lunes de Pascua.

Encontramos dos palabras diferentes entre *T4* y *T5* que tienen implicaciones musicales, pues cambian de 3 a 4 sílabas y de 2 a 3, respectivamente:

T4	surrexi	deus
T5	resurrexi	dns

Finalmente se debe apuntar que no aparece el final del texto –y por lo tanto tampoco de la notación– en *T5*, ya que finaliza con la sílaba *sus-* de *suscitabit me*.

Disposición del texto: De nuevo nos encontramos con un cambio de letra y de dos columnas a renglón tirado para el canto en *T4*, mientras que en *T5* se mantienen la disposición en dos columnas en todo momento.

En *T5* no se aprecia ningún espacio para los melismas. En *T4* sí hay un espacio tras la palabra *deus*, sin embargo, llama la atención que no se haya guardado espacio también para el melisma final de *quoniam*, notablemente más largo que el de *deus*.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 30

Notas T5: 17

Notas compatibles: 16

Ratio de compatibilidad: 0,68

Comentario: La ratio de compatibilidad indica en este caso que se podrían tratar perfectamente de dos variantes completamente diferentes del mismo canto, ya que su concordancia es muy baja.

Canto n.º 22

Incipit: *Surrexit (enim) sicut dixit dominus et ecce precedet vos in Galilea ibi eum videbitis*

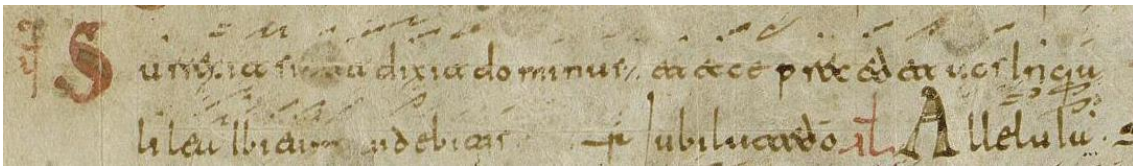
Cantus ID: [h02202](#)

Género: Antífona de vísperas⁵⁰⁰

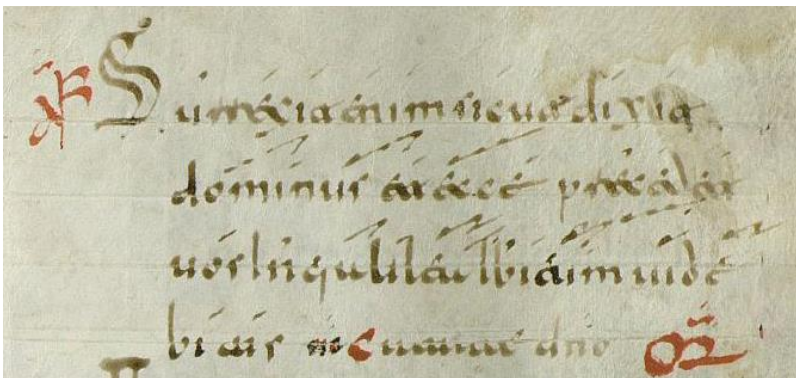
Festividad: Lunes de Pascua

Imágenes

T4, f. 7v



T5, f. 194r



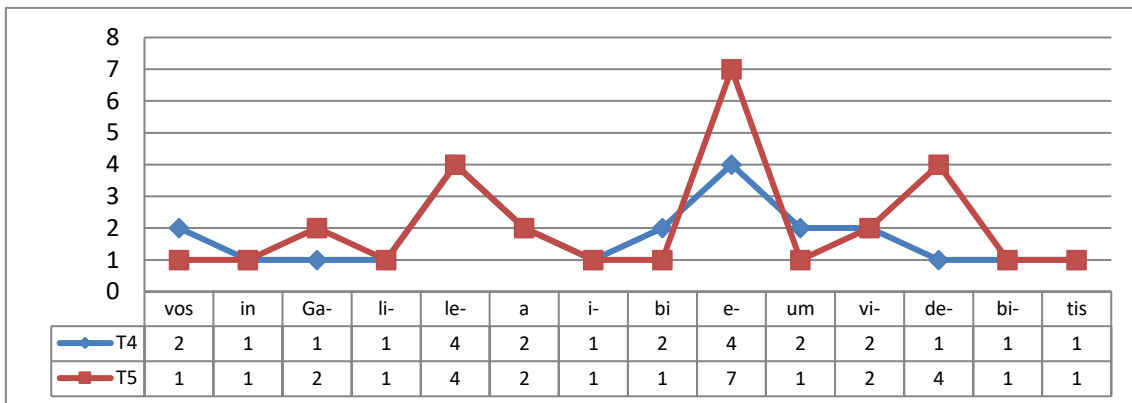
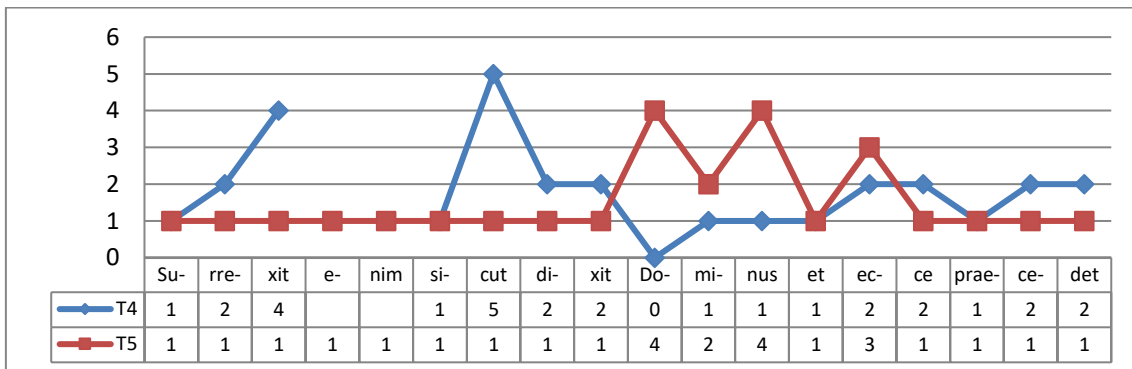
Texto: El texto de esta antífona pertenece al Evangelio según San Mateo, capítulo 28, versículos seis y siete: *Surrexit enim, sicut dixit [...] et ecce praecedit vos in Galileam: ibi eum videbitis*. En estos se narra el anuncio de la resurrección de Cristo que el ángel da a las mujeres que se acercaron al sepulcro la mañana del domingo posterior a la crucifixión. Es, por lo tanto, un texto propio del periodo de Pascua que, aunque diferente a la traducción de la *Vulgata*, podemos encontrarlo de forma muy similar en un gran número de fuentes de diferentes tradiciones litúrgicas siempre asociado a la Pascua de Resurrección. La forma más habitual es incluyendo la palabra *enim* entre *Surrexit* y *sicut*, tal y como aparece en *T5*. Este *enim* se omite en *T4*, al igual que ocurre en *L8*, f. 180v y en *GB-Lbl (London) Add MS 30846*, f. 8r. También se diferencian los

⁵⁰⁰ En *T4*, *L8* y *BL46* aparece como Antífona del oficio de vísperas, en *T5*, por el contrario, aparece como antífona del *Matutinum*. Probablemente este cambio se debe a la diferente tradición litúrgica de *T5*.

dos manuscritos en el uso del texto. En *T4* pertenece a las vísperas del Lunes de Pascua, mientras que en *T5* se entonaría en el *Matutinum*.

Disposición del texto: En cuanto al cambio de letra y espacio, ocurre lo mismo que en los anteriores ejemplos. A pesar de que este canto no tiene melismas con gran cantidad de notas, en ninguno de los dos manuscritos se aprecia la más mínima intención de separar las palabras para albergar la notación.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 54

Notas T5: 56

Notas compatibles: 35

Ratio de compatibilidad: 0,6364

Comentario: La ratio de compatibilidad indica que estas dos versiones son muy diferentes, algo que se ratifica con el estudio de los neumas que no solo difieren, sino que incluso indican movimientos melódicos contrarios en varias ocasiones.

Canto n.º 23

Incipit: *Christus surgens a mortuis jam non moritur mors illi ultra non dominabitur*

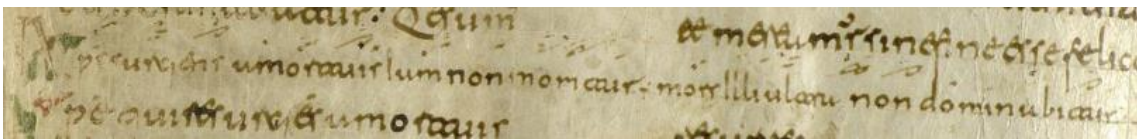
Cantus ID: [h01788](#)

Género: Antífona del *Matutinum*

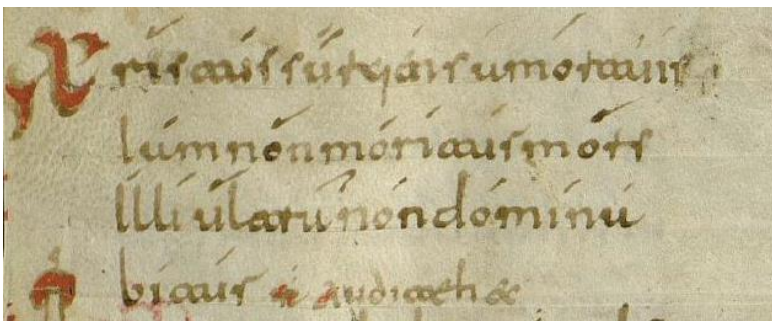
Festividad: Lunes (T5) o viernes (T4) de Pascua

Imágenes

T4, f. 9r



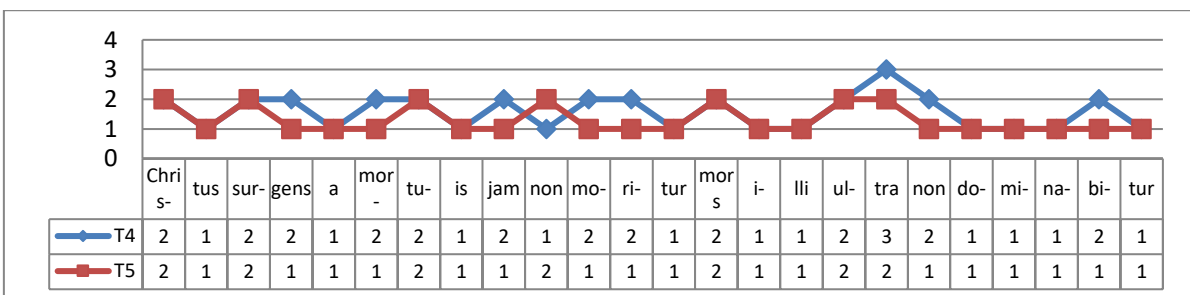
T5, f. 194v



Texto: El texto de esta antífona está extraído de la Epístola de San Pablo a los romanos, capítulo 6, versículo 9 y tiene un claro significado pascual: *scientes quod Christus resurgens ex mortuis iam non moritur, mors illi ultra non dominabitur*. En ambas fuentes aparece de forma idéntica.

Disposición del texto: No se aprecia que se deje un espacio extraordinario para la notación, pero tampoco parece necesario en ninguna de las fuentes debido a la ausencia de melismas.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 38

Notas T5: 31

Notas compatibles: 30

Ratio de compatibilidad: 0,87

Comentario: Aunque la ratio de compatibilidad es bastante alta, esto ocurre debido a que nos encontramos ante un canto muy silábico. No obstante, no podemos determinar que se trate de la misma versión del canto, ya que hay sustanciales diferencias tal y como se puede observar en la gráfica de densidad melódica. El canto conservado en *T4* es mucho más elaborado y con un perfil melódico muy diferente al de *T5* mucho más simple y silábico.

Canto n.º 24

Incipit: *Ego dormivi et somnum coepi et resurrexi quia dominus suscitavit me*

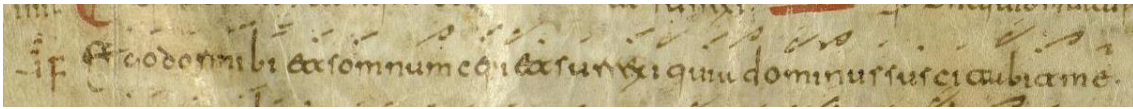
Cantus ID: [h03113](#)

Género: Antífona del 3º salmo para el *Matutinum*

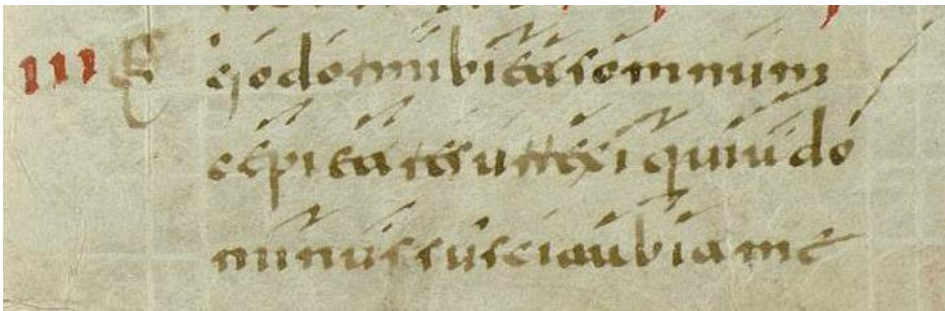
Festividad: Jueves de Pascua⁵⁰¹

Imágenes

T4, f. 6v



T5, f. 200r

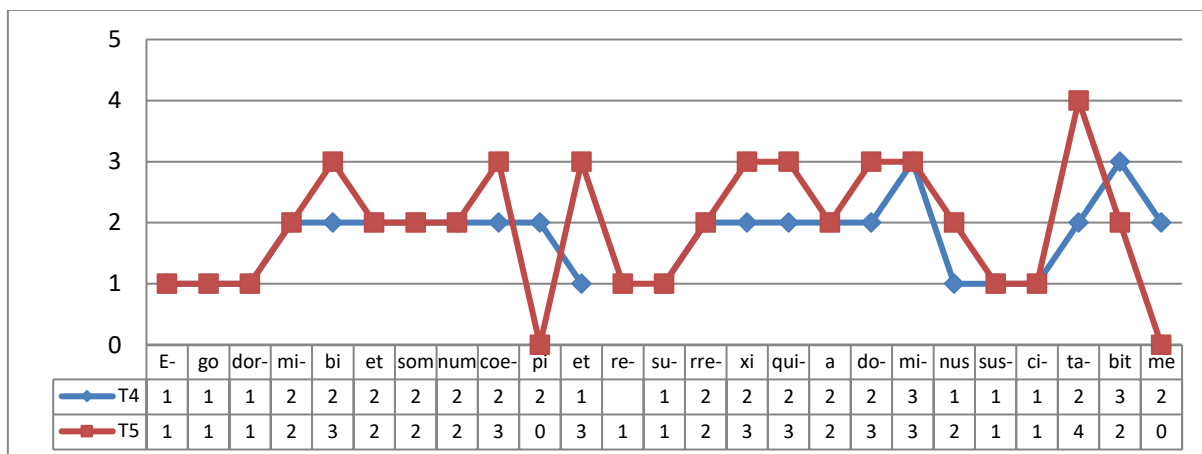


Texto: Este texto es otra variante del salmo 3. Al igual que en otros casos, encontramos una diferencia en la palabra “resucitado” que se expresa como *surrexi* en *T4* y como *resurrexi* en *T5*. Así mismo, varía el día en el que era entonado, correspondiéndole el jueves de Pascua en *T4* y el martes de Pascua en *T5*.

Disposición del texto: En cuanto al cambio de letra y espacio, ocurre lo mismo que en los anteriores ejemplos. No hay tampoco grandes melismas que requieran dejar espacios de mayor tamaño entre las palabras.

⁵⁰¹ Al igual que en el ejemplo anterior, el canto aparece en diferentes días según cada tradición litúrgica. n *T4* y *L8* (Tradición A) aparece el jueves de Pascua, mientras que en *T5* (Tradición B), se canta el martes de Pascua.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 42

Notas T5: 48

Notas compatibles: 32

Ratio de compatibilidad: 0,71

Comentario: Si bien es cierto que entre estos dos cantos encontramos un mayor parecido que en algunos otros ejemplos de cantos concordantes entre *T4* y *T5*, la ratio sigue siendo demasiado baja y, por ello, debemos determinar que son versiones diferentes del mismo canto.

Comparación de neumas: Aunque hay varios neumas de dos notas que concuerdan, aquellos más complejos no concuerdan. El caso más llamativo se da sobre la sílaba *-mi-* de *Dominus* en la cual en *T4* tenemos un *torculus* y en *T5* un *porrectus*, lo que indicaría un movimiento melódico contrario.

Canto n.º 25

Incipit: *Si credimus quod Jesus mortuus est et resurrexit ita et deus eos qui dormierunt per Jesum adducet cum eo.*

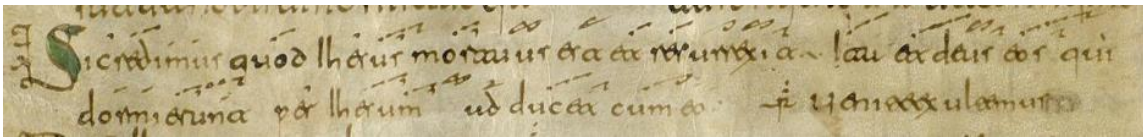
Cantus ID: [h01812](#)

Género: Antífona del *Matutinum*

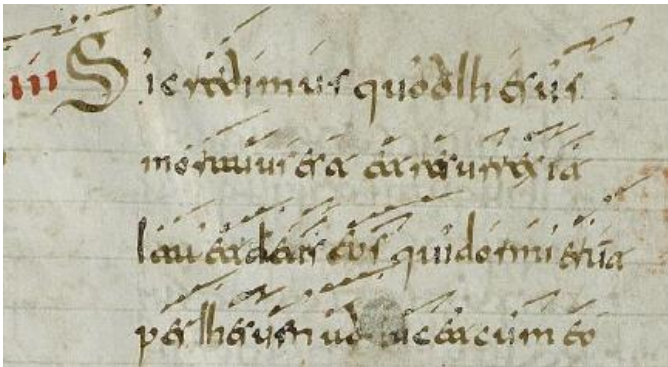
Festividad: Martes (T5) o miércoles (T4) de Pascua

Imágenes

T4, f. 14v



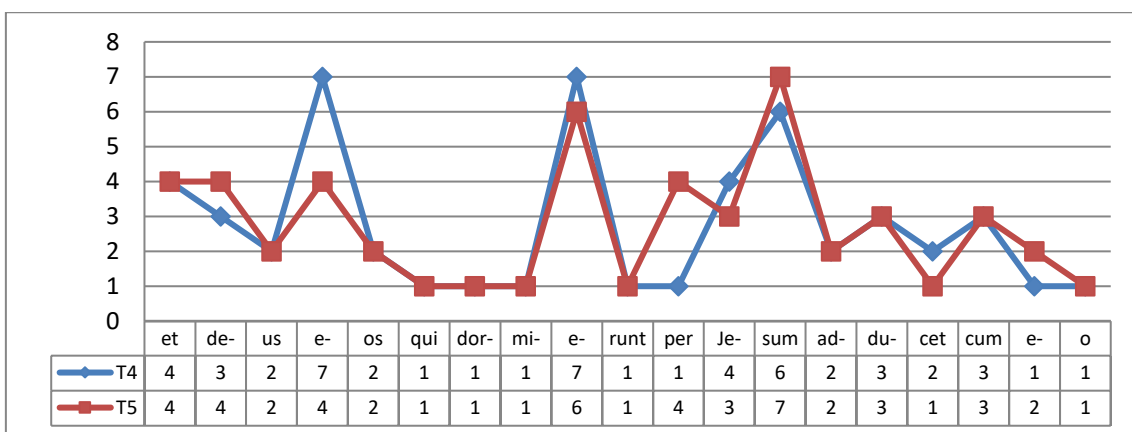
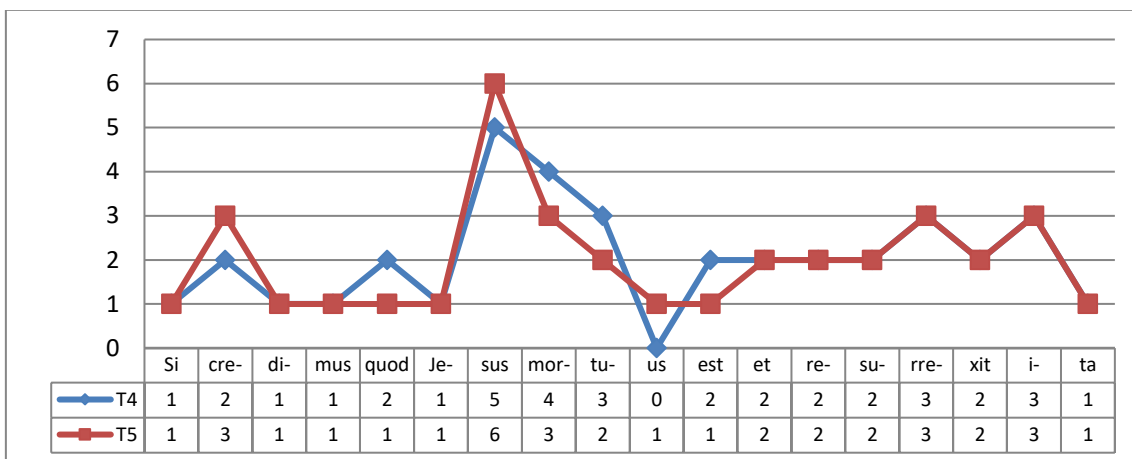
T5, f. 200v



Texto: El texto de este canto proviene de la Primera Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses, capítulo cuarto, versículo trece: *Si enim credimus quod Jesus mortuus est, et resurrexit: ita et Deus eos qui dormierunt per Jesum, adducet cum eo.* El texto se muestra en los cantos de forma idéntica sin apenas variaciones del texto recogido en la *Vulgata*.

Disposición del texto: En *T4* observamos un mayor espacio tras la palabra *Jesum* que termina con un melisma. Sin embargo, no se guarda espacio para otros melismas, como el que se produce sobre el segundo *et* o sobre la primera sílaba de *eos*. En *T5* no se reserva absolutamente ningún espacio extra para la notación como viene siendo habitual en este manuscrito.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 89

Notas T5: 88

Notas compatibles: 67

Ratio de compatibilidad: 0,757

Comentario: De nuevo nos encontramos dos versiones que guardan suficientes similitudes como para indicar que nos hallamos ante un mismo canto (por ejemplo, los melismas se producen en los mismos lugares). No obstante, hay diferencias sustanciales en el perfil melódico y una ratio de compatibilidad no muy alta que indica que, lo más probable, es que nos encontremos ante versiones diferente de este canto.

Comparación de neumas: Una vez más, destaca la mayor variedad de trazos en los neumas de *T4*, tal y como se puede observar comparando los *pes*, los cuales en *T5* aparecen siempre de forma idéntica (*pes* conjunto) mientras que en *T4* van variando.

Canto n.º 26

Incipit: *Jubilate domino omnis terra psalmum dicite nomini ejus date gloriam laudi ejus*

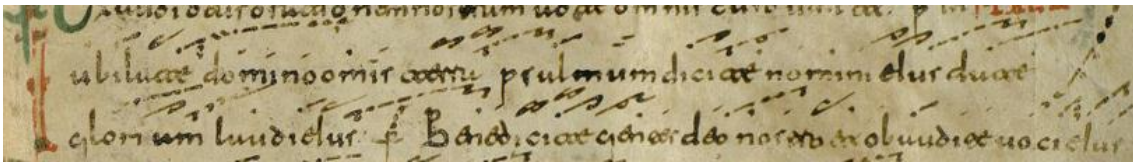
Cantus ID: [h00502](#)

Género: Salmo

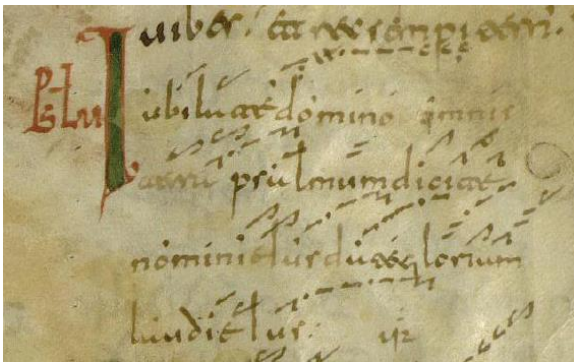
Festividad: Primero de enero (*Initio anni*)

Imágenes

T4, f. 169r



T7, f. 109r

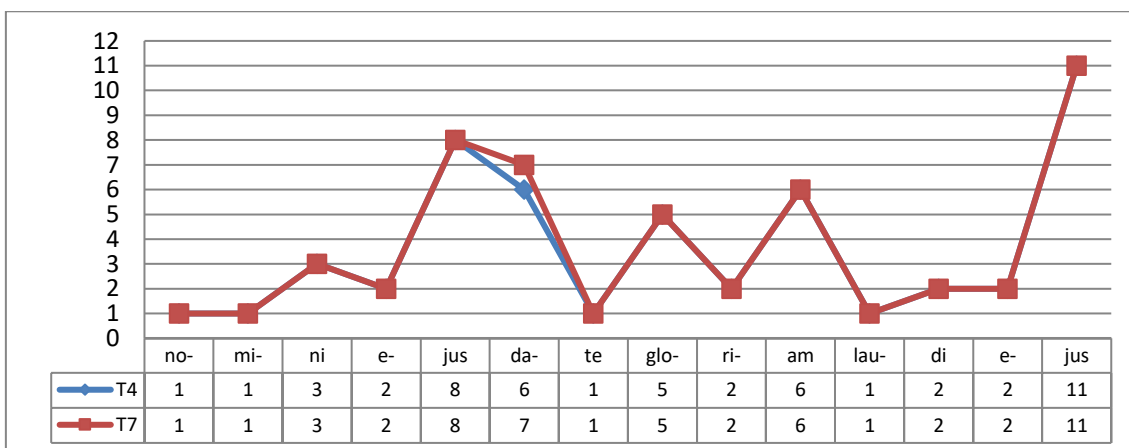
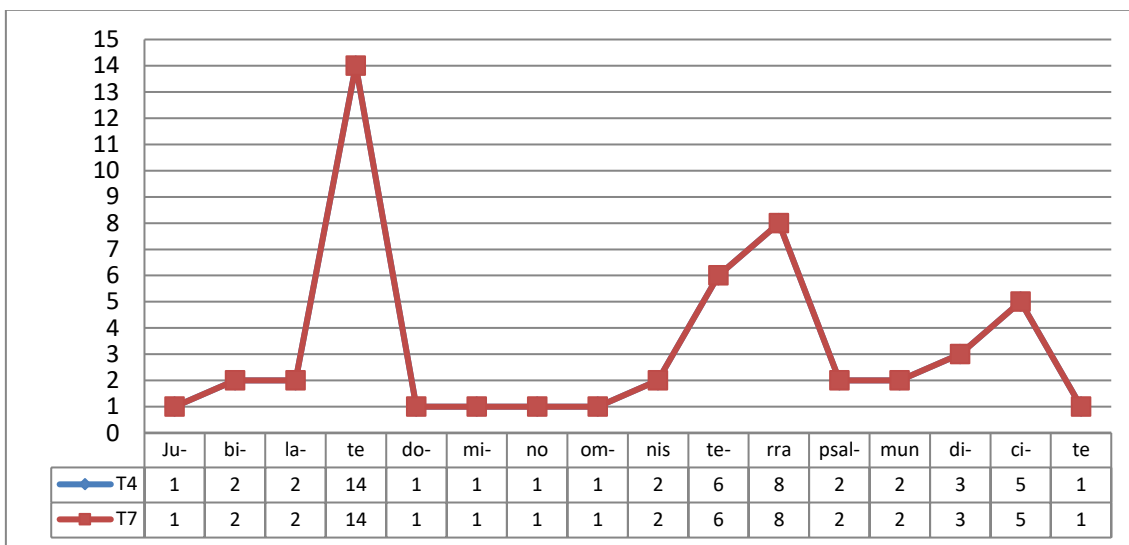


Texto: El texto de este canto pertenece a los versículos uno y dos del salmo 65 de la *Vulgata*:
Jubilate Deo, omnis terra; Psalmum dicite nomini ejus; Date gloriam laudi ejus.
Aparece de forma muy similar a la *Vulgata* y sin ninguna diferencia entre *T4* y *T7*.

En cuanto a su uso, en *T4* aparece como un salmo propio del quinto domingo de Adviento, mientras que en *T7* aparece como propio de la misa del primero de enero – festividad del inicio del año o “de la circuncisión del Señor”– al igual que en *L8* y *Mh30*.

Disposición del texto: La presencia de largos melismas que sobrepasan la sílaba sobre la que se recitan, indica que no se guardó espacio para la notación en ninguno de los dos ejemplos.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad⁵⁰²

Notas T4: 103

Notas T7: 104

Notas compatibles: 103

Ratio de compatibilidad: 0,995

Comentario: La concordancia es absoluta, nos encontramos, evidentemente ante dos versiones idénticas del mismo canto.

Comparación de neumas: También los neumas coinciden en ambos ejemplos, exceptuando la adición de una *virga* en la sílaba *da-* de *date* en *T7*

⁵⁰² El gráfico de dirección melódica muestra una concordancia absoluta, creemos que no es necesario mostrarlo ya que los perfiles melódicos son completamente paralelos.

Canto n.º 27

Incipit: *Benedicite gentes deo nostro et obaudite voci ejus.*

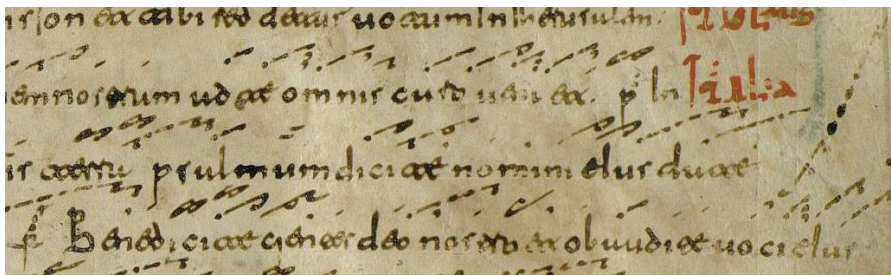
Cantus ID: [h00502a](#)

Género: *Versus* del salmo “Jubilare domino”

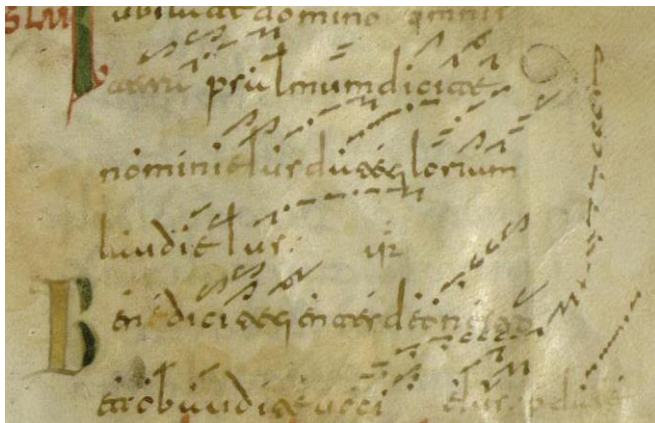
Festividad: Primero de enero (*Initio anni*)

Imágenes

T4, f. 169r



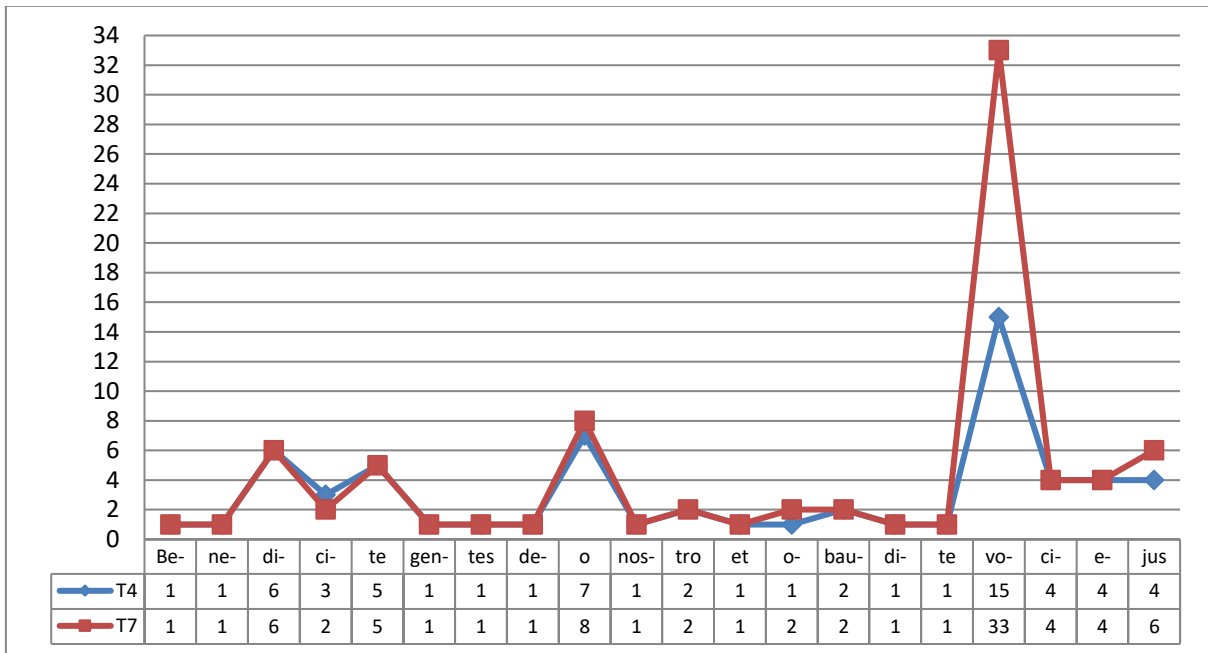
T7, f. 109r



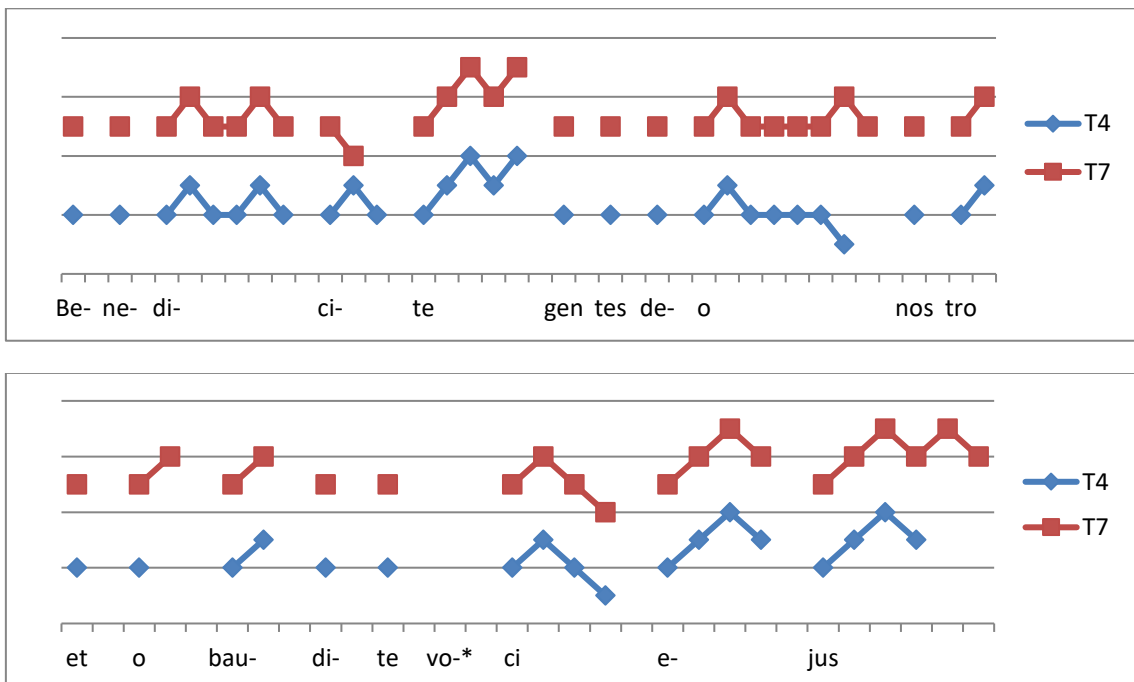
Texto: El texto es el *Versus* del salmo anterior y se corresponde con el versículo octavo del mismo salmo 65 de la *Vulgata*: *Benedicite, gentes, Deum Nostrum, et audiam facite vocem laudis eius*. En este caso, el texto varía con respecto a la traducción de San Jerónimo, pero concuerda en los dos textos.

Disposición del texto: Los melismas más largos sobrepasan la propia sílaba y se prolongan en ambos casos por los márgenes del folio, lo que indica que no se guardó espacio para la notación en ninguno de los dos ejemplos en el momento de la copia del texto.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad

Notas T4: 62

Notas T7: 83

Notas compatibles: 61

Ratio de compatibilidad: 0,8414

Comentario: En este canto encontramos una menor ratio de compatibilidad que en el anterior, sin embargo, podría tener una explicación si atendemos a los neumas.

Comparación de neumas: En primer lugar, encontramos dos diferencias evidentes sobre la sílaba *-ci-* de *Benedicite* hay un *torculus* disjunto en *T4* y una *clivis* en *T7*. También al final del melisma de *deo* encontramos una *clivis* en *T4* y un *torculus* en *T7*.

No obstante, la principal diferencia se da en el gran melisma sobre *voci*. Lo cierto es que, el arranque, salvo por un neuma extra que añade la versión de *T7* (NNS en *T4* y NNSL en *T7*) es idéntico hasta que se corta el melisma con el borde del folio en *T4*. Esto me hace pensar que el melisma podría ser también idéntico, pero no se ha conservado la parte de *T4* al haber sido recortado el folio.

Lo mismo ocurre con el neuma final de *ejus* en *T4*, que se corta con el final del folio. Dado que parece que se aprecia un trazo que prosigue en dirección ascendente, debemos plantearnos la posibilidad de que el neuma completo no fuese un *clivis*, tal y como parece, sino un *porrectus flexus* al igual que en *T7*.

Teniendo esto en cuenta, la ratio ascendería notablemente hasta revelarnos que, muy probablemente, nos encontramos nuevamente ante dos versiones muy similares del mismo canto.

Canto n.º 28

Incipit: *Benedixisti domine terram tuam alleluia benedictus dominus qui dedit hodie requiem populo suo Israel alleluia alleluia alleluia*

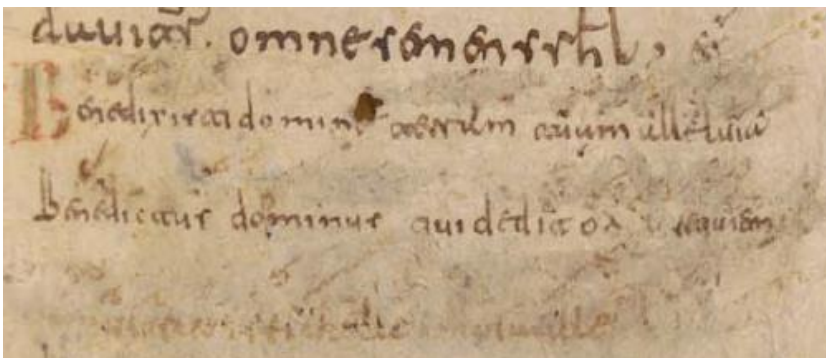
Cantus ID: [h00012](#)

Género: *Benedictus* del Matutinum

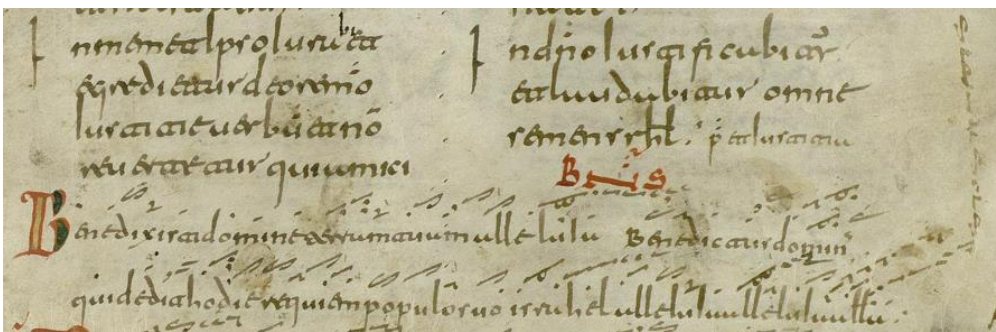
Festividad: Navidad

Imágenes

G-BN01, f. 2r



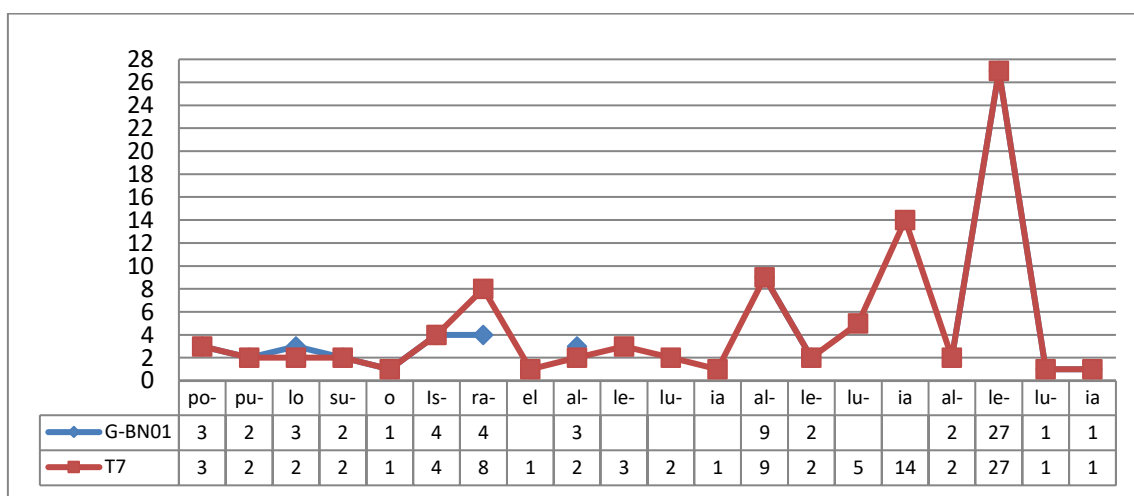
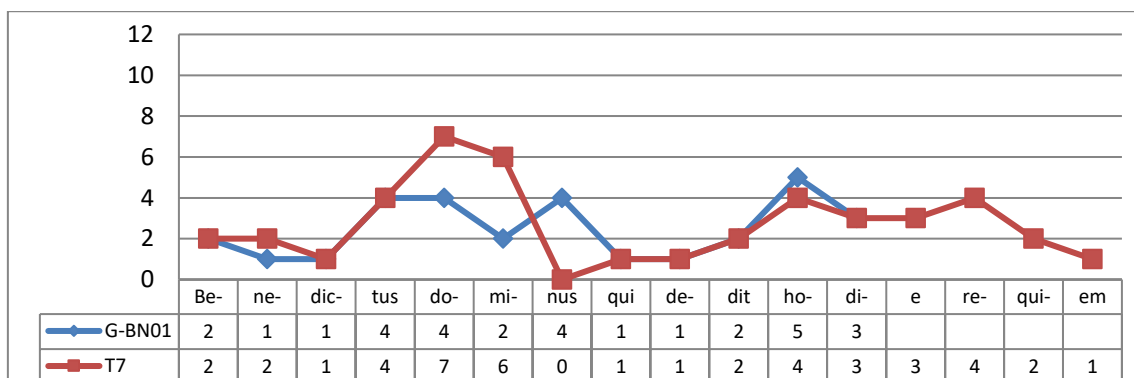
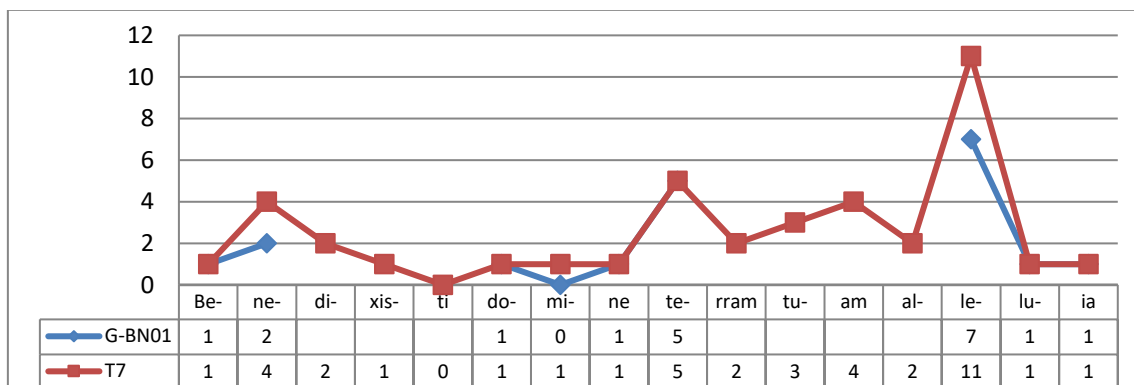
T7, f. 66r



Texto: Este canto intercala, entre *alleluias*, dos textos bíblicos. El primero, *Benedixisti domine terram tuam*, corresponde al segundo versículo del salmo 84, mientras que el segundo, *benedictus dominus qui dedit hodie requiem populo suo Israel*, está sacado del 1º libro de los Reyes, 8, 56. En ambas versiones el texto es idéntico y coincide también con la versión de la *Vulgata*.

Disposición del texto: Se observa una gran acumulación de neumas, especialmente sobre la penúltima sílaba del *alleluia* final, muy melismático. Esto parece indicar que no se reservó el espacio necesario para albergar la notación del canto.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad:

Notas G-BN01: 113

Notas T7: 125⁵⁰³

Notas compatibles: 97

Ratio de compatibilidad: 0,8151

⁵⁰³ Se han restado aquellos neumas que son ilegibles en *G-BN01*.

Comentario: A pesar de que la ratio de compatibilidad y las gráficas de densidad melódica no muestran una gran similitud entre ambas versiones, debemos señalar la enorme dificultad para leer los neumas de la versión de *G-BN01*. Existe la posibilidad de que algún neuma haya pasado inadvertido o se haya malinterpretado por su estado precario. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el *alleluia* final, situado en otra columna y mejor conservado, coincide absolutamente incluso en el trazo de los neumas. Es por ello que nos inclinamos a pensar que nos encontramos ante dos versiones más similares de lo que indica la ratio de compatibilidad para este canto.

Canto n.º 29

Incipit: *Dominus dixit ad me filius meus es tu ego hodie genui te alleluia.*

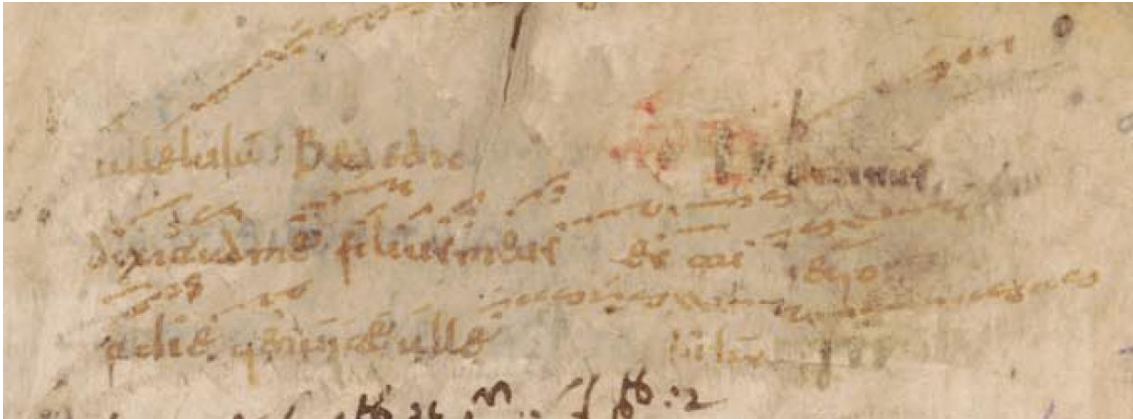
Cantus ID: [h00013](#)

Género: *Sono del Matutinum*

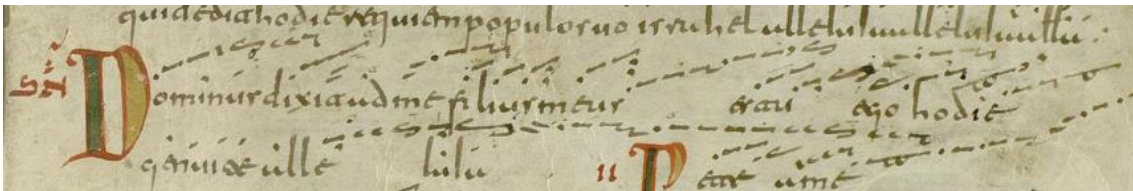
Festividad: Navidad

Imágenes

G-BN01, f. 2r



T7, f. 66r



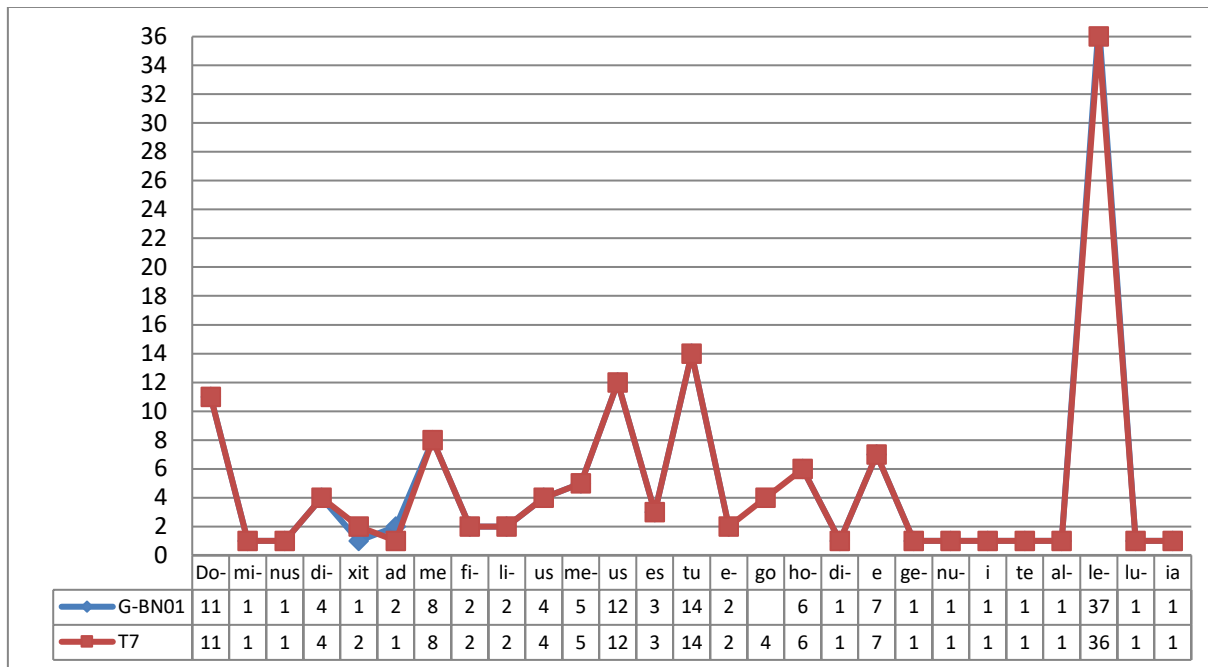
Texto: Este texto extraído del versículo séptimo del Salmo 2: *Dominus dixit ad me: Filius meus es tu; ego hodie genui te.* Es un canto habitual del tiempo de Navidad en la tradición católica. En la liturgia franco-romana se entona como *introito* de la “misa del gallo” o misa de la víspera de Navidad, en la liturgia hispánica aparece como *sono* del *matutinum* también del día de Navidad.

En los dos fragmentos encontramos un texto idéntico y concordante con la *Vulgata* salvo por la omisión de la *h* en la palabra *hodie* en *G-BN01*.

Disposición del texto: Es una pieza de un marcado carácter melismático. Esto lo debía conocer el escriba, pues en ambos casos reserva un espacio extra para aquellas sílabas con los melismas más largos. Estos espacios concuerdan en ambos

ejemplos: tras *meus*, *es tu* y tras la sílaba *-le-* de *alleluia*. Aun así, el espacio es insuficiente en ambos casos.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad⁵⁰⁴

Notas G-BN01: 130

Notas T7: 129⁵⁰⁵

Notas compatibles: 127

Ratio de compatibilidad: 0,98

Comentario: Encontramos en este canto una ratio de compatibilidad altísima que nos indica que se trata de la misma versión del canto en ambas fuentes.

Comparación de neumas: El análisis de neumas sirve para determinar una concordancia aún mayor, pues todos los neumas coinciden también en su trazado. Solamente se aprecian tres diferencias: Sobre la sílaba *-xit* de *dixit* encontramos un símbolo extraño, similar al de un silencio de negra actual, que hemos interpretado como un *tractulus*. Sobre *ad* en *T7* hay un *punctum* mientras que en *G-BN01* se puede apreciar claramente un *pes*. El neuma final del melisma del *alleluia* es un *clivis* en *T7* mientras que en *G-BN01* encontramos un *torculus*

⁵⁰⁴ El gráfico de dirección melódica muestra una concordancia absoluta, creemos que no es necesario mostrarlo ya que los perfiles melódicos son completamente paralelos.

⁵⁰⁵ El resultado de la suma es de 133, sin embargo, se deben restar las notas sobre la sílaba *-go* de *ego* al no haber podido recuperar los neumas sobre la misma sílaba en *G-BN01*.

Canto n.º 30

Incipit: *Pete a me et dabo tibi gentes hereditatem tuam et possessionem tuam terminos terrae et reges eos in virga ferrea et tamquam vas figuli con fringes eos et nunc reges intelligite erudimini qui iudicatis terram ego autem constitutus sum rex super Sion montem sanctum ejus.*

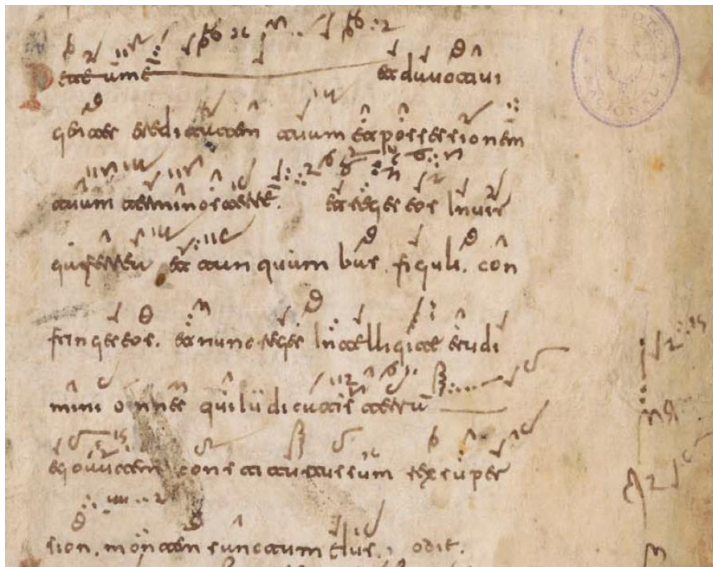
Cantus ID: [h00013a](#)

Género: Verso del Sono “Dominus dixit”

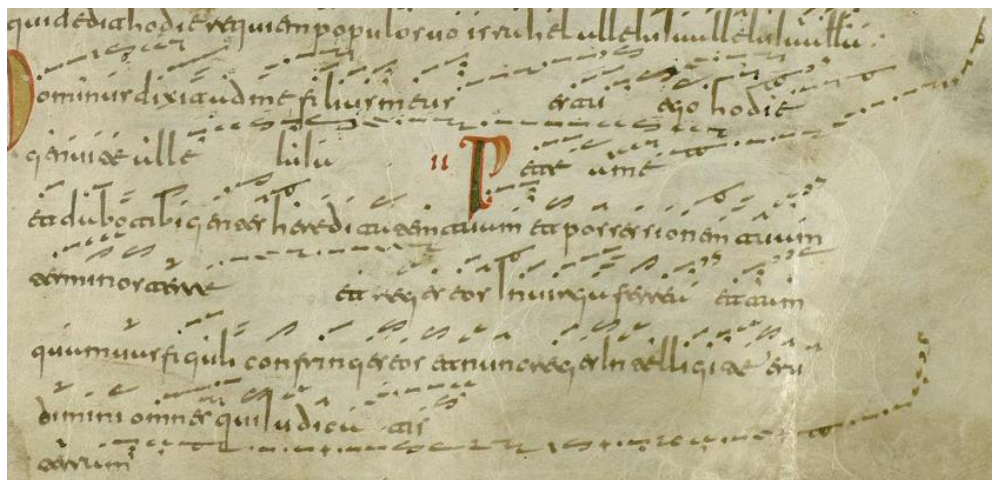
Festividad: Navidad

Imágenes

G-BN01, f. 2r



T7, f. 66r



Texto: El texto de este canto pertenece también al salmo 2, en este caso incluye los versículos del ocho al diez y, posteriormente, se añade al final el versículo sexto del mismo salmo:

Es un texto propio de la Navidad y que tiene su relevancia dentro de la liturgia hispánica por haber sido citado por Alcuino de York para negar la tesis adopcionista del obispo Elipando de Toledo.⁵⁰⁶

Se aprecian pequeñas diferencias entre las dos versiones:

G-BN01	dauo	tiui	bas	ereditatem
T7	dabo	tibi	uas	hereditatem

Disposición del texto: De nuevo nos encontramos ante una pieza con grandes melismas para los que se ha reservado espacio en el texto. En el caso de *G-BN01* estos espacios están rayados para indicar que el canto prosigue sobre la misma sílaba. En el caso del *me*, esta raya surge a partir del trazo central de la propia *e*.

No obstante, ni en *T7* ni en *G-BN01*, el espacio reservado para la notación resulta suficientes y los neumas superponen entre sí llegando a abarcar incluso los márgenes en el caso de *T7*. En *G-BN01* se da un hecho curioso: hay dos melismas para la palabra *terram*. El más corto se puede apreciar en el propio texto, sin embargo, hay uno más largo que se sitúa al margen, tal y como se puede apreciar en la imagen que acompaña estas líneas. Este resulta parcialmente ilegible debido al deterioro del soporte.

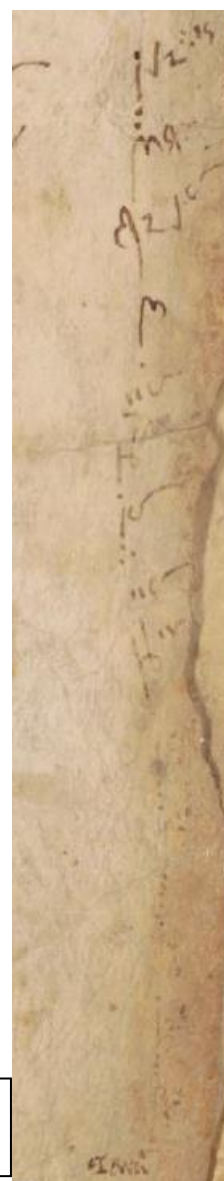
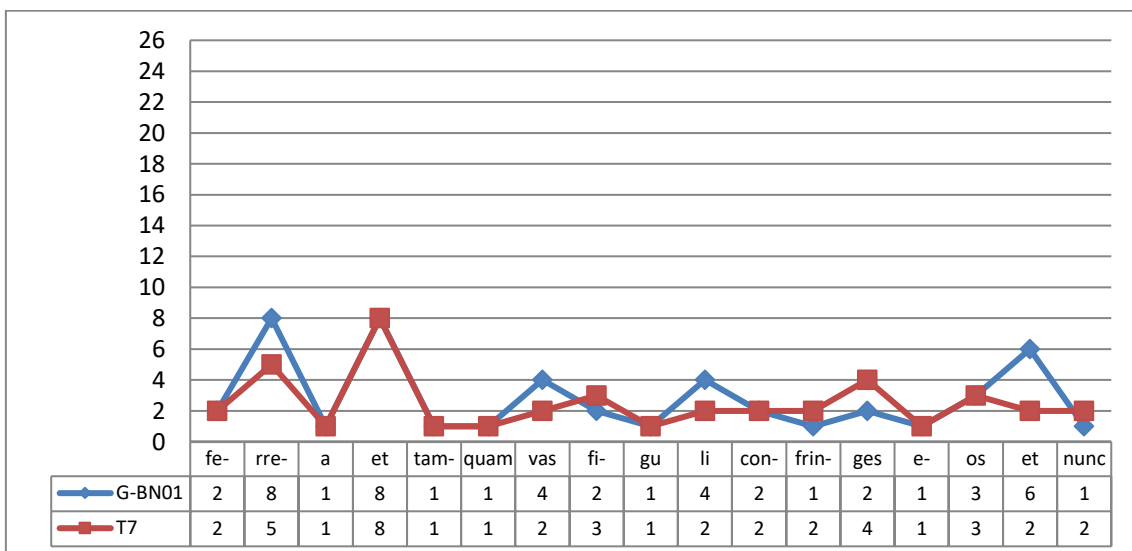
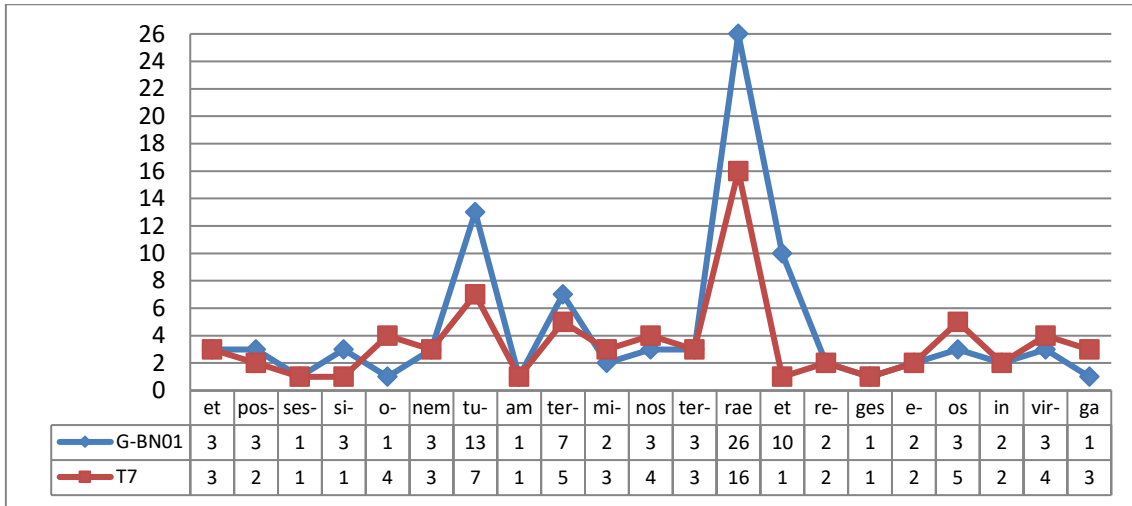
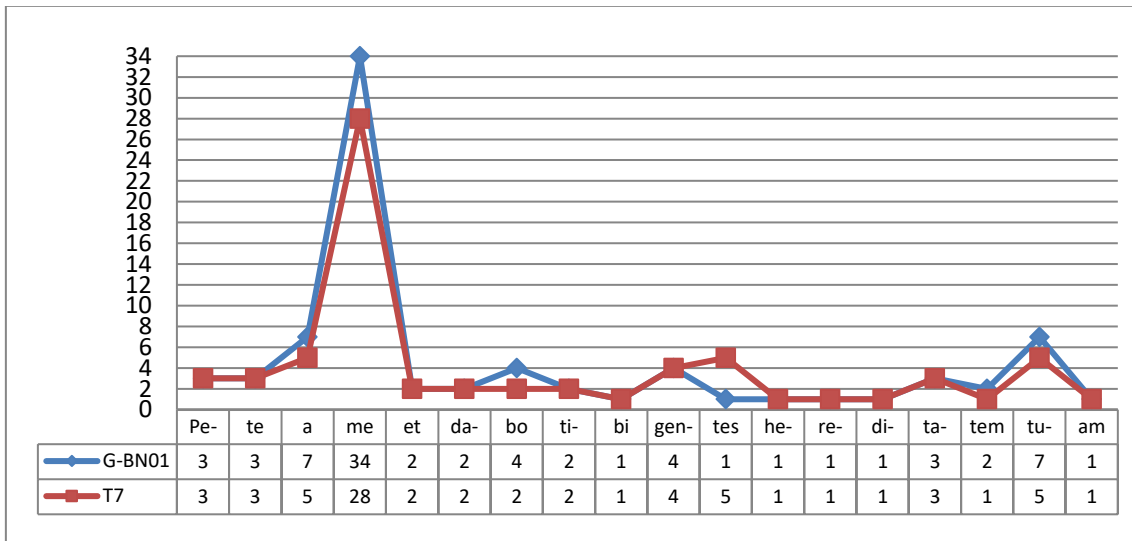
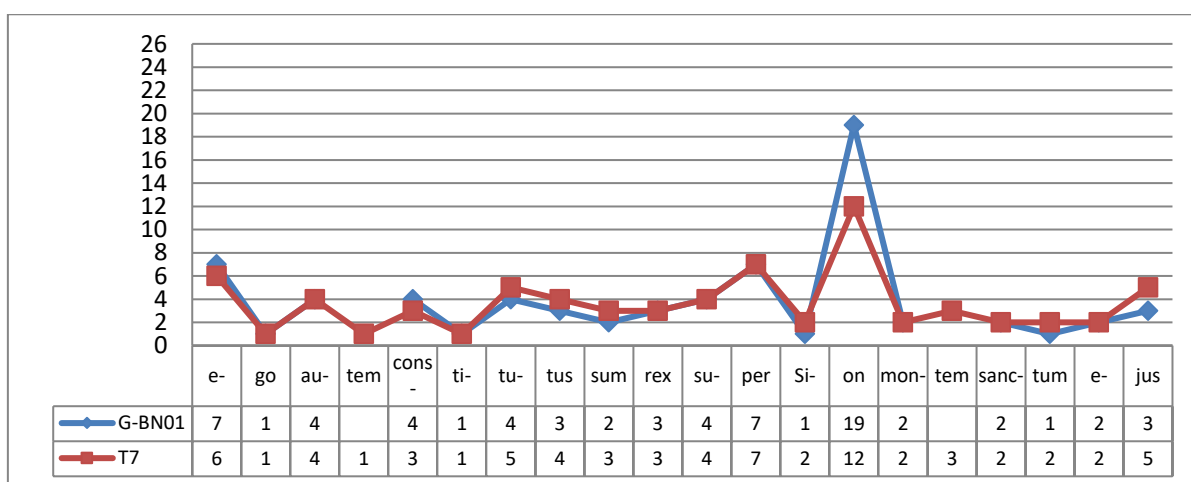
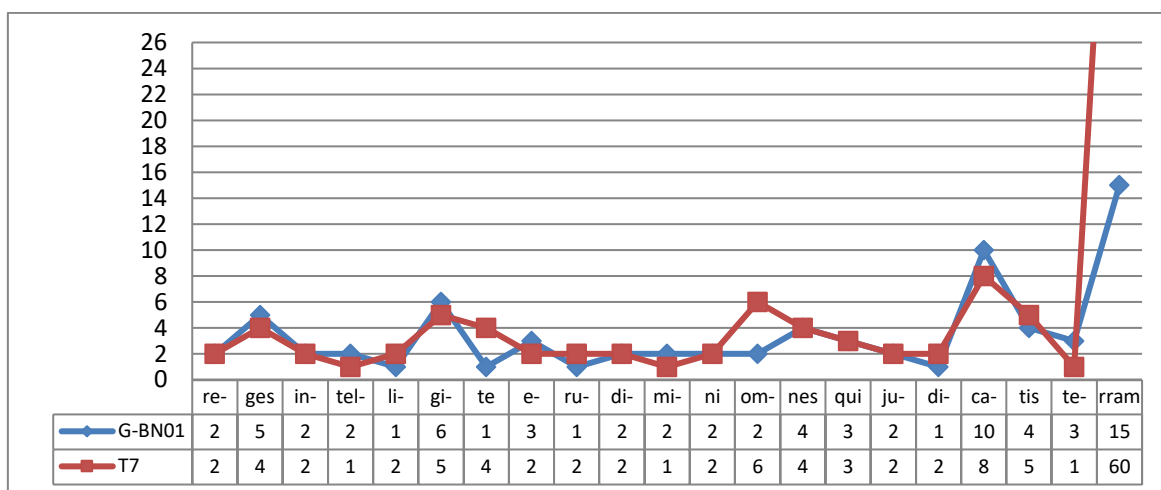


Fig. 37: *G-BN01*, f. 2r, margen inferior derecho.

⁵⁰⁶ LIÉBANA, Beato (de) y VV.AA: *Obras completas de Beato de Liébana. Vol. 2: Documentos de su entorno histórico y literario*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 610-611.

Densidad melódica





Ratio de compatibilidad

Notas G-BN01: 348⁵⁰⁷

Notas T7: 313⁵⁰⁸

Notas compatibles: 261

Ratio de compatibilidad: 0,7897

Comentario: Esta comparación ha sido más difícil de realizar debido a los problemas de conservación que presentan las hojas de guarda de *BN01*: hacia el final del canto se puede observar en el manuscrito que la tinta se ha corrido impidiéndonos determinar algunos neumas, estos se han dejado en blanco, tal y como se puede ver en la gráfica quinta.

El resultado final nos genera dudas respecto a la relación entre ambos cantos:

⁵⁰⁷ Se han restado las notas correspondientes al melisma de *terram* al existir dos versiones y no haber podido analizar una de ellas.

⁵⁰⁸ Se han restado las notas correspondientes al melisma de *terram* y las de aquellas sílabas cuyos neumas en *M001* no se han podido determinar.

El cálculo de la ratio de compatibilidad nos lleva a pensar nos encontramos ante dos versiones diferentes del mismo canto, siendo la de *G-BN01* una versión mucho más elaborada, especialmente si tomamos el melisma de *terram* escrito en el margen. Ésta está parcialmente borrada, pero se puede determinar un número de notas cercano a la centena, sobrepasando por mucho el melisma de *T7*.

En el gráfico relativo a la densidad melódica se debe resaltar que, aunque no tengan el mismo número de notas, los melismas se dan en ambos casos sobre las mismas sílabas y, si ordenamos estos melismas de mayor a menor número de notas, éste también concordaría –el melisma más largo sería el de *terram*, después el de *a me*, después el de *terrae...* y así sucesivamente–.

Comparación de neumas: Al igual que ocurría con las comparaciones de neumas que realizábamos con *T6*, al estar este canto escrito con notación vertical es difícil encontrar relaciones con la melodía en notación horizontal, más allá de apuntar la tendencia en la notación horizontal de fragmentar los neumas en varios trazos. No obstante, hay algunas concordancias sorprendentes:

El fragmento de *ferrea et tamquam* tiene una concordancia elevada. Solamente un neuma es diferente: el *punctum* de aspecto curvilíneo final del melisma de *ferrea* de *T7* es sustituido en *G-BN01* por un *torculus resupinos*. Posteriormente, tenemos sobre *et* un melisma de ocho notas que concuerda absolutamente, algo demasiado llamativo como para tratarse de una simple casualidad

Finalmente, advertimos una característica que se replica en otros cantos de las hojas de guardas de *G-BN01* que es la omisión de los *puncta*

Canto n.º 31

Incipit: *Laudate dominum de caelis alleluia alleluia alleluia.*

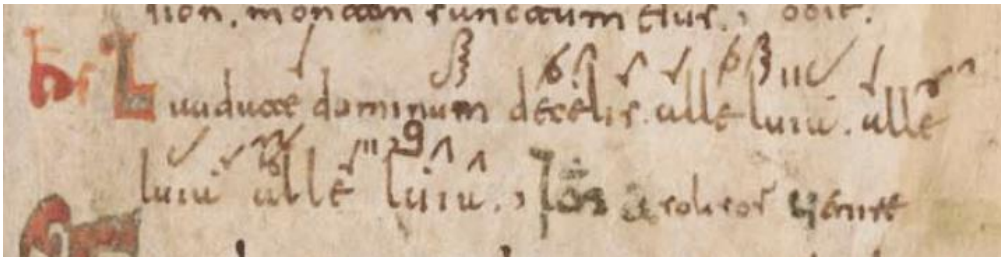
Cantus ID: [h00255.3](#)

Género: *Laude del Matutinum*

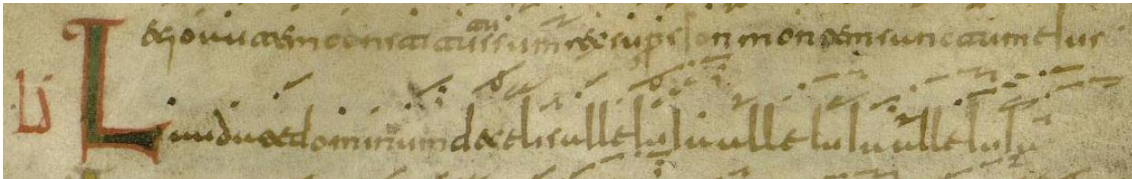
Festividad: Navidad

Imágenes

G-BN01, f. 2r



T7, f. 66v

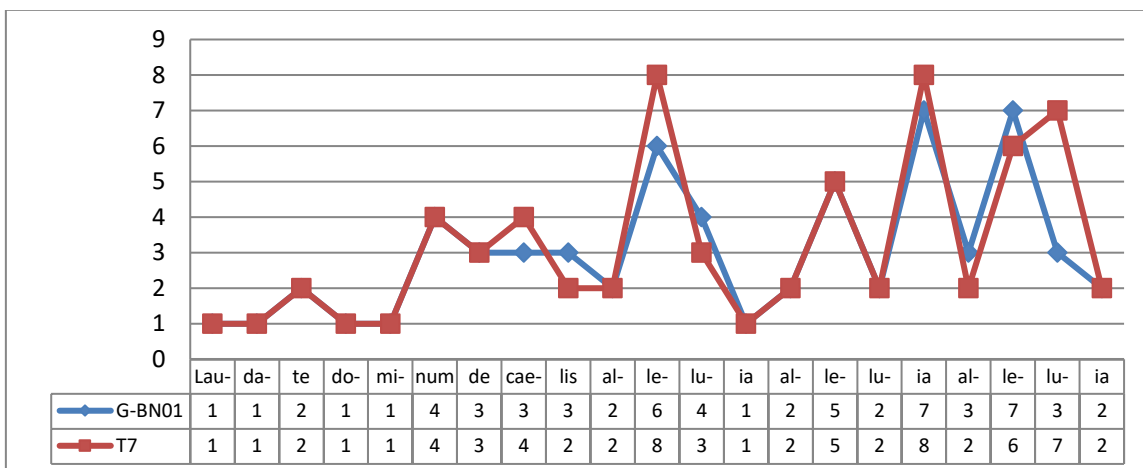


Texto: El texto de este canto pertenece al versículo primero del salmo 148: *Laudate Dominum de caelis*. Es un texto laudatorio muy común en las fuentes hispánicas que aparece también asociado a otras festividades. Por ejemplo, en *T5* encontramos un *Laudes* con el mismo texto en el *Matutinum* del Domingo de Resurrección.

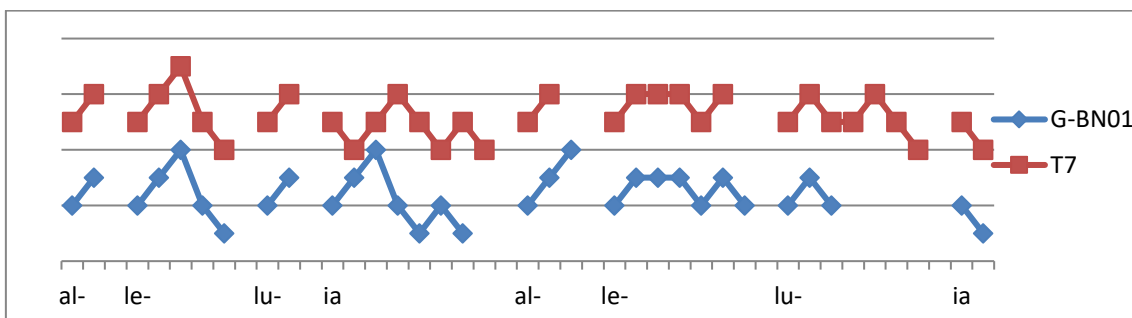
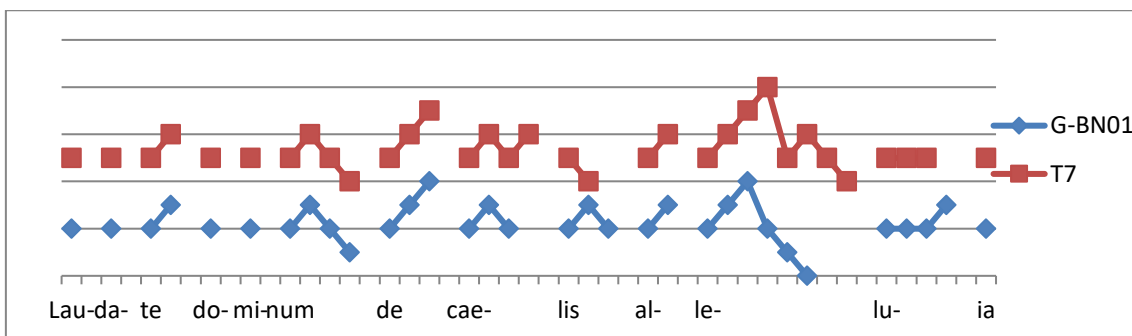
El texto es idéntico en ambas versiones.

Disposición del texto: En *G-BN01* se pueden apreciar unos pequeños espacios entre el segundo y el tercer *alleluia* y tras la sílaba *-le-* del último *alleluia*. En *T7* aunque los melismas más largos se producen en estas mismas sílabas, no se les reserva ningún espacio, lo que provoca que los neumas aparezcan de forma muy apilada.

Densidad melódica



Dirección melódica



Ratio de compatibilidad

Notas G-BN01: 61

Notas T7: 67

Notas compatibles: 58

Ratio de compatibilidad: 0,9

Comentario: Nos encontramos ante lo que parece ser, por el alto resultado de la ratio de compatibilidad y por los gráficos de la densidad y dirección melódicas, dos versiones muy similares del mismo canto. El comienzo es idéntico en ambas versiones. A partir de *caelis* hay algunas diferencias, pero el dibujo melódico coincide en gran medida, excepto en el melisma final del *alleluia*, mucho más largo en T7.

Comparación de neumas: Al igual que ocurría en otros ejemplos en los que comparábamos notación vertical y horizontal, debemos señalar que rara vez coincide el trazado de los neumas, tendiendo *T7* a fragmentarlos. En *G-BN01* se están omitiendo los *punctum*, al igual que ocurría en el ejemplo anterior.

Canto n.º 32

Incipit: *Alleluia benedictus qui venit alleluia in nomine domini alleluia alleluia.*

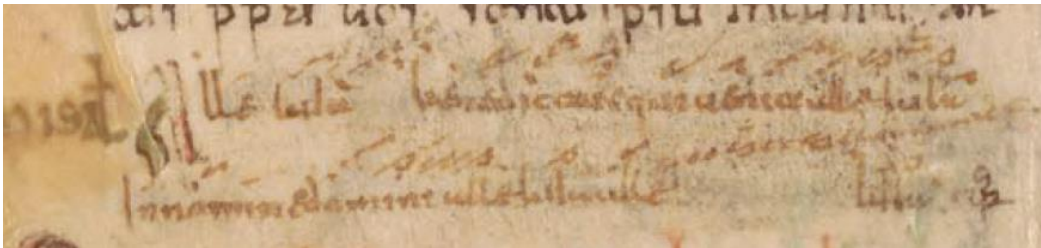
Cantus ID: [g02769](#)

Género: *Praelegendum* de la misa

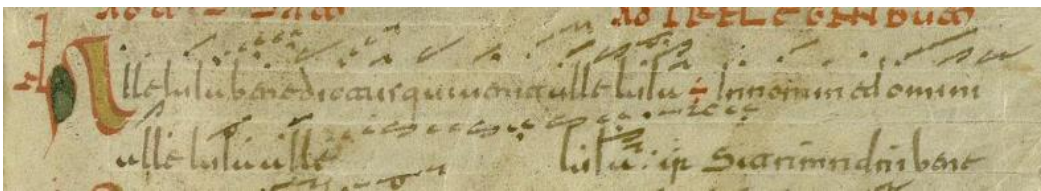
Festividad: Navidad

Imágenes

G-BN01, f. 2r



T7, f. 67r

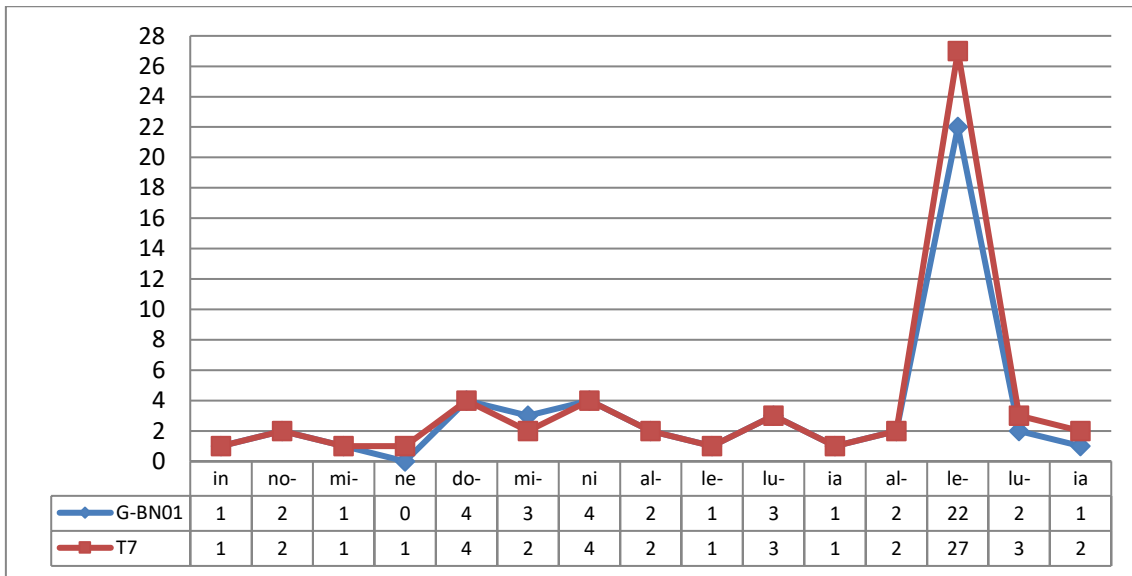
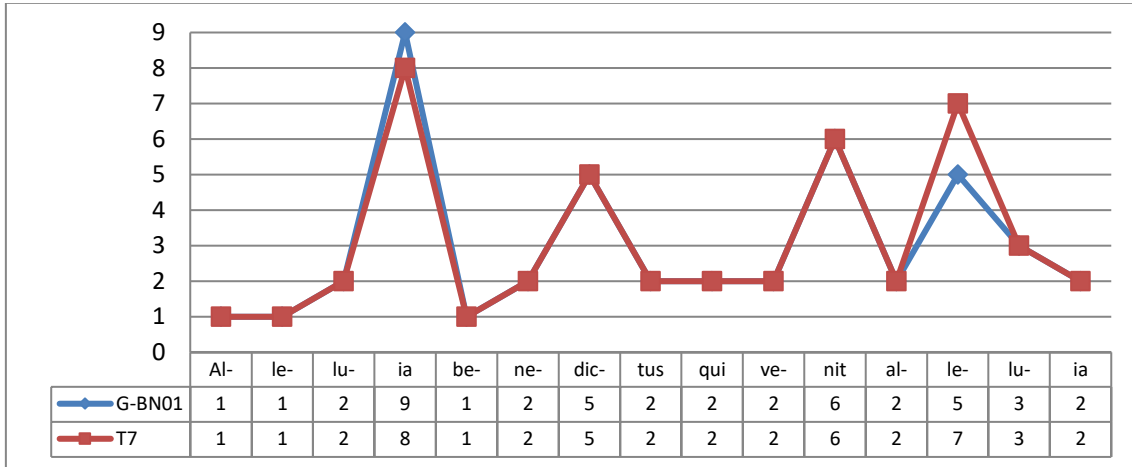


Texto: Este canto es el canto inicial de la misa del día de Navidad. Su texto forma parte del *Sanctus* y proviene del versículo noveno del capítulo 21 del Evangelio según san Mateo, en el cual se narra la entrada de Jesucristo en Jerusalén.

En ambos casos se complementa el texto con cuatro *alleluia* y concuerdan absolutamente

Disposición del texto: En ambos casos encontramos que se reserva un gran espacio para el largo melisma del *alleluia* final. *G-BN01* también reserva espacio tras el primer *alleluia*, en el que también hay un melisma notable. Por lo demás, es un texto con un gran número de notas que se acaban atropellando debido a la falta de mayor espacio.

Densidad melódica



Ratio de compatibilidad

Notas G-BN01: 94

Notas T7: 102

Notas compatibles: 82

Ratio de compatibilidad: 0,8367

Comentario: Aunque algo menor que en otros ejemplos, nos encontramos una ratio de compatibilidad bastante alta. Es más interesante si nos detenemos a comparar los neumas, ya que vemos que concuerdan la gran mayoría, de hecho, cuando hay alguna diferencia en cuanto al número de notas, aun así, el contorno melódico sigue siendo concordante si omitimos aquellos neumas que no están en ambos manuscritos

Comparación de neumas: El grado de concordancia de los neumas es tal que consideramos muy probable, no solo que sean versiones idénticas, sino que uno sirviese como modelo del otro o que ambos fueran copiados del mismo modelo.

5.5 Comentario de las comparaciones de los cantos

Para realizar el comentario de las comparaciones de los cantos realizadas previamente, me gustaría, en primer lugar, resumir las conclusiones alcanzadas en cada uno de los análisis de forma esquemática.

Canto	Fuente 1	Fuente 2	Trad. litúrgicas	Notación	Compatibilidad	Conclusión
1	BN10	T5	B y B	H y H	93,33%	Muy similares
2	BN10	T5	B y B	H y H	90%	Muy similares
3	BN10	T5	B y B	H y H	97%	Versiones idénticas
4	BN10	T5	B y B	H y H	91,43%	Muy similares
5	BN10	T5	B y B	H y H	95,35%	Versiones idénticas
6	BN10	T5	B y B	H y H	91,26%	Muy similares
7	BN10	T5	B y B	H y H	90,38%	Muy similares
8	BN10	T33.3	B y A	H y H	65%	Versiones diferentes
9	Tm1325	T6	B y A	H y V	69,23%	Versiones diferentes
10	Tm1325	T6	B y A	H y V	58,3%	Versiones diferentes
11	Tm1325	T6	B y A	H y V	70%	Versiones diferentes
12	Tm1325	T6	B y A	H y V	67,34%	Versiones diferentes
13	Tm1325	T6	B y A	H y V	62,75%	Versiones diferentes
14	BN01	T6	A y A	H y V	74,17%	Versiones diferentes
15	T4	T6	A y A	H y V	87,5%	Cierta similitud
16	T4	T6 (1)	A y A	H y V	83,75%	Cierta similitud
16b	T4	T6 (2)	A y A	H y V	92,78%	Muy similares
17	T4	T6 (1)	A y A	H y V	82%	Cierta similitud
17b	T4	T6 (2)	A y A	H y V	89%	Similares
18	T4	T6	A y A	H y V	90,69%	Muy similares
19	T4	T6	A y A	H y V	78%	Versiones diferentes
20	T4	T5	A y B	H y H	77,15%	Versiones diferentes
21	T4	T5	A y B	H y H	68%	Versiones diferentes
22	T4	T5	A y B	H y H	63,64%	Versiones diferentes
23	T4	T5	A y B	H y H	87%	Cierta similitud
24	T4	T5	A y B	H y H	71%	Versiones diferentes
25	T4	T5	A y B	H y H	75,7%	Versiones diferentes
26	T4	T7	A y A	H y H	99,5%	Versiones idénticas
27	T4	T7	A y A	H y H	84,14%	Similares
28	G-BN01	T7	A y A	H y H	81,51%	Muy similares
29	G-BN01	T7	A y A	H y H	98%	Versiones idénticas
30	G-BN01	T7	A y A	V y H	78,97%	Cierta similitud
31	G-BN01	T7	A y A	V y H	90%	Muy similares
32	G-BN01	T7	A y A	H y H	83,67%	Similares

Tabla 5.2: Resumen del análisis de los cantos concordantes en fuentes toledanas.

En la tabla 5.2 podemos observar cómo varía la similitud entre cantos en función de las fuentes comparadas. Por ello, estructuraremos el comentario en parejas de fuentes. Explicaremos también por qué la ratio de compatibilidad no siempre concuerda con la

conclusión final en algunos casos y desarrollaremos en profundidad algunos de los casos más llamativos y que pueden ayudarnos a conocer mejor la relación que existe entre las distintas fuentes toledanas del canto hispánico. Así mismo, añadiremos nuevas comparaciones con versiones de los cantos conservadas en fuentes del canto hispánico no toledanas siempre que creamos que nos puede ofrecer pistas para establecer relaciones e influencias entre ellas. Posteriormente, realizaré un comentario general planteando los problemas que este nuevo análisis nos obliga a tener en cuenta.

5.5.1 *BN10 y T5*

Encontramos entre estos dos manuscritos siete cantos concordantes. Los siete presentan una ratio de compatibilidad superior al 90%, lo que nos lleva a pensar que los manuscritos *BN10* y *T5* transmiten un mismo repertorio musical con mínimas diferencias. En este aspecto, nuestro análisis vendría a confirmar el trabajo realizado por Don M. Randel, quien, tras estudiar los tonos responsoriales de diferentes fuentes de la liturgia hispánica, determinó que estos dos manuscritos pertenecerían a la tradición melódica que denominó como *Toledo B*.⁵⁰⁹ También a través del estudio y comparación de los cadencias de los *sacrificia* Emma Hornby y Rebecca Maloy encontraron un repertorio propio para estos dos manuscritos de la tradición B que los hace diferenciarlos del resto de fuentes toledanas.⁵¹⁰

Teniendo en cuenta estos estudios, no debería sorprendernos el alto grado de concordancia entre los cantos comparados entre estos dos códices que, probablemente, fueron usados al mismo tiempo por un mismo grupo de personas, pues se tratan de manuscritos complementarios.

Por otra parte, hemos hallado discrepancias en cuanto al uso de los neumas entre ambas fuentes. Se puede observar una mayor variedad de neumas en los ejemplos de *BN10* y una mayor precisión en su trazado. Además, se observa una tendencia mayor al trazo de

⁵⁰⁹ RANDEL, Dom Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969, pp. 86-92. Con el fin de no confundir los términos “tradición litúrgica” y “tradición melódica”, tal y como mencionábamos en la introducción de esta tesis (apartado de terminología), no usaremos la nomenclatura propuesta por Randel, sino la utilizada por Rojo: usaremos “grupo melódico” en lugar de “tradición melódica” y “Toledo 1 y 2” en sustitución de “Toledo A y B”.

⁵¹⁰ “As was the case for the responsory tones, the two sources preserving ‘Toledo B’ differ melodically from the contemporaneous sources representing ‘Toledo A’”. HORNBY, Emma y MALOY, Rebecca: “Melodic dialects in Old Hispanic chant” en *Plainsong and Medieval Music*, vol. 25, nº 1, 2016, p. 45.

neumas disjuntos en *T5* frente a *BN10*. Esto podría implicar que, aun transmitiendo las mismas melodías, la notación fue copiada por copistas de escuelas o talleres diferentes, probablemente incluso con cierta distancia cronológica.

5.5.2 *BN10* y *T33.3*

El responsorio *Miserere et parce nobis* (canto n.º 8), es el único canto concordante que hemos podido encontrar entre estas dos fuentes. El resultado del análisis determina, claramente, que nos hallamos ante dos versiones diferentes del mismo canto. Además de en estos dos manuscritos, el canto n.º 8 aparece también en *S7*, f. 62v y en *L8*, f. 127r. En el primero, aparece el canto sin notación, pero en el segundo sí se han conservado los neumas.

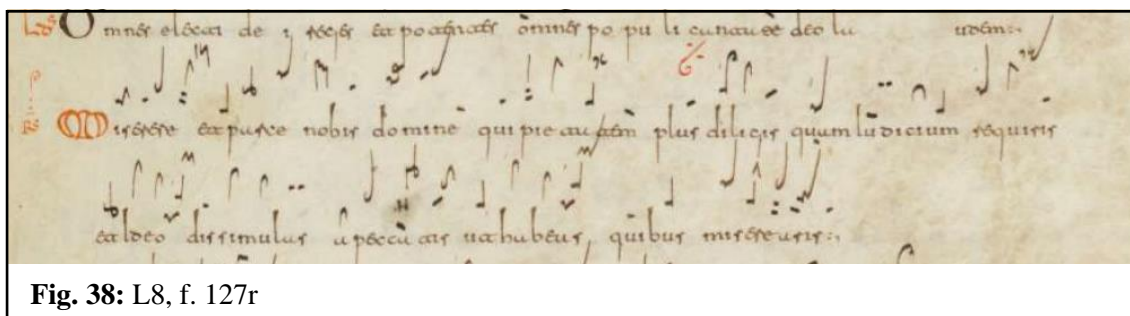


Fig. 38: L8, f. 127r

Si lo comparamos con las versiones de las fuentes toledanas, encontramos grandes discrepancias con *BN10*, pero un gran parecido con *T33.3*. Creemos que valdrá la pena calcular la ratio de compatibilidad en este caso:

Notas L8: 110

Notas L8: 144

Notas T33.3: 99

Notas BN01: 148

Notas compatibles: 97

Notas compatibles: 93

Ratio de compatibilidad: 0,9282

Ratio de compatibilidad: 0,637

El cálculo de la ratio de compatibilidad muestra que la versión de este canto conservada en *T33.3* es muy similar a la conservada en *L8*, mientras que la de *BN01*, tampoco se parece a ésta. A pesar de que se trata del análisis de un único canto, es muy relevante el alto grado de similitud que se da entre fuentes tan aparentemente lejanas como *T33.3* y *L8*, ya que, incluso teniendo sistemas de notación diferentes, transmiten el mismo repertorio.

5.5.3 T6 y Tm 1325

Emily Wride y Rebecca Maloy han estudiado recientemente el manuscrito T6.⁵¹¹ En su texto, las autoras concluyen que no podemos hablar de T6 como un único manuscrito pues, solo en su notación, son capaces de identificar trece manos diferentes, algunas de ellas, además, presentan influencias dispares en cuanto a la melodía, asemejándose unas más a las fuentes leonesas y otras a las riojanas.

Según esta misma investigación, todos los cantos concordantes entre T6 y Tm1325 fueron copiados en T6 por la misma Mano 3⁵¹². Las investigadoras encuentran en esta Mano 3 una mayor influencia de los manuscritos riojanos: “Mirroring their notational style, Hand 3 wrote in a clear Rioja dialect, as established by eleven cadential points throughout their nine chants.”⁵¹³

También realizan el cálculo de la ratio de compatibilidad entre el canto n.º 12 de nuestra investigación (*Sacerdos Zacharias*) y las versiones de este canto en L8⁵¹⁴ y BL45,⁵¹⁵ hallando una relación de 0,82 entre T6 y L8 y de 0,83 entre T6 y BL45.

Contrastan estos datos con la ratio que hemos obtenido en esta investigación entre T6 y Tm1325, de tan solo 0,67. Calculemos ahora la relación entre el canto n.º 12 de Tm1325 y las versiones de este canto conservadas en L8 y BL45.

Notas L8: 286	Notas BL45: 268
Notas Tm1325: 248	Notas Tm1325: 248
Notas compatibles: 186	Notas compatibles: 176
Ratio de compatibilidad: 0,6966	Ratio de compatibilidad: 0,6822

Al comparar las otras dos fuentes norteñas con Tm1325 seguimos obteniendo una ratio de compatibilidad bastante baja, aunque ligeramente mayor a la hallada entre T6 y Tm1325. Llama especialmente la relación con L8, siendo cercana al 0,7. Además, se dan algunas concordancias entre varios grupos de neumas de L8 y Tm1325, concordancias que no se dan entre las versiones de L8 y T6.

⁵¹¹ WRIDE, Emily y MALOY, Rebecca: Toledo 35.6: Scribes, Music and Motivation in an Old Hispanic Manuscript. Agradecemos a las autoras el haber compartido su texto antes de su publicación.

⁵¹² En este texto sustituiremos la denominación inglesa “Hand” por “Mano”.

⁵¹³ WRIDE y MALOY: *Toledo 35.6...*, p. 9.

⁵¹⁴ L8, f. 215r.

⁵¹⁵ BL45, f. 21v.

En todos los cantos analizados en esta comparación de los cantos concordantes entre *T6* y *Tm1325* la ratio de compatibilidad ha dado un resultado muy bajo, lo que nos indica que nos hallamos entre versiones completamente distintas de estos cantos. Esto parece indicar que, al menos en el aspecto musical, *Tm1325* y esta mano n.º 3 de *T6* no tienen ninguna relación directa y, probablemente, transmitían un repertorio musical distinto.

5.5.4 *BN01* y *T6*

BN01, al tratarse de un libro de una tipología diferente, contiene en su mayor parte antifonas de salmo con melodías silábicas que no concuerdan con las que aparecen en los *misticus*. Los himnos de *BN01* sí contienen más notación, sin embargo, tal y como se ha podido observar en el análisis, la versión de *BN01* es mucho más simple que la contenida en *T6*. Ambas versiones usan algunos motivos recurrentes, y eso es un detalle interesante, pero más allá de indicarnos que se trata del mismo canto, es innegable que las versiones conservadas en *BN01* y *T6* del himno *Puer hic sonat* son diferentes.

5.5.5 *T4* y *T6*

Para el comentario de los cantos de *T4* y *T6*, seguiré un proceso similar al del apartado 5.5.3 comentando, en primer lugar, la mano de *T6* a la que pertenecen los cantos y lo que dicen al respecto Wride y Maloy, comprobando si resulta verosímil y apuntando, finalmente, lo que esto implica.

El canto n.º 15 (*Ego dormivi*) pertenece a la Mano 3, la misma a la que pertenecían los cantos estudiados en el apartado anterior. Como mencionábamos anteriormente, Wride y Maloy determinan que esta se asemeja más al dialecto riojano. Nosotros, efectivamente, hemos encontrado ciertas diferencias entre las versiones de *T4* y *T6* y la de la *L8*. Comparemos la ratio de compatibilidad de *T4* y *T6* de este canto respecto a *L8* para poder afirmarlo con seguridad. Debemos recordar que, puesto que en *T6* sólo aparece el *incipit* notado, sólo hemos podido analizar este inicio.

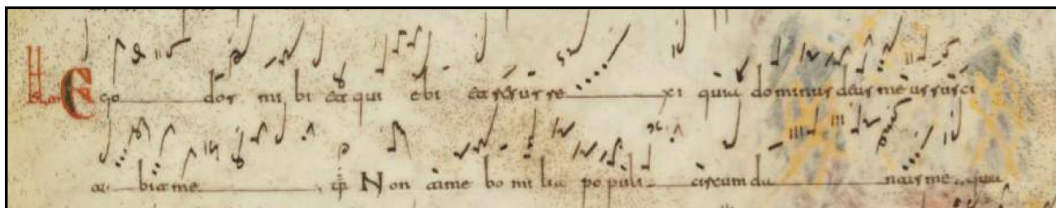


Fig. 39: L8, f.190r

Notas L8: 36

Notas L8: 36

Notas T4: 30

Notas T6: 34

Notas compatibles: 28

Notas compatibles: 29

Ratio de compatibilidad: 0,8485

Ratio de compatibilidad: 0,8286

La ratio de concordancia es algo mayor entre las versiones de *T4* y *T6* (0,875) que entre éstas y *L8*. Si tomamos la hipótesis de Wride y Maloy sobre la influencia riojana en esta melodía copiada por la Mano 3,⁵¹⁶ podríamos pensar que *T4*, debido a su mayor similitud a *T6* que a *L8*, también recoge una mayor influencia de la tradición riojana que de la leonesa. A continuación, compararemos todo el canto de las versiones de *T4* y *L8*.

Notas L8: 109

Notas T4: 83

Notas compatibles: 80

Ratio de compatibilidad: 0,8333

La ratio sigue siendo inferior a la hallada entre *T4* y *T6*. No obstante, teniendo en cuenta que la melodía de *L8* es más adornada que la de *T4*, la ratio de compatibilidad es lo suficientemente alta como para que afirmemos que sí se da una cierta similitud entre la versión de *T4* y la de *L8*.

Los cantos n.º 16 y 17, son un Salmo y su verso (*Memor fuit / Notum fecit*) y, en *T6*, también fueron notados por la Mano 3. En este caso, su parecido con *T4* es aún mayor – 0,9278 en el n.º 16 y 0,89 en el n.º 17. En estos dos cantos se aprecia otra notación en palimpsesto, la cual Wride y Maloy la identifican con la Mano 2.⁵¹⁷ En este escriba, aprecian en la notación influencias tanto del ámbito leonés como del riojano.

⁵¹⁶ WRIDE y MALOY: *Toledo 35.6...*, p. 9.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 30.

Los cantos n.º 18 y 19 (*Dum completerentur / Redde mihi laetitiam*), también pertenecen a la Mano 3 de *T6* según Wride y Maloy.⁵¹⁸ No obstante, encuentran en el canto n.º 18 una mayor influencia del dialecto melódico leonés, mientras que en el 19 este les parece más similar al riojano.⁵¹⁹ En este último aspecto no estamos de acuerdo. El canto n.º 19 aparece en varios manuscritos hispánicos: *A56* (f. 15v), *S4* (f. 71r), *BL46* (f. 168v) –en este caso sin notación– y *L8* (f. 210r). Es la versión de *L8* la única que incluye un melisma largo al comienzo de *Redde* al igual que en *T4* y *T6*. De hecho, el número de notas de este melisma inicial es 17, coincidiendo con el melisma de *T4*.

Las conclusiones a las que llegamos es que *T6* y *T4* transmiten un repertorio melódico similar pero no idéntico. La relación entre los cantos no guarda un parecido constante, sino que su similitud varía de un canto a otro. Lo mismo ocurre entre estas dos fuentes con otros códices ajenos al repertorio toledano.

Por otro lado, sí podemos concluir que la Mano 3 de *T6* guarda un mayor parecido con *T4* que la Mano 2. Sin embargo, no nos atrevemos a afirmar que esto evidencie una mayor influencia riojana en *T4* –grupo al que es atribuida esta Mano 3– frente a la leonesa.

5.5.6 *T4* y *T5*

Las piezas concordantes entre *T4* y *T5* tienen una gran relevancia al permitirnos comparar fuentes cercanas geográficamente —tanto *T4* como *T5* parece que fueron copiados en Toledo tal y como se explica en los capítulos dedicados a la codicología y la paleografía—, pero de dos tradiciones litúrgicas: A y B, respectivamente.

De las cinco piezas concordantes entre *T4* y *T5*, solo una de ellas, la n.º 24 (*Christus surgens*), presenta una ratio de compatibilidad superior al 80% y, teniendo en cuenta que se trata de un canto muy silábico tal y como hemos explicado en el análisis resultado no es lo suficientemente relevante como para alterar la conclusión que se extrae del análisis de este grupo de cantos: *T4* y *T5* presentan un material melódico distinto.

⁵¹⁸ Wride y Maloy: *Toledo 35.6...*, Apéndice 1, p. 30.

⁵¹⁹ *Ibidem*, apéndice 3, p. 35.

Esto refuerza la hipótesis de Don M. Randel respecto a la existencia de dos grupos musicales en Toledo (Toledo 1 y Toledo 2),⁵²⁰ asociadas estas, así mismo, a las tradiciones litúrgicas (A y B, respectivamente).⁵²¹

En el primero de los cantos, el n.º 20 (*Laudaverunt te domine*), se da un caso curioso de concordancias en cuanto al texto que podría indicar un mayor grado de influencia riojana en *T4* frente a una mayor influencia leonesa en *T5*. Para observar si esta mayor concordancia textual se da también en lo musical, propongo calcular la ratio de compatibilidad entre *L8* y nuestros ejemplos:

Canto n.º 20

Notas L8: 135	Notas L8: 135
Notas T4: 122	Notas T5: 145
Notas compatibles: 114	Notas compatibles: 111
Ratio de compatibilidad: 0,887	Ratio de compatibilidad: 0,7929

En este caso, podemos observar un alto grado de concordancia entre *T4* y *L8* frente a lo observado entre *T5* y *L8*. En el caso de *T5*, el grado de concordancia aumenta ligeramente respecto a *T4*, lo que nos indica que, en este caso, hay un mayor parecido con *L8* que con *T4*. No obstante, el resultado no es lo suficientemente alto como para poder proponer una hipótesis sobre una supuesta transmisión melódica entre *L8* y *T5*.

Junto con el apartado 5.5.2, tenemos ya dos ejemplos en los que hemos comparado cantos de las dos tradiciones litúrgicas con *L8* y en ambos casos el resultado ha sido el mismo: Una similitud relevante entre las fuentes toledanas de Tradición A y *L8* y una gran discordancia entre las fuentes toledanas de distinta tradición litúrgica.

⁵²⁰ RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones...*

⁵²¹ PINELL: *Liturgia hispánica*.

5.5.7 T4 y T7

Las concordancias entre T4 y T7 nos permitirán observar las diferencias y similitudes entre dos códices de la misma tradición y muy cercanos entre sí.

A pesar de que son solo dos los cantos concordantes de este grupo —n.º 26 (*Jubilate domino*) y n.º 27 (*Benedicite gentes*)—, nos muestran una concordancia tan alta que parece evidente que ambos manuscritos transmiten el mismo repertorio musical.

Podemos determinar que, en cuanto a la notación, la concordancia de los neumas es tal que probablemente pertenezcan si no a una misma mano, sí, al menos, a un mismo taller o escuela, haciéndonos suponer también que, muy probablemente, fueron notados en una misma época, pues usan prácticamente los mismos neumas.

5.5.9 G-BN01 y T7.

De los cinco cantos concordantes entre G-BN01 y T7, cuatro son versiones similares o muy similares. Solamente uno, el canto n.º 30 (*Pete a me et dabo tibi*), presenta un grado de similitud inferior al 80%. En este canto, al igual que en el n.º 21 (*Benedixisti domine terram tuam*), la mala conservación de estas hojas de guarda impide realizar una comparación precisa. No obstante, el grado de concordancia que se da entre los melismas largos parece ser indicativo de hallarnos ante versiones más similares de lo que en un principio podría parecer.

La similitud entre ambas fuentes parece mayor en aquellos casos en los que la notación vertical original se ha sustituido por la de tipo horizontal. Sin embargo, también en algunos casos en los que se conserva la notación vertical, el parecido es notable, tal y como atestigua el análisis del canto n.º 31 (*Laudate dominum de caelis*).

En cuanto a la relación de estas dos fuentes con otras ajenas a Toledo, comencemos analizando aquellas que presentan notación vertical en G-BN01 con el canto correspondiente en L8.

Canto n.º 30

Notas L8: 356

Notas L8: 356

Notas G-BN01: 348

Notas T7: 313

Notas compatibles: 290

Notas compatibles: 263

Ratio de compatibilidad: 0,8239

Ratio de compatibilidad: 0,7862

Canto n.º 31

Notas L8: 67

Notas L8: 67

Notas G-BN01: 61

Notas T7: 67

Notas compatibles: 59

Notas compatibles: 61

Ratio de compatibilidad: 0,92

Ratio de compatibilidad: 0,91

En ambos casos observamos una similitud mayor entre *G-BN01* y *L8* que entre *T7* y *L8*. Además, la similitud que se aprecia entre *G-BN01* y *L8* es superior a la que se da entre *G-BN01* y *T7*. Aun así, y sobre todo en el caso del canto n.º 31 el parecido es muy notable, lo que las tres son versiones muy similares.

Veamos ahora que ocurre en los casos en los que la notación vertical ha sido sustituida por notación horizontal en *G-BN01*.

Canto n.º 29

Notas L8: 141

Notas G-BN01: 130

Notas compatibles: 123

Ratio de compatibilidad: 0,9077

Canto n.º 32

Notas L8: 112

Notas G-BN01: 94

Notas compatibles: 92

Ratio de compatibilidad: 0,8932

Vemos claramente que, aun habiendo cambiado a la notación horizontal, *G-BN01* sigue manteniendo un parecido muy estrecho con las versiones leonesas, rondando el 90% de concordancia. Mostrando una relación mayor incluso que la que se da con *T7* en el caso del canto n.º 32 (*Alleluia benedictus qui venit*).

Sin embargo, en este mismo canto n.º 32, la versión de *T7* es bastante diferente a la de *L8*, con solo un 83% de ratio de compatibilidad.

Canto n.º 32

Notas L8: 112

Notas T7: 102

Notas compatibles: 93

Ratio de compatibilidad: 0,83

Por tanto, debemos concluir que *G-BN01* guarda una estrecha relación tanto con *T7* como con *L8*. No podemos descartar la hipótesis que este pequeño fragmento, que es el único que, además, reúne ambas notaciones, fuera un intermediario entre ambas tradiciones melódicas: la leonesa y el grupo Toledo 1.

5.6. Conclusiones del capítulo

Los manuscritos de los que hemos podido analizar y comparar sus cantos tanto entre fuentes toledanas como otras fuentes del canto hispánico son seis:

BN10, T4, T5, T6, T7 y las hojas de guarda de *BN01*.

Hemos podido determinar que *BN10, Tm1325* y *T5* se diferencian del resto de manuscritos toledanos, lo que refuerza la hipótesis ya formulada por Don M. Randel respecto a la existencia de una tradición musical distinta en los códices toledanos que transmiten la tradición litúrgica B.⁵²² Este grupo “Toledo 2”, contiene versiones sustancialmente diferente a las de los códices que Randel agrupó bajo la denominación de tradición melódica “Toledo 1”, por lo que debemos concluir que cada grupo dentro de las fuentes toledanas transmite un repertorio musical diferente. Además, el repertorio del grupo “Toledo 2” guarda una menor relación con la música de *L8* y de los códices riojanos que los manuscritos de “Toledo 1”. Esto nos obliga a plantear la hipótesis de que el origen de las melodías de los códices de la tradición musical “Toledo 2” (*BN10, Tm1325* y *T5*) no provenga del norte peninsular.

El resto de las fuentes, *T4, T33.3, T6, T7* y *G-BN01*, guardan un mayor parecido entre sí y, además, todas ellas presentan una influencia notable de las versiones conservadas en las fuentes leonesas y riojanas.

En el caso de *T33.3* ya hemos mencionado que la ratio de compatibilidad encontrada entre este manuscrito y *L8* en el canto n.º 8 (*Miserere et parce nobis*) era de un 92,82%, un valor altísimo que indica que en ambas fuentes se ha conservado una misma versión de este canto.

Ni siquiera *T6*, que conserva la notación vertical guarda tanto parecido. De las trece manos que Wride y Maloy han encontrado en este manuscrito, nosotros hemos comparado dos de ellas y las dos presentan, de media entre los cantos comparados, una ratio de compatibilidad con *L8* del 85%, un valor bastante elevado que denota que podrían conservarse cantos muy similares en ambas fuentes. Además, destaca el parecido casi exacto entre las versiones de *T6* y *L8* del canto n.º 16 (*Memor fuit*).

⁵²² RANDEL: *The Responsorial Psalm Tones...*, pp. 86-92.

Teniendo en cuenta que este fue corregido de una notación anterior cuya ratio de compatibilidad con *L8* es inferior, es probable que, en base a los cantos analizados, la Mano 3 de *T6* tuviera una notable influencia de la música leonesa.

T4 presenta una compatibilidad muy notable con *L8*, superando también a *T6*. Entre los cantos comparados, la media de compatibilidad es del 86% respecto a *L8*, lo que nos lleva a concluir que también este código tiene una influencia de la tradición musical leonesa más que evidente. Esta conclusión se puede extrapolar a *T7*, pues este transmite un repertorio prácticamente idéntico al de *T4*.

Las hojas de guarda de *BN01*, nos permiten formular una hipótesis interesante. Su compatibilidad es semejante tanto con *L8* como con *T7*. Además, el hecho de que reúna ambos tipos de notación hispánica nos podría indicar que se trata de un documento que pudo servir como paso intermedio entre una tradición melódica —la leonesa— y otra —la toledana—.

En conclusión, este estudio nos ha servido para afirmar que, dentro del corpus de fuentes toledanas del canto hispánico, se transmiten dos repertorios musicales diferentes. Aunque coinciden algunos cantos y, en ciertos aspectos, pueden hasta guardar similitudes —por ejemplo, en el lugar en el que se producen los melismas o en ciertos giros cadenciales—, en las fuentes del grupo Toledo 1 (*T4*, *T6*, *T7* y *G-BN01*) encontramos versiones notablemente diferentes de las conservadas en los mismos cantos en las fuentes del grupo Toledo 2 (*BN10*, *Tm1325* y *T5*).

Al comparar las fuentes toledanas con otras fuentes del canto hispánico, hemos podido encontrar un mayor parecido entre las fuentes las del grupo Toledo 1 y las leonesas y riojanas, que entre éstas y las del grupo Toledo 2, no pudiendo determinar una influencia a nivel musical de las fuentes del norte peninsular en las de Toledo 2 de forma nítida. En los códigos del grupo Toledo 1, por el contrario, sí hemos encontrado un parecido notable entre sus melodías y las de *L8*. Esto nos lleva a lanzar la hipótesis de un posible origen norteño de estas melodías, común al de las fuentes de las fuentes leonesas. Siguiendo esta hipótesis, podríamos incluso plantear que el manuscrito al que pertenecieron las hojas de guarda de *BN01* sirviera como transmisor de la tradición leonesa a Toledo, ya que, aun guardando un parecido muy notable con *L8*, también contiene versiones muy similares a las de *T7*, además del hecho de que conserva en un

mismo documento ambos tipos de notación. No obstante, habrá de continuarse investigando este fragmento para poder reforzar esta hipótesis que, por el momento, solamente podemos plantear como una posibilidad.

No debemos despreciar tampoco el grado de influencia de las fuentes riojanas, el cual no es mucho menor al de las fuentes leonesas.

6. Dialectos melódicos

6.1 Introducción

En el anterior capítulo hemos podido corroborar la hipótesis de Randel sobre la existencia de dos repertorios distintos dentro de las fuentes toledanas del canto hispánico, algo que el investigador americano había planteado desde el análisis de los salmos responsoriales y que el estudio y comparación de cantos concordantes parece confirmar.

No obstante, la investigación realizada hasta ahora nos plantea la siguiente duda: ¿estamos simplemente ante dos repertorios diferentes? Es decir, un catálogo de cantos distinto para cada una de las tradiciones litúrgicas. ¿O realmente podemos hablar de dialectos melódicos? En este último caso, nos encontraríamos también ante dos repertorios diferentes, pero cada uno de ellos con características propias e identificables a la hora de componer sus melodías.

La primera vez que aparece el término “dialectos melódicos” (*Melodic dialects* en inglés), es en el artículo “Melodic dialects in Old Hispanic chant” de Emma Hornby y Rebecca Maloy publicado en 2016. En éste, proponen “enfocar el estudio en determinados contextos formales, verbales y melódicos en lugar de en melodías individuales haciendo posible de esta manera comparar tendencias melódicas entre manuscritos que no comparten cantos.”⁵²³

Con este objetivo, Hornby y Maloy recopilan y analizan las cadencias finales e intermedias de un género musical concreto: los *Sacrificia*. La metodología empleada consiste en traducir a la nomenclatura NHL⁵²⁴ los neumas escritos sobre las dos últimas sílabas de las frases de los cantos y contabilizarlos con el objetivo de averiguar si se da una preferencia por un patrón melódico en las cadencias de un grupo de fuentes determinado.

Los resultados de este estudio son realmente interesantes:

⁵²³ Traducción del autor sobre el texto original en HORNBY, Emma y MALOY, Rebecca: “Melodic dialects in Old Hispanic chant” en *Plainsong and Medieval Music*, vol. 25, nº 1, 2016, p. 41: *By focusing on specific formal, verbal and melodic contexts rather than on individual melodies, it is possible to compare the melodic tendencies of manuscripts that do not have a single chant in common.*

⁵²⁴ Esta nomenclatura se explica en el apartado “4.3. Metodología para el estudio de la notación” de esta tesis doctoral.

“La existencia de dialectos melódicos es evidente tanto en la selección del material melódico como en la forma en la que estas preferencias se relacionan con el contexto melódico y la acentuación. Hasta cierto punto, estos hallazgos son congruentes con los de Randel.”⁵²⁵

En las tablas que se muestran en esta investigación (Anexos 2 y 3), se aprecian también las características de los distintos dialectos melódicos:⁵²⁶

- En *L8*, arquetipo del **dialecto leonés**, predomina el uso del neuma *NH* y *NHH* en la penúltima nota de la cadencia. Esto concuerda con otros cantos analizados en dos *Liber horarum* de origen leonés (Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca MS2668 y Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela MS 609). También en *L8* se aprecia como última nota el neuma *N* o *NH*.⁵²⁷
- El **dialecto riojano** es algo más ambiguo. En *A30* y *S4* se observa un predominio del uso del neuma *NH* y *NHL*, sin embargo, en *S6*, no se aprecia de forma tan clara este predominio y se acentúa el uso del neuma *NHH*, lo que las investigadoras achacan a una posible influencia del dialecto leonés.⁵²⁸
- En cuanto a las **fuentes toledanas**, se observa un predominio del uso del neuma *N* en la penúltima sílaba, especialmente en las fuentes de la tradición litúrgica A. También se encuentra una mayor relación entre las fuentes de la tradición B y el dialecto leonés y de las de tradición A con el dialecto riojano, especialmente con *A30*. Finalmente, apuntan también que *T6* podría pertenecer al mismo grupo que el resto de fuentes de la tradición A, a pesar del uso de la notación vertical.⁵²⁹

En la investigación de Hornby y Maloy encontramos, por tanto, que en cada dialecto regional predomina uno o varios tipos de cadencias diferentes:

- Dialecto leonés: *NH + N*, *NH + NH*, *NHH + N* y *NHH + NH*
- Dialecto riojano: *NHL + N*
- Dialecto toledano: *N + N*

⁵²⁵ Traducción del autor sobre el texto original en HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, p. 51: *In the set of cadences we have examined, the existence of melodic dialects is evident both in the selection of melodic material and in how these choices correlate with melodic context and accent. To some degree, these findings are congruent with Randel's.*

⁵²⁶ HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, tablas 1 y 2 (pp. 43 y 46).

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 42: *In L8, the last two syllables of the cadential patterns discussed here most commonly have a three-note or a two-note ascent (NHH or NH) on the penultimate syllable, followed by a two-note ascent (NH) or single note (N) on the final syllable.*

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 65.

6.2 Metodología para el estudio de los dialectos melódicos

Esta tesis tiene el objetivo de analizar de forma más exhaustiva el repertorio toledano tomando esta división de los dialectos melódicos y la metodología basada en el estudio de las cadencias como punto de partida. Sin embargo, nos enfrentábamos al problema de que el género del *Sacrificium* no es tan abundante como nos gustaría en las fuentes toledanas, además de que su estudio ya ha sido realizado sin aportar información relevante en cuanto a las diferencias entre fuentes toledanas. Decidimos, por tanto, aplicar la metodología utilizada por Hornby y Maloy para el estudio de las dos fuentes leonesas que carecen de *Sacrificia* (los *libris ordina* de Salamanca y Santiago de Compostela)⁵³⁰ y recopilar un gran número de cadencias de diferentes géneros de canto.

Como recopilar todas las cadencias de los miles de cantos de las fuentes toledanas se antojaba algo imposible, la solución adoptada ha sido tomar como objeto de estudio de este capítulo las cadencias de la palabra *alleluia*. Esta es una palabra muy abundante en el repertorio y que presenta habitualmente un carácter cadencial, puesto que, en cuanto al texto, ocupa el lugar del final de la frase, muchas veces como un añadido al texto bíblico que busca ensalzarlo. De este modo hemos podido enumerar un gran número de cadencias musicales de final de frase o final de canto y que se producen, todas ellas, sobre las dos últimas sílabas de la misma palabra: *alleluia*.

Esta decisión nos ha permitido incorporar al estudio de dialectos melódicos fuentes fragmentarias como *Coimbra* y *Cincinnati*, logrando así una visión más completa sobre el uso de las melodías en las fuentes toledanas del canto hispánico.

Para la realización de este capítulo, hemos localizado todos los patrones melódicos que se dan sobre las últimas sílabas del *alleluia* en nuestras once fuentes. De entre estos, hemos recogido aquellos no melismáticos⁵³¹ y que, por lo tanto, son más dados a usarse como fórmulas cadenciales repetitivas tanto dentro de una misma fuente como entre varias. Siguiendo esta premisa, hemos podido hallar 806 *alleluia* notados con carácter cadencial y no melismáticos en nueve de las once fuentes que se estudian en esta tesis doctoral. No hay ningún *alleluia* ni en *BN10* al ser este un *liber mysticus* del periodo de

⁵³⁰ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁵³¹ En general se ha intentado que el total de número de notas no supere las ocho notas, con muy contadas excepciones que se han incluido por pertenecer a patrones que se repiten.

Cuaresma, ni en *T3*, al pertenecer también a la Cuaresma los únicos tres cantos que tienen notación.

En estas nueve fuentes y más de 800 *alleluia* hemos observado 95 tipos de cadencias diferentes. En el Anexo n.º 2 se puede observar la tabla completa en la que se muestra todo el volcado del análisis llevado a cabo. Las hemos agrupado siguiendo la misma nomenclatura que utilizan Hornby y Maloy y se han ordenado en función del valor de la penúltima sílaba, de menor a mayor longitud del neuma y comenzando por los neumas con movimientos ascendentes.

En la tabla (Anexo 2, fragmento en fig. 41) se puede ver tanto el número de veces que se da una determinada cadencia, como el porcentaje que indica la frecuencia con la que aparece dentro de una misma fuente. De modo que podemos observar que, por ejemplo, en *T4* se han encontrado 259 cadencias *N+N*, lo que supone un 51% de todas las cadencias del *alleluia* que se han encontrado en *T4*.

	G-BN01	BN01	T33.3	T4
N+N	2(Hz)15%	4 19%	13 45%	259 51%

Fig. 41: Fragmento de la tabla de cadencias del *alleluia*. (Anexo 1)

En el Anexo n.º 3, se pueden encontrar unas tablas mucho más útiles para la comparación de las cadencias. En estas, hemos dividido la información por fuentes. Hemos seleccionado exclusivamente los tipos de cadencia que se dan en cada una de ellas y hemos añadido la información de esa cadencia en el resto de fuentes. De este modo, con un simple vistazo, podemos observar que todas las cadencias que encontramos en *T5 (I)* se dan también en *T33.3*, mientras que solamente un tercio de las cadencias de *BN01* aparecen en *T33.3* (fig. 42).

T33.3

	G-BN01	BN01	T33.3	T4	T5 (I)
N+N	2(Hz)15%	4 19%	13 45%	259 51%	1 15%
N+NH			2 6%	12 2,5%	
N+NS			1 3%	1	
NH+N	6 45%	2 9%	2 6%	18 4%	4 55%
NH+NHL			1 3%	1	
NH+NL		1 5%	2 6%	5 1%	1 15%
NHL+N			2 6%	12 2,5%	1 15%
NHHLH+?			2 6%		
NHNLH+NL			1 3%	9 1,8%	
NL+NL			2 6%		
NL+NHNS			1 3%	1	
NL+NHNL			1 3%		
Porcentajes	60%	33%		63%	100%

Fig. 42: Fragmento de las tablas individuales de cadencias del *alleluia* (Anexo 2)

6.3 Hipótesis respecto a los dialectos melódicos

Tras ordenar y analizar los datos extraídos del estudio de las cadencias de los *alleluia*, hemos podido encontrar varios patrones que se repiten en diferentes fuentes. En base a estos, formulamos las siguientes hipótesis:

6.3.1 *T4 y T7, modelos del dialecto melódico toledano*

Los códigos *T4* y *T7* son los que un mayor número de *alleluias* con patrones cadenciales no melismáticos recogen: 508 y 132 respectivamente. Al tener la mayor muestra de *alleluias*, creemos que el resultado de su análisis es el más representativo. Además, el origen toledano de *T4* parece incuestionable, teniendo en cuenta las inscripciones del folio 171 tal y como hemos argumentado previamente.

En ambos casos, en torno a la mitad de los *alleluia* –un 51% en *T4* y un 48% en *T7* terminan con la cadencia que debemos determinar como la más característica de las fuentes toledanas: $N+N$. Esta cadencia tan simple es la única que se da en absolutamente todas las fuentes toledanas estudiadas en este trabajo.⁵³² Además, es la cadencia más usada en cinco de las nueve fuentes estudiadas en este apartado: *T33.3*, *T4*, *T5*, *T7* y *Tm1325*, y aparece con un porcentaje en torno al 50% de los *alleluias* en todas ellas salvo *T5*. También se trata de la única cadencia que aparece al mismo tiempo en los dos fragmentos más pequeños: *Coimbra* y *Cincinnati*. Esta preeminencia de la cadencia $N + N$ en las fuentes toledanas concuerda con los resultados obtenidos por Hornby y Maloy en el estudio de los *Sacrificia*, tal y como se ha indicado previamente.⁵³³

La cadencia más usada después de $N+N$ en *T7* es $NH+N$, una cadencia que, como antes indicábamos, es característica del dialecto leonés. También aparece esta cadencia 18 veces en *T4*, lo que supone un 4% de las cadencias totales. Si tomamos en cuenta solamente la penúltima sílaba, encontramos un total de 13 *alleluias* en *T7* que comienzan con un neuma NH , lo que se corresponde con cerca de un 10% de las cadencias del *alleluia*, en *T4* el porcentaje es similar: 41 cadencias del *alleluia* presentan

⁵³² Con excepción de aquellas que no contienen ningún *alleluia*.

⁵³³ HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, ver apartado 6.1.

un neuma *NH* en la penúltima sílaba, un 8%. Trataremos más a fondo esta cadencia en el siguiente subapartado, ya que estudiaremos en él las dos fuentes en las que esta cadencia es la principal.

En *T4* y *T7* encontramos una menor presencia de las cadencias que comienzan por *NHL*, características del dialecto riojano, aunque aun así resultan reseñables. Solamente hay ocho *alleluia* que comiencen por este neuma en *T7*, sin embargo, el número asciende hasta 36 en *T4*. Esto podría determinar una cierta influencia riojana en estos códigos, puesto que es, además mucho más popular que el otro tipo de cadencia leonesa, la que comienza por *NHH* con cinco ejemplos en *T7* y tan solo nueve en *T4*.

En *T4*, la cadencia más usada después de *N+N* es *NS+N*, que aparece en 22 ocasiones, lo que representa aproximadamente un 4,5% del total. Esta variante de la anterior –pues solo se diferencia en la repetición de la penúltima nota– rara vez aparece en las otras fuentes, encontrando solo cuatro casos en *T7* y uno en *Coimbra*. Hornby y Maloy tampoco encuentran en los *Sacrificia* ejemplos de esta cadencia en fuentes no toledanas.⁵³⁴

La tercera cadencia en *T4* en cuanto a número de apariciones tampoco es *NH+N*, que ocupa el cuarto puesto, sino *NL+N*, otra cadencia bastante popular entre las fuentes toledanas que se da en otras seis fuentes, aunque con menor frecuencia. En total esta cadencia aparece veinte veces (4% de las cadencias). Si tomamos todas las cadencias que comienzan por *NL*, el número ascendería hasta 36, un 7%.

Al final de los cantos se dan principalmente las siguientes cadencias en *T4*: *N+N*, *NH+N* y *NL+N*. También encontramos otras cadencias finales más elaboradas: *NSLNL+N*, *NHL+NL*, *NHHL+N*, *NHLNS+N*, *NHLNL+N*, *NLNLH+NL* O *NLNHL+NL*. Llama la atención, especialmente el uso sobre la sílaba final del movimiento *NL* que se da un total de 51 veces, un 10% de las ocasiones, frente a, por ejemplo, el uso del *NH* final, del que solo se han encontrado 21 ejemplos. El mismo caso se da en *T7* con una clara predominancia del *NL* final (15 ejemplos, un 11,3%) frente al *NH* final (5 ejemplos, un 3,8%).

El estudio de las cadencias de los *alleluia* de las fuentes toledanas más importantes, *T4* y *T7*, confirma la hipótesis del estudio de los *Sacrificia* realizado por Hornby y Maloy.

⁵³⁴ HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, tabla 2, p. 46.

También en este caso hay un predominio absoluto de la cadencia $N + N$. Este predominio sería una característica propia del dialecto toledano, diferenciándolo así melódicamente de fuentes de otras regiones.

En cuanto a si existe una mayor influencia leonesa o riojana, los resultados continúan siendo ambiguos y no nos permiten realizar ninguna hipótesis concluyente. Al igual que nos ocurría en la comparación de los cantos, parece haber una mayor influencia de las melodías leonesas, sin embargo, tampoco es desdeñable la presencia de estructuras cadenciales típicamente riojanas.

6.3.2 *T6 y las hojas de guarda de BN01*

El manuscrito *T6* y las hojas de guarda de *BN01* presentan un mismo material melódico diferente al del resto de las fuentes toledanas.

Las dos únicas fuentes toledanas con notación vertical y de las que varios autores han insistido en señalar su origen en el norte de la península,⁵³⁵ presentan una alta concordancia en el uso de ciertos patrones cadenciales para los *alleluia*. Estas son sus características:

En ambos manuscritos destaca el uso preferente de la cadencia $NH+N$, característica del dialecto melódico leonés.⁵³⁶ De los trece *alleluias* encontrados en las hojas de guarda de *BN01*, seis presentan esta cadencia final. En el caso de *T6*, el porcentaje es algo menor, de un 27%: ocho de los treinta *alleluia* presentan esta cadencia. Sin embargo, en *T6*, encontramos también otra cadencia típica de *L8*: $NH+NH$,⁵³⁷ la cual se da en tres ocasiones, elevando el porcentaje de cadencias del dialecto leonés a un nada desdeñable 37%.

También encontramos influencias de la cadencia característica del dialecto riojano $NHL+N$, la cual, al igual que ocurre con los *Sacrificia*, aparece en la mayoría de los

⁵³⁵ Sobre el origen de *T6* véase: DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*. León: Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”. CSIC, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, y Archivo Histórico Diocesano, 1983; sobre el origen de las hojas de guarda de *M001*: ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.

⁵³⁶ HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, ver apartado 6.1

⁵³⁷ Ver nota anterior.

casos como cadencia intermedia.⁵³⁸ Esta se da en un porcentaje del 17% en *T6* y del 15% en las guardas de *BN01*.

Finalmente, destaca la escasa presencia de la cadencia característica de las fuentes toledanas: *N+N* con tan solo dos ejemplos en las guardas de *BN01* –los dos, además, en aquellos cantos en los que la notación vertical original se ha sustituido por la horizontal–, y tres ejemplos de treinta en *T6*.

Como podemos ver, a pesar de lo reducido del fragmento de las hojas de guarda de *BN01*, el método usado en esta investigación demuestra que, en las partes que aún conservan la notación vertical, hay una posible relación entre esta fuente y *T6* así como una diferencia notable con el resto de fuentes toledanas. Podemos afirmar, por lo tanto, que las hojas de guarda de *BN01* y *T6* no se ajustan al arquetipo del dialecto melódico toledano, sino otro diferente, con gran influencia del dialecto leonés y algunas influencias riojanas, al igual que ocurría, por ejemplo, con *S6* en el análisis de los *Sacrificia* de Hornby y Maloy.⁵³⁹

6.3.3 Un caso peculiar: *BN01*

El caso de *BN01* resulta extraordinario. Al tratarse de un libro de himnos, cánticos y salmos, el número de *alleluia* es reducido. La mayoría de piezas con *alleluia* se dan entre los folios 53v y 55v y sus cadencias concuerdan con lo que cabría esperar de un códice del dialecto toledano: predomina la cadencia *N+N* (4/13) y en segundo lugar encontraríamos la cadencia *NH+N* (2/13).

La última pieza con *alleluias* la encontramos bastante más adelante en el códice, en el folio 129v. Se trata del himno para el domingo antes del Miércoles de Ceniza: *Alleluia piis edite laudibus*. En este predomina un tipo de cadencia que solo he encontrado en este manuscrito: *NUU+NH*. Esta fórmula se repite ocho veces en el canto y aparece también en las variantes *NUU+NUU* y *NUU+N* en una ocasión. Esta última variante sí aparece en otros códices: *T4* (cinco veces) y *T7* (cuatro veces).

⁵³⁸ HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, pp. 45-47.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 51.

Este himno aparece en el manuscrito riojano *BL51*. En este caso solo el comienzo está notado, llegando justo hasta el primer *alleluia*. Sin embargo, sobre este encontramos un contorno melódico completamente diferente en las dos últimas sílabas: *NHLL+NLL*.

Es este un caso quizás paradigmático en el que vemos una cadencia del *alleluia* exclusiva ya no solo para un manuscrito, sino para un solo canto dentro de un manuscrito. Resulta cuanto menos interesante plantearse las posibilidades en cuanto a cómo pudo haber evolucionado esta cadencia y si podría ser una variante de la cadencia *NUU+N* que encontramos repartida por los códigos *T4* y *T7*. Desgraciadamente, no contamos con ningún argumento que pueda sustentar cualquier hipótesis al respecto.

6.3.4 *T33.3* y los fragmentos de *Coímbra* y *Cincinnati*

Como decíamos en la introducción de este apartado. Uno de los motivos por el que escogimos analizar las cadencias finales de la palabra *alleluia* fue para poder así estudiar y comparar los pequeños fragmentos conservados en *Coímbra* y en *Cincinnati*. Afortunadamente, el análisis ha arrojado unos resultados claros:

En *Cincinnati* encontramos tres *alleluia*. Los tres terminan de forma diferente: *N+N*, *NH+N* y *NHHLH+NL*. Las dos primeras son cadencias muy simples pero que, se corresponden con la tendencia mayoritaria de las fuentes toledanas, siendo, como ya hemos visto, las dos cadencias mayoritarias de *T7*. La cadencia con la que concluye el canto: *NHHLH+NL*, con siete notas, resulta bastante peculiar y, sin embargo, la encontramos con una frecuencia considerable en los dos manuscritos toledanos principales: *T4* (seis veces) y *T7* (2 veces). Este hecho nos lleva a pensar que la música que transmite el fragmento *Cincinnati* está relacionada con estos dos códigos y que, por lo tanto, pertenecería al mismo dialecto que *T4* y *T7*. Esto concuerda con el estudio de Randel, quien observa un único tono responsorial en *Cincinnati* correspondiente al grupo *Toledo 1*.⁵⁴⁰

En *Coimbra* hay un total de cuatro *alleluia*, cada uno con una cadencia diferente: *N+N*, *NS+N*, *NH+NH* y *NHNLH+NL*. Estas cadencias, exceptuando la primera, son algo más peculiares. Las cuatro se dan tanto en *T4* como en *T7* de manera frecuente. No aparecen

⁵⁴⁰ RANDEL: *The responsorial Psalm Tones...*, pp. 85-86.

las cuatro juntas en ningún otro códice, sin embargo, sí encontramos la cadencia *NH+NH* en *T6* en tres ocasiones y la cadencia final: *NHNLH+NL*, una vez en *T33.3*. Pero lo que es más interesante es que este *alleluia* final de *Coimbra* es idéntico a un *alleluia* que se da en mitad de un *laudes* en el folio 31v. de *T33.3*. (figs. 39 y 40).



En este ejemplo podemos observar cómo los neumas coinciden completamente a pesar de que otros detalles como, por ejemplo, el trazo de los neumas, el grosor de la pluma o el *ductus* son completamente diferentes.

La conclusión de este hallazgo es que, muy probablemente, *Coimbra* y *T33.3* transmiten un mismo dialecto melódico. Este, según lo establecido en las líneas previas, sería, según lo hallado en el estudio de *Coimbra*, el mismo que el de *T4* y *T7*.

T4 es también el códice con el que concuerdan el mayor número de cadencias de *T33.3*. De las doce fórmulas cadenciales que se han encontrado en *T33.3* diez aparecen en *T4*. *NL+NL* y *NL+NHNL* son los dos únicos patrones de este manuscrito que no se encuentran en ninguna otra fuente de las toledanas.

6.3.5 Los códices de la tradición litúrgica B: *T5* y *Tm1325*

T5 es un códice complejo en cuanto a su estructura puesto que, como ya hemos visto, está formado por tres partes muy diferentes. La primera (ff. 1r-162v) y la segunda (ff. 163r-182v) presentan características más modernas en la escritura tal y como pudimos demostrar en el capítulo dedicado al estudio paleográfico, mientras que la tercera parte (ff. 183r-204v) podría ser más cercana, por su escritura, al resto de códices toledanos.

En el análisis de las cadencias del *alleluia*, encontramos muy pocos ejemplos en la primera parte, a pesar de que esta es la de mayor extensión. Tan solo hay siete *alleluias*, de los cuales, cuatro, más de la mitad, son *NH+N*, una cadencia que hemos visto que predominaba en el dialecto leonés y en códices como *T6* o las hojas de guarda de *BN01*. La parte central presenta tres cadencias *N+N* más una *NH+N* añadida en el margen inferior del folio 180r. En la parte final del códice el número de *alleluias* asciende hasta 29. En este caso, sí predomina la cadencia *N+N* (20,7%) como hemos visto que es habitual en el dialecto toledano. No obstante, este predominio no es absoluto, ya que muy de cerca le siguen las cadencias *NH+N* (14%) y *NHL+N* (14%). Estas dos cadencias también las encontramos en la primera parte del códice.

Observamos, por lo tanto, una tendencia distinta en cuanto a la relación entre cadencias *N+N* y *NH+N* en *T5* con respecto a otras fuentes toledanas, lo que nos hace dudar acerca de su pertenencia al mismo dialecto toledano que las fuentes anteriores.

En cuanto a *Tm1325*, el resultado es muy diferente al de *T5*, pues en este caso, sí cumple con la característica principal del dialecto toledano: hay un predominio absoluto de la cadencia *N+N*, la mitad de las cadencias son de este tipo. En segundo lugar, encontramos la fórmula *NH+N*, al igual que ocurría en *T4* aunque, eso sí, en un porcentaje considerablemente mayor (un 16% en *Tm1325* frente a solo un 4% en *T4*). Las fuentes toledanas de la tradición B siguen, por tanto, el mismo patrón que encontraron Hornby y Maloy en el análisis de las cadencias de los *Sacrificia* y que les lleva a formular la hipótesis de una mayor influencia leonesa en estas fuentes.⁵⁴¹

También es notorio el hecho de que, teniendo solo 24 cadencias, cuatro de ellas no aparezcan en ninguna de las otras fuentes toledanas. Estas son: *NHL+NHH*, *NHNLH+N* y *NHNLL+N* (esta última se repite, además, en dos ocasiones). Tampoco encontramos ninguna cadencia en la que sobre la última sílaba se produzca un movimiento descendente (*NL*).

Estas discrepancias con otras fuentes toledanas, así como la hipótesis de Randel respecto a la existencia de melodías propias para los salmos responsoriales en las fuentes de la tradición litúrgica B, nos inclina a pensar que las fuentes toledanas de esta tradición bien podrían presentar un dialecto melódico propio, no muy diferente al del

⁵⁴¹ HORNBY y MALOY: *Melodic dialects...*, p. 51.

resto de fuentes toledanas, pero definitivamente con características propias. Tristemente, debido a la escasez de cantos, no podemos determinar aún cuáles son estas características.

6.4 Conclusiones del capítulo

Este estudio nos ha permitido afianzar la hipótesis sobre la existencia de un dialecto musical toledano propuesta por Hornby y Maloy. Efectivamente, en cuanto a las cadencias realizadas sobre la palabra *alleluia*, se observa una clara tendencia a finalizarlas con los neumas *N + N* sobre las dos últimas sílabas. Algo que no ocurre en las fuentes de otras regiones con tanta preeminencia. No obstante, no todas las fuentes que hemos estudiado siguen este dialecto, ya que en *T6* y las guardas de *BN01* se ha observado otra tendencia que recuerda más a las características de las cadencias de los *Sacrifica* de *S6*. Esta hipótesis no resulta descabellada, y concordaría con lo que señalan investigadores como Rojo sobre las guardas de *BN01* “proceden del norte, posiblemente de la zona de Burgos”.⁵⁴²

Las fuentes en las que encontramos este dialecto toledano son las siguientes: *T33.3*, *T4*, *T7*, *Coimbra* y *Cincinnati*. Todas ellas pertenecen a la tradición litúrgica A, una tendencia que venimos observando en los diferentes capítulos de esta tesis doctoral.

Ninguna de las fuentes de la tradición litúrgica B puede ser adscrita con seguridad a este dialecto toledano, aunque sí se puede apreciar cierto parecido, especialmente en *Tm1325*.

⁵⁴² ROJO CARRILLO: *Las tradiciones del canto hispánico...*, p. 76.

7. Conclusions

7.1 Research Summary

After analyzing the various characteristics of the Toledo sources of Hispanic chant, in this final chapter, we will compare the results obtained in each of the previous sections and outline our new hypotheses as well as those ones proposed by other researchers that this PhD corroborates.

The study of the sources conducted in this PhD allows us to demonstrate that we are facing sources that do not exhibit homogeneous characteristics. When we speak of Toledo sources of Hispanic chant, we refer to a group of sources that present: diverse sizes and structures, different types of writing, various melodies, different decorations, different tendencies when grouping neumes, and even different ways of structuring the liturgy, following Tradition A or Tradition B.

In order to observe more clearly the sources that exhibit one characteristic or another, it has been compiled the following table summarizing the most important conclusions reached in the preceding chapters:

Table 7.1: Summary of the characteristics of the Toledo sources of Hispanic chant.

Source	Date	Origin	Liturgical tradition	Decorative style	Visigothic script	Notation	Musical repertoire	Melodic Dialect
BN01	11-12th c.	Unclear	A	Eyes	Toledan A	Horizontal A	-	Peculiar
G-BN01	11th c.	Unclear	A	2 dots / Early variant (S-4)	Non Toledan	Vertical	Toledo 1	Leon influence
BN10	13th c. ex. –14th c. in.	Sta. Justa	B	2 dots / Diagonal variant	Transition Toledan	Horizontal B	Toledo 2	Unclear
T33.3	12-13th c.	Sta. Eulalia	A	2 dots / Early variant (Az.)	Toledan A	Horizontal A	Toledo1	Toledan
T3 (Hand 1)	11-12th c.	Sta. Eulalia	A	2 dots and Orange	Non Toledan	Horizontal A	-	Unclear
T3 (Hand 2)	13th c.	Sta. Eulalia	A	2 dots / Diagonal variant	Intermediate Toledan	No notation	-	-
T4	1192-1208	Sta. Eulalia	A	2 dots	Toledan A	Horizontal A	Toledo 1	Toledan
G-T4	11-12th c.	Unclear	A	Eyes	Non Toledan	No notation	-	-
T5 (Hand 1)	13th c. med.	Sta. Justa	B	1 dot / Ringed	Toledan B	Horizontal B	Toledo 2	Tradition B
T5 (Hand 2)	13th c. ex. –14th c. in.	Sta. Justa	B	Ringed	Toledan B	Horizontal B	Toledo 2	Tradition B
T6	10th c. ex. –11th c. in.	Unclear	A	Eyes / Variant	Non Toledan	Vertical	Toledo 1	Leon influence
T7	11-12th c.	Sta. Eulalia	A	1 dot	Toledan A	Horizontal A	Toledo 1	Toledano
Tm1325	13th c.	Sta. Justa	B	1 dot / Ringed	Toledan B	Horizontal B	Toledo 2	Tradition B
Coimbra	11th c.	Unclear	A	Unclear	Non Toledan	Horizontal A	-	Toledan
Cincinnati	c. 1200	Sta. Eulalia	A	2 dots	Toledan A	Horizontal A	-	Toledan

First, we would like to explain the division of the sources that has been carried out.

In the left-hand column, we find fifteen divisions, which belong to eleven different sources. This occurs because we have separated those parts within the same manuscript that present notable discrepancies. Some cases are more evident: in manuscript *BN01*, for example, we find that its flyleaves do not correspond to the rest of the manuscript. In the case of *T4*, the same happens with some folios located at the end of the book; they do not match the rest of the content and present very different characteristics. This is not the case with other fragments of *BN01* and *T4* which we differentiated in Chapter 2 and do not appear separately in this summary table, because those fragments, although being copied later than the rest of the manuscript, still respect the style of the main body, and their addition was necessary to maintain the structure and the content of the manuscript, probably to restore lost or damaged pages over time.

More peculiar is the case of *T3* and *T5*, manuscripts that we had to divide into two parts. In this case, the content is consistent throughout the manuscript; however, the copy corresponds to very different and notably distant hands from the main part, which causes discrepancies especially in terms of script and illumination. The most likely scenario in this case is that they were later additions to the copy of the main part of the manuscript or that it was the result of the merging of several different books into a single copy.

Next, we will mention the different columns, which correspond to the different aspects of the sources studied in this PhD:

Date

The second column starting from the left corresponds to the date of the sources. In this column, we have assigned to each manuscript the possible date of its copy, following those that have generated the most consensus among scholars based on the proposal of the paleographer Anscari M. Mundó and others, whose data are found in the cataloging cards (Chapter 2.2).

Regarding dating, we have differentiated three different periods, indicated in the table using different colors. Manuscripts whose dating is likely before the reconquest of Toledo are indicated in red; those copied during the 12th century are indicated in blue, this group spans from the early years of the Christian conquest of Toledo to more than a century later, and finally, the latest ones, written during the 13th and 14th centuries, are shown in green.

Origin

The dating previously shown aligns with theories regarding the origin of the manuscripts. Toledan sources are mostly divided between the two most important Mozarabic parishes in the city of Toledo from the 12th century onwards: Santas Justa y Rufina and Santa Eulalia. The first one is associated with the three latest sources, while the latter is associated with most of the sources dated around the 12th century. Similarly to the previous case, we follow the most accepted proposals available in the cataloging cards.

However, there are some sources whose origin is unknown or still lacks consensus. These are:

- ***BN01***: Researchers do not agree on its possible origin. Regarding its script, it has been speculated that it could be from the northern Iberian Peninsula, specifically from the Leonese area, according to Díaz y Díaz. On the other hand, Mundó determines that its origin could also be Toledo. What all authors seem to agree on is that the addition of musical notation was made in Toledo.
- **Flyleaves of *BN01***: Although both, Janini and Serrano, and Mundó suggest a probable Toledo origin, other researchers like Rojo Carrillo propose an origin in the northern Iberian Peninsula, in the Burgos area. The original notation is vertical, being the only example of this in Toledo along with codex *T6*.
- **Folios 176 and 177 of *T4***: These two folios bear a strong resemblance to *BN01*, which leads us to assume that their origin could be similar.
- ***T6***: In the case of this manuscript, paleographers have also failed to reach a consensus on its possible origin. The vertical notation suggests a possible origin

in the north of the peninsula, and the early dating also seems to place the copy of this codex outside of Toledo.

- **Coimbra:** This codex also poses a great mystery. Ferreira has studied this source in depth to conclude that there is a significant probability that the fragment is from Toledo. However, similar to *T6*, the early dating of this manuscript could indicate that it was not copied in Toledo. It contains one of the only examples of horizontal notation that could be unrelated to the Toledo workshops.

Liturgical tradition

In the summary table, it can be observed that those sources we attributed to the parish of Santas Justas and Rufina are the only ones that transmit the liturgical tradition B. All the other sources, ascribed to the parish of Santa Eulalia or to other places, transmit the liturgical tradition A.

Decorative style

Despite the great heterogeneity of motifs decorating the pages of Toledo's manuscripts of Hispanic chant, in Chapter 2 of this PhD, we have found some patterns that repeat in the different sources we have studied.

Firstly, we have what we have termed as the "Eyes" style due to its unique way of coloring the capitals with some circles resembling eyes. Although with some distinctive characteristics, this type of decoration is similar to that of other codices of the Hispanic rite from the northern Iberian Peninsula, so it might not be a strictly Toledan decorative style. In fact, the three codices featuring this type of decoration have an unclear origin.

The most common decorative style is what we have termed as the "2 dots" style due to the characteristic ornamentation enhancing the relief of the capitals. This type of decoration is found in almost all sources from the parish of Santa Eulalia, with the exception of *T7*. It also appears in other manuscripts such as *BN10* and fragments like the flyleaves of *BN01*.

Lastly, we find the "1-dot" style, which we find in *T7* and combined with the "ringed" style—again referring to the decoration of the capitals—in two of the three sources from the parish of Santa Justa: *T5* and *Tm1325*.

Visigothic script

In Chapter 3 of this PhD, we observed that within the broad family of Visigoth script, there were different types of scripts exhibiting regional features that allowed us to differentiate them from one another.

Concerning the Toledan sources, we have identified two variants of Toledo Visigoth script. The first one we termed as "Toledan A," as it is very common among the Toledo sources of liturgical tradition A, also associated with the parish of Santa Eulalia. The second one, labeled as "Toledan B," is only present in sources transmitting liturgical tradition B and their origin is Santas Justa and Rufina.

In addition to these two main groups, in *BN10*, we observe a much more decayed Toledan Visigoth script with a greater influence from other scripts, so we termed it as "Toledan Visigoth script transitioning towards Caroline script." In *T3*, although the script is also Visigoth and Toledan, it does not fit completely into either of the two previously mentioned groups. Therefore, we have opted to give it its own category, under the designation of "intermediate Toledan Visigothic script."

Finally, we observe a group of sources that, although they exhibit Visigothic script, it is not Toledan. These coincide with the three oldest manuscripts of unknown origin: *G-BN01*, *T6*, and *Coimbra*. Also are part of this group the final fragment of *T4*, which, although it matches *BN01* in decoration, does not resemble it in script; and the main hand of *T3*, which is the only example of a Santa Eulalia codex exhibiting non-Toledan Visigothic script.

Notation

In the chapter dedicated to notation in this doctoral thesis, we have studied in detail the horizontal notation, a characteristic unique to Toledo sources that is not found in any

other corpus of Hispanic chant. However, there are two Toledo sources that do not present this type of notation: *T6* and *G-BN01*.

The rest of the sources present a type of notation that, until the completion of this research, was believed to be homogeneous and grouped under the single designation of "horizontal notation." After carefully studying the tendency when writing the same neume in one source versus another, we have found certain patterns in notation writing that have allowed us to determine the existence of two different types of notations within horizontal notation. We have designed them as "Horizontal Notation A" and "Horizontal Notation B," because, once again, the division coincides with the dating, origin, and liturgical tradition of the sources.

It is noteworthy the case of Coimbra, a source whose origin is unknown and which likely presents the same type of notation as the sources from the Toledo parish of Santa Eulalia. If we also consider the dating proposal by Ferreira for this fragment (11th century, during the rule of the Mozarab Sisnando Davidiz), it would also be the oldest preserved example of horizontal notation to date.

Musical repertoire

Regarding the music, we have found congruent chants among seven of the sources studied in this research. This has allowed us to observe that some manuscripts contain very similar music. Such is the case of *BN10* and *T5*, which shows in the seven congruent chants between both manuscripts a compatibility degree above 90%, or of *T4* and *T7*, with a chant showing an absolute compatibility and the other one above 85%. On the other hand, in cases where manuscripts from tradition A and tradition B have been compared, such as *BN10* and *T33.3*, *T6* and *Tm1325*, or *T4* and *T5*, the results of the compatibility ratio and the study of neumes have indicated that we are dealing with considerably different versions of the chant, which means that the musical repertoire changes from one group to another.

The results are consistent with those established by the studies of Don M. Randel regarding the responsorial tones of the psalms. Randel divides the Toledo sources into two groups based on the responsorial tones they use: Toledo 1 corresponds to the sources of liturgical tradition B: *BN10*, *T5*, and *Tm1325*. Toledo 2 corresponds to the

rest of the sources: *T33.3*, *T3*, *T4*, *T7*, and *Cincinnati*. To these, we must add, thanks to Rojo Carrillo, *BN01* and *Coimbra*.

In conclusion, we observe that the study of congruent chants yields results that coincide with the hypotheses of Randel and Rojo Carrillo. Furthermore, it further delves into the differences between Toledan sources of tradition A and tradition B.

Melodic dialects

Finally, one of the most innovative aspects of this PhD has been the incorporation of the methodology for studying melodic dialects developed by researchers Emma Hornby and Rebecca Maloy to the chants with notation collected in the Toledo sources of Hispanic chant.

We have cataloged the repetitive cadences that occur over the alleluias to find if there are patterns that repeat in the different sources, and the result agrees with the differences and similarities found so far in the rest of the characteristics of the sources:

We find that, as Hornby and Maloy pointed out in their study of the *Sacrificia*, in the Toledo sources predominates a type of cadence called *N+N*, which is absolutely predominant in *T4* and *T7*. *T33.3*, *Coimbra*, and *Cincinnati* also belong to this same Toledan melodic dialect, although we cannot affirm it as clearly as they are all fragmentary sources.

On the other hand, in the manuscripts *T6* and *G-BN01*, we find a clear influence of the Leonese melodic dialect studied by researchers Hornby and Maloy.

In *T5* and *Tm1325*, we find a different dialect from that of the other sources, although with certain influences from the Toledan dialect in the case of *Tm1325*. However, it seems that, like in the case of the chants, they transmit a different and unique repertoire.

Finally, *BN01* also shows a peculiar dialect that distinguishes it from the rest of the Toledo sources, but it also does not resemble the Leonese ones.

7.2 First Conclusion: The Toledo sources of Hispanic chant do not form a homogeneous corpus

In light of the analysis of the characteristics observed in the previous section and studied throughout this research work, we must conclude that we cannot speak of the Toledan sources of Hispanic chant as a homogeneous group of sources. Instead, any approach to the study of these sources must take into account the existence of, at least, three clearly differentiated groups of sources that we display next. A similar taxonomy was proposed in my Masters' final research. However, now, I can present a more accurate proposal.

Non-Toledan sources

This group comprises sources whose origin is likely outside the Mozarabic community of Toledo. It consists of *T6* and *G-BN01*.

The proposed dating for these sources is prior to the Christian conquest of the city of Toledo in the year 1085, and therefore, they were probably copied in a different location. Additionally, we do not know when they arrived in Toledo. In the case of *T6*, it might not have even been used in the Mozarabic parishes because it could have arrived to Toledo much later, during the Cisnerian restoration of the Hispanic rite.

In the case of *G-BN01*, it appears that the manuscript it was part of was, indeed, used by the Mozarabic community of Toledo. Evidence of this is how its original vertical notation was erased and replaced by the horizontal notation characteristic of this community. Furthermore, its music seems to have a clear relationship with both the Leonese sources and the Toledan sources of tradition A, unlike *T6*, which we observed had less similarity with *T4* in terms of chants.

Santa Eulalia sources

This first group of properly Toledan sources belongs to those books that transmit liturgical tradition A. Most of them were copied during the 12th century or at the beginning of the 13th century and are linked to the parish of Santa Eulalia, where they

were likely used until the 15th century. This group comprises: *T33.3*, *T4*, *T7*, and *Cincinnati*.

They are some of the best-preserved sources of the Toledo group, those are also the codices with a more detailed illumination and a more professional appearance (specially *T4* and *T7*). That is why we can associate them with a "pure Toledan" style both in writing and in the music they transmit.

Santas Justa and Rufina sources

The second group of Toledan sources consists of those books that transmit liturgical tradition B. Their copying seems to be later than the previous group: from the 13th century onwards, and they were used by the Mozarabic community associated with the parish of Santas Justa and Rufina, where they were likely present until the 15th century. This group comprises: *BN10*, *T5*, and *Tm1325*.

We have been able to verify that *T5* and *Tm1325* have very similar characteristics in aspects such as notation and musical repertoire. *BN10*, on the other hand, presents some later features both in textual writing and in music. However, all three seem to transmit music belonging to the same repertoire.

Sources without affiliation to any group

Finally, there are several sources that do not fit into any of these three groups, as they still raise serious doubts, especially regarding their origin.

BN01: It is a manuscript that seems quite close in writing to the codices of the Santa Eulalia group, with which it agrees in terms of liturgical tradition, type of writing, and type of notation. Likewise, it is a manuscript with content belonging to the monastic cursus, which would agree in this aspect with *T33.3*, the other unique Toledan source of monastic use that we have preserved. However, its decorative style is not typical of Toledo but seems to be original from the north, as it coincides with that of two fragments that do not appear to be from Toledo: *T6* and folios 176 and 177 of *T4*. Its musical repertoire is pretty unique and the hymn we have found in *BN01* and *T6* it presents noticeable differences. Therefore, although there seems to be a certain

relationship between this codex and the Santa Eulalia group of sources and also with the sources more related to Leon, as *T6*, we have prudently decided not to include it, pending further specialized research on this peculiar source of Hispanic chant.

T3: Similarly to *BN01*, it is a source that seems close to the Santa Eulalia group of sources. However, it presents some peculiarities that make it different. In this case, especially related to the writing, as it almost has no chants. Neither of the two parts into which manuscript *T3* is divided presents the Toledan Visigothic script type A that show the Santa Eulalia sources. Likewise, although it agrees in notation, this is because the chants were surely added later, after the manuscript was copied. The difference in writing could indicate that the main part of *T3* was copied elsewhere or at a different time than the rest of the Santa Eulalia sources, and the same occurs with the second part, in this case, probably being written later than the rest of the sources in this group. Additionally, we should not forget that this secondary part reuses earlier material that we have found it similar to that of *Tm1325*.

Coimbra: This small fragment is striking because it presents Toledan characteristics, but we cannot determine whether it was made or if it even passed through the city of Toledo. Both the music and the notation agree with what we observe in the sources of the Santa Eulalia group, so it is not risky to propose that they transmit a similar repertoire. However, the writing is very different, and we have not found similarities in terms of decoration with other Toledan sources. If it is from Toledo, it could hardly have been made in the same workshop, much less by the same hand as any of the scribes of the rest of the Toledan sources. Likewise, its dating could be prior to the Christian conquest of Toledo.

7.3 Second Conclusion: Regarding the origin of the different groups of sources

Following the examination of the historical context of the Toledan sources of Hispanic chant showed in the first chapter of this PhD, we propose the following hypothesis about the origins of the two different groups of Toledan sources previously mentioned.

Our hypothesis suggests the existence of a Mozarabic group divided into two major communities. The first community would consist of Mozarabs who remained in Toledo until the capitulation of Al-Qadir in the year 1085. This group would likely have been relatively small, composed of, at least, the priests of the church of Santa María del Alficén and their followers, as well as the monks of the monastery of San Servando. Additionally, this community would also include Mozarabs who arrived in the city with the troops of Alfonso VI right after the conquest. Among these, there may have been Mozarabs of great importance and renown, such as the governor of Coimbra, Sisnando Davidiz, as well as more humble families, perhaps those who had emigrated to the northern bank of the Duero River in the decades prior to the conquest of Toledo.

This community would have been further enlarged by the first wave of Mozarabic migration, promoted by the expeditions of the Christian kings to Muslim lands. In this context, Mozarabs from all over Andalusia and even the Levant (following the fall of the city of Valencia into the hands of the Almoravids in the year 1102), would have settled in the region of Toledo.

Only through these migrations can we explain the notable importance that the Mozarabic community of Toledo came to have in the early years of the 12th century, managing to exert a significant counterweight to the figure of pro-Franco-Roman rite Bishop Bernardo. However, they would not be able to maintain their historic places of worship, losing both the church of Santa María del Alficén and the monastery of San Servando. We do not know where the Mozarabs celebrated their services and masses during the early years. In the year 1155, we have the first document that mentions the existence of the parish of San Marcos, which is not suspected to have been previously a mosque. It is also relevant the dedication of another of the parishes around which this community was organized to San Torcuato, a saint who was the first bishop of the city

of Acci, now Guadix, a place to which Alfonso VI led one of his expeditions in the year 1094. Finally, there is the matter of Santa Eulalia, a newly established parish erected on the site of an old house, perhaps abandoned after the Christian conquest of the city. It was built sometime in the 12th century, but we have no document certifying its existence until the year 1195. It could have housed a monastic community, according to some sources, although no archaeological remains of a monastery have been found. There is a possibility that it housed the monks of San Servando after this Mozarabic monastery came under the rule of the Benedictine Abbey of San Víctor de Marsella in the year 1088.

The fact that the three parishes of this community were newly established indicates that these Mozarabs were a group with power and money, as building churches from scratch was much more costly than reusing other existing buildings. This also aligns with the wealth and professionalism of the manuscripts associated with the parish of Santa Eulalia.

The second community that made up the Mozarabic people of Toledo would be more homogeneous, as it would be entirely composed of Andalusian migrants who settled in the region of Toledo fleeing religious persecution initiated by the Almohads after their arrival in the Iberian Peninsula in 1147. Complete Mozarabic communities arrived during the early years of the second half of the 12th century, guided by their religious leaders (bishops, archdeacons, and priests). They must have arrived with their books, relics, and other religious objects. This direct transmission of the content of their books could be a possible explanation for the existence of two different liturgical traditions within the same community. Additionally, their situation must have been extremely precarious, which is consistent with the fact that the three temples associated with this community were not newly established, but rather converted from old mosques, as seems to be the case with Santas Justa and Rufina, San Lucas, and San Sebastian. It is especially important to note González's detail that they arrived with their own books because this, combined with their precarious state, makes it very likely that they continued to use them, at least throughout the 12th century, not being replaced by newer ones until the 13th century, coinciding with the late dating proposed by Mundó.

7.4 Third Conclusion: Regarding the archaic elements in the Toledo corpus of Hispanic chant

One of the most notable characteristics of the Toledan sources of Hispanic chant is the presence of archaic elements. In both paleography and iconography, we have identified some features reminiscent of much older sources dating back to the 10th and 11th centuries. This has probably led to erroneous dating of manuscripts as we have seen in the state of the question of this PhD.

As we have seen, the Hispanic rite was substituted for the Franco-Roman rite in Leon at 1080, and even earlier in other Christian kingdoms of the Iberian Peninsula. So, with the granting of the privilege to continue celebrating this rite to the Toledans through the *Fuero Mozárabe* in the year 1101, Toledo became the last bastion of the Hispanic rite in the entire Iberian Peninsula. This historical context, coupled with other events, as discussed in the previous chapter, resulted in a significant movement of Mozarabs from various parts of the peninsula to Toledo. Therefore, it should not come as a surprise that the manuscripts produced by this community exhibit traits of different writing and illumination traditions, as the scribes could have been migrants arriving to the city from their respective regions from the 12th century onwards. This would explain why we find illumination elements in the same manuscript reminiscent of the style of Castilian monasteries such as San Pedro de Cardeña, while the writing exhibits typical characteristics of Andalusian sources.

The symbolic importance of the Hispanic rite as a unifying element of Visigoth Spain and a symbol of resistance against the Muslim invader likely contributed to the use of archaic elements to lend the rite an appearance of great antiquity, thereby attempting to create a narrative that linked the Visigoth Kingdom of Toledo with the Kingdom of León.

The presence of archaic elements corroborates Gutiérrez's hypothesis regarding the political use of the community and even the Mozarabic rite itself, even long before the Cisnerian restoration of the rite. Similar to the myth created about the Mozarabic parishes discussed in Chapter 1 of this thesis, attempts were also made to attribute greater antiquity to the Toledan sources. This hypothesis would explain why no dates are found in any of the sources, as even those with colophons have had their dates

meticulously erased — as is the case with *T4* — or the scribe "forgot" to note the year — in *BN10*.

However, it is essential to consider that the less elaborate aspect of the Toledan sources was also influenced by the lack of resources. This scarcity was not so much economic, as some Mozarab families enjoyed considerable wealth and power, but rather a lack of means for manuscript copying. Rubio Sadia explains in detail how, in post-conquest Toledo, monastic life was heavily influenced by the Cluniac Benedictines supported by Bishop Bernardo, who sought to promote the transition to the Franco-Roman liturgy. Therefore, it is logical to assume that most monastic scriptoria were dedicated to copying manuscripts of this new rite rather than the Hispanic one. The copying of the Toledan sources of Hispanic chant, therefore, must have been carried out in the workshops of the Mozarab community itself, which, in all likelihood, did not have the space or resources comparable to those of the monastic orders.

Therefore, we argue that the existence of archaic elements in the Toledan sources of Hispanic chant may partly be attributed to the precarious means of the Mozarab community in Toledo. However, we do not find this justification sufficient, and we affirm that there is likely a political motivation to portray the sources as more ancient in order to attribute them greater historical and traditional value.

7.5. Fourth conclusion: Regarding the evolution of Hispanic notation.

The research conducted in the chapter four of this PhD yields two main results regarding the notation found in the Toledan sources of Hispanic chant:

Firstly, we observe different evolution patterns between the vertical and the horizontal Hispanic notations, which lead us to reject the hypothesis about the horizontal notation as an evolution of the vertical one. Instead, we suggest a common origin for both types of notations from a primitive Hispanic one, in a similar way as the hypothesis about the evolution of Paleofrankish notation endorsed by Rankin and Treitler.

However, horizontal notation shows a significant resemblance with vertical notation. In several cases, horizontal neumes share the same shapes as vertical ones but are inclined at an angle of approximately 45 degrees to the right. This distinction about the orientation of the neumes could have an explanation on an aim of the vertical notation scribes for reaching a more iconic mode in their script as happens in other notations like the Lothringian or the Aquitanian, while this iconic mode is completely obviated in the horizontal script.

Secondly, substantial differences have been identified in the most common representation of certain neumes between the sources of Liturgical Tradition A and those of Liturgical Tradition B. Although both groups feature horizontally oriented neumes, each tends to represent them in a distinct manner. It is noteworthy that there is no observable evolution in the representation of neumes from the oldest sources to the most modern ones; instead, they exhibit stylistic differences that indicate different paths of evolution related to separate Mozarabic communities.

Therefore, we conclude that within the Toledan corpus of Hispanic chant, two types of notations coexist. Both are horizontally oriented Hispanic notations. However, differences are observed that seem unrelated to chronological factors but rather to regional influences, showing distinct characteristics that allow to differentiate between them. This suggests an early evolution of notation from a previous form, possibly vertical notation, leading to the use of different strokes to indicate identical sounds in each region.

The consolidation of horizontal notation and the specifics of its evolutionary process remain unknown. Nevertheless, certain correlation has been found between the Leonese and Toledan sources of Tradition A and between the Silos' and Toledan sources of Tradition B concerning notation.

Finally, in *BN01*, the use of a characteristic *climacus* from Horizontal Notation B has been identified, indicating a potential influence on the *BN01* manuscript. Although insufficient for a well-founded hypothesis, this suggests the possibility that Horizontal Notation B developed earlier or concurrently with Horizontal Notation A, even though it is preserved only in later sources.

7.6 Fifth conclusion: Regarding the melodies of the chants

Chapters five and six of this PhD demonstrate, through the comparison of concordant chants with notation and the study of cadences occurring on the final syllables of the word "alleluia," that within the Toledo corpus of Hispanic chant transmits, at least two different musical repertoires.

Once again, this distinction arises between sources associated with liturgical tradition A and liturgical tradition B.

Although the number of concordant chants with notation is not extensive, we have been able to select a total of 32 chants from different sources, yielding the following results: When two sources are both Toledan and belong to the same liturgical tradition, the similarity between the melodies of the chants is very high, if not practically identical. Conversely, when comparing two Toledan sources from different traditions, the result indicates that those versions are different, meaning that although it is the same chant, the melody changes.

Regarding melodic dialects, the study conducted in chapter six confirms the trend observed by Emma Hornby and Rebecca Maloy in their analysis of the *sacrificia*: the *N + N* cadence predominates in Toledan sources. The predominance of this cadence is clear especially in sources of liturgical tradition A, while it is more ambiguous in those of liturgical tradition B, showing again a consistent difference between the two groups of Toledan sources.

Therefore, we can conclude that within the Toledo corpus of Hispanic chant, two different musical repertoires are transmitted. These repertoires appear to have different influences. The melodies of sources from liturgical tradition A are generally more similar to those with vertical notation such as *T6* or *L8*. In terms of melody, the Leonese influence seems evident, with significant similarity found between chants preserved in *L8* and other Toledan sources from this group such as *T33.3* and *T4*. Sources from liturgical tradition B, on the other hand, seem to exhibit a more distinct repertoire compared to sources with vertical notation and of unknown origin for now.

Therefore, we conclude that of the two Toledo repertoires, that of sources from liturgical tradition A bears a notable resemblance to the Leonese repertoire. However, it displays unique elements, such as final cadences or the types of responsorial psalms classified by Randel. These modifications could be the result of an evolution of the Leonese repertoire, perhaps stemming from acculturation that occurred in Toledo in the early decades after the conquest of Alfonso VI with the arrival of Mozarabs from various places. Regardless, it ended up evolving into a repertoire similar to the Leonese but with its own character, as inferred from the use of a characteristic cadence such as *N* + *N*.

More striking is the case of sources from liturgical tradition B. These display a distinct repertoire, the origin of which is unknown to us. They do not bear relevant similarities with either the rest of the Toledan sources or the rest of the sources from the northern Iberian Peninsula. This leads us to think that perhaps it is the repertoire maintained by Andalusian Mozarabs, who would have arrived in Toledo during the second half of the 12th century.

7.7 Avenues for future researches on the Toledan corpus of Hispanic chant

The conclusions outlined previously demonstrate that the present research has achieved its objective of better understanding the Toledo corpus of Hispanic chant, thereby contributing a new study of a relatively unexplored repertoire that, until now, had been approached as a homogeneous corpus, which we have found to be incorrect. Thanks to this research, we have not only gained an overview that helps in understanding the Toledan repertoire of Hispanic chant better but also enables future studies of these sources from a different perspective. In this regard, it is particularly noteworthy to highlight the source division proposed in the first conclusion (chapter 7.2).

This division is not only important for musicological study but also for historical investigation, as it supports the existence of a series of population movements scarcely studied and of great relevance to the social structure of medieval Toledo. Likewise, it supports hypotheses recently put forward by archaeological teams investigating the origin and evolution of Mozarabic parishes in Toledo.

However, it also opens the door to new questions that will need to be addressed sooner or later to truly understand the history of Hispanic chant.

Firstly, this research has identified a group of sources that exhibit special characteristics, warranting a comprehensive and individual study of them. These include *T3*, with its peculiar writing; *Coimbra*, geographically distant from the rest of the Toledan sources and with unique characteristics exclusive to this fragment; and *BN01*, whose similarities with some of the Toledan sources contrast with the discrepancies that this manuscript presents in some decisive aspects. However, we believe that it represents a progress by itself to raise the doubts that have arisen and to highlight the need for a detailed study of these more peculiar sources, in order to, in the future, resolve the uncertainties that currently arise about their origin and their connection with the rest of the Hispanic chant sources.

Secondly, now that we have proposed the hypothesis that the Toledo corpus is composed of two groups of sources that correspond to different communities, we believe that the next step is to study each of them exhaustively. Having chosen as the object of study a corpus that has proven to be more diverse than we initially expected,

we have not been able to advance in the study of the origin and evolution of each of the repertoires as much as we would have liked. We believe that a separate study of each group of sources, those of tradition A and tradition B, would be much more useful for discovering their origin and influences.

Finally, regarding the melodies of Hispanic chant, our study has primarily been useful to corroborate hypotheses already proposed by other researchers; however, it would be desirable to expand the study of melodies with these and other methodologies. For example, expanding the study of cadences to all chants in the repertoire studied, an investigation that we have not been able to address in this research due to the magnitude of the task. We also hope that the catalog presented in the appendix will lead to greater concordances between chants, allowing for more ambitious comparisons in the future, focusing on the repertoire of a single manuscript or a few. Perhaps in this way, the origin of this music preserved in the Toledan sources of Hispanic chant will finally be discovered.

Bibliografía

- AILLET, Cyrille: *Les Mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IXe - XIIe siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.
- ALTURO PERUCHO, Jesús: “La escritura visigótica. Estado de la cuestión”, en *Archiv für Diplomatik*, 50, 2004, pp. 347-386.
- ALTURO PERUCHO, Jesús y ALAIX GIMBERT, Tània: "La notació musical datada més antiga d'Europa", en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 25, 2017, pp. 53-84.
- ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel y CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- ANDRÉS FERNÁNDEZ, David: *Música y liturgia en la catedral de Huesca en la Edad Media*. Zaragoza: Editorial Comuniter, S.L., 2015.
- ANDRÉS, David y MARTÍ, Cristina: “Fragmentos de códices litúrgico-musicales en España: apuntes para una historiografía y una propuesta de descripción” en *Hispania Sacra*, LXIX, n.º 139, 2017, pp. 49-60.
- ARELLANO GARCÍA, Mario: *La Capilla Mozárabe o del Corpus Christi*. Toledo: Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabe de San Eugenio, 1980.
- ATKINSON, Charles M.: *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La vetus latina hispana*, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- AZEVEDO SANTOS, Maria José: *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: “Posible origen africano del cristianismo español” en *Archivo Español de Arqueología*, 40, n.º 115-116, 1967, pp. 30-50.
- BOYNTON, Susan: “Burriel, Palomares y el estudio del rito hispánico en el siglo XVIII,” en *El canto mozárabe y su entorno: Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid: SEDEM, 2013, pp. 647-668.
- Silent Music. Medieval song and the construction of history in eighteenth-century Spain*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- BROCKETT, Clyde W.: *Antiphons, Responsories, and Other Chants of the Mozarabic Rite*. Nueva York: Institute of Medieval Music, 1968.

- BROU, Louis: “Études sur le missel et le bréviaire mozárabes imprimés.” En *Hispania Sacra*, vol. 11, n.º 22, 1958, pp. 349-398.
- “Notes de Paléographie musicales mozarabe”, en: *Anuario Musical*, nº 10, 1955, pp. 23-44.
- BURRIEL, Andrés Marcos: *Descripciones de códices litúrgicos visigóticos toledanos*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/13054). España, 1719-1762.
- Psalterium integrum Libris V*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España. España (Mss/13050), 1754.
- Hymnos per totum anni circulum*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/13056). España, 1754.
- Cantica in Horis canonicis usitata*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/13057). España, 1754.
- Memorias auténticas de las santas vírgenes y mártires sevillanas Justa y Rufina en la ciudad de Toledo*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (Mss/2924). España, siglo XVIII.
- CAMINO MARTÍNEZ, Carmen (del): “La escritura visigótica de los centros mozárabes en su periodo primitivo” en ALTURO, Jesús; TORRAS, Miquel y CASTRO, Ainoa (eds.): *La escritura visigótica en la Península Ibérica: nuevas aportaciones*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 115-144.
- CARDAILLAC, Louis: *Toledo, siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*, Madrid, 1992.
- CASTRO CORREA, Ainoa: *Introduction to Visigothic Script*. Presentado en: London, King’s College: London International Paleography Summer School, 2016.
- CATTIN, Giulio: “El Medioevo, primera parte” en: VV.AA.: *Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología*, vol. 1. Turín: EDT Edizioni, 1977, pp. 101-322.
- CENCETTI, Giorgio: *Lineamenti di storia della scrittura latina*. Bolonia: Pàtron, 1954.
- CLARK, Charles Upson: *Collectanea Hispanica*. Paris: E. Champion, 1920.
- CODOÑER, Carmen (coord.): *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- COLUNGA, Alberto y TURRADO, Laurentio: *Biblia Sacra iuxta Vulgata Clementinam*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.
- DÁVILA GARCÍA MIRANDA, José Antonio: “Emigraciones mozárabes del sur a Toledo en el siglo XII” en *Crónica mozárabe: boletín informativo de la Ilustre Comunidad Mozárabe de Toledo*, nº 75, 2010, pp. 3-11.

- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*. León: Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”. CSIC, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, y Archivo Histórico Diocesano, 1983.
- Index scriptorum latinorum Medii Aevi Hispanorum*, en *Miniatures espagnoles et flamandes*, n.º 2, 1959.
- ENCISO, Jesús: “El Breviario mozárabe de la Biblioteca Nacional”, en *Estudios Bíblicos*, vol. II, 1943, pp. 189 -211.
- “El autor del prólogo en verso de los himnos mozárabes”, en *Revista Española de Teología*, n.º 3, 1943, pp. 485 -492.
- “El estudio bíblico de los códices litúrgicos mozárabes”, en *Estudios Bíblicos*, vol. I, 1941 - 1942 p. 307.
- EWALD, Paul y LOEWE, Gustav (ed.): *Exempla scripturae visigothicae. XL tabulis expressa*. Heidelberg: Gustavum Koester, 1883.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura: “Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos” en VV.AA.: *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar*. Madrid: Sílex ediciones, 2019, pp. 131-206.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro: “Testimonio de la comunión eclesial en la historia de la liturgia mozárabe” en: VV.AA.: *Liturgia y música mozárabes. Ponencias y Comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978, pp. 163-212
- FÉROTIN, D. Marius: *Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, Volumen sextum. París: Fermin-Didot, 1912.
- FERREIRA, Manuel Pedro: "Three fragments from Lamego." En: *Revista De Musicología*, vol. 16, nº 1, 1993, pp. 457-76.
- FITA, Fidel: “Obispos mozárabes refugiados en Toledo a mediados del siglo XII” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 30, 1897, pp. 529-532.
- GARCÍA LOBO, Vicente: “La escritura visigótica publicitaria” en *Paleografía I. La escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 61-91.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías: *Paleografía española*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923.
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (dir.): *Historia de la Iglesia en España*, vol. 1. Madrid: La Editorial Católica S.A., 1979.
- GÓMEZ LAGUNA, Antonio; PECES PÉREZ, Javier; RODRÍGUEZ MARTÍN, Samuel y SALIDO DOMÍNGUEZ, Javier: “La arquitectura eclesiástica de la *Regia Sedes* visigoda de *Toletum*. Problemática arqueológica a la luz de las investigaciones más

recientes”. En SALIDO DOMÍNGUEZ, Javier y GÓMEZ OSUNA, Rosario (eds.): *Iglesias tardoantiguas en el centro peninsular (siglos V-VIII)*. Madrid: Ediciones La Ergástula, 2022, pp. 167-216.

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: “Algunos rasgos paleográficos de la notación ‘mozárabe’ del Norte”. En: *Revista de Musicología*, 1997, Vol. 20, Nº1, pp. 37-50.

- “Dos ‘Scandicus Subbipunctis’ particulares en la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *Anuario Musical*, 1993, Nº 48, pp. 47-62.
- “Los códices mozárabes del Archivo de Silos: aspectos paleográficos y semiológicos de su notación neumática”. En: *Revista de Musicología*, 1992, Vol. 15, Nº 2-3, pp. 403-472.
- “Dos grafías especiales del "scándicus" en la notación ‘mozárabe’ del norte de España”. En: *Revista de Musicología*, 1990, vol. 13, Nº 1, pp. 11-80.
- “La grafía del "sálicus" en la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *Revista de Musicología*, 1989, vol. 12, Nº2, pp. 397-410.
- “Presencia de signos adicionales de tipo melódico en la notación ‘mozárabe’ del norte de España”. En: *Revista de Musicología*, 1986 vol. 9, Nº 1, pp. 11-28.
- “Una grafía particular del porrectus en la notación ‘mozárabe’ de tipo vertical”. En: *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, “Año Europeo de la Música”*, 1987, vol. 1, pp. 75-90.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio: “Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el cardenal Cisneros”. En: *Historia Mozárabe: 1º congreso de estudios mozárabes MCMLXXV*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes de san Eugenio, 1978, pp. 79-90.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1930.

GONZÁLVEZ, Ramón: *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997.

-*San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica mozárabe de Toledo*. Toledo: Cabildo Primado. Catedral de Toledo, 2018.

“El canciller don Pedro López de Ayala y el problema de las dos tradiciones del rito hispánico”, en: VV.AA.: *Liturgia y música mozárabes. Ponencias y Comunicaciones*

presentadas en el I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio. 1978, pp. 105-110.

- “Noticias sobre los códices mozárabes en los antiguos inventarios de la biblioteca capitular de Toledo” en *Actas del I Congreso de Estudios Mozárabes*. Toledo, 1975.

GROS, Miquel S.: “Les six paroisses mozarabes de Tolède” en *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 58, 2015, pp. 387-393.

- “Les fonts manuscrites de l'ofici i de la Missa de Sant Pere i Sant Pau en l'edició del Cardenal Cisneros” en *Revista catalana de teologia*, vol. 3, n.º 2, 1978, pp. 327-351.

GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “*Librum de auratum conspice pinctum*. Sobre la datación y la procedencia del Antifonario de León”, en *Revista de Musicología*, vol. 43, n° 1, 2020, pp. 19-76.

- “Los Cantorales mozárabes de Cisneros” en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 49-1, 2019, pp. 185-222.

- “Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica” en *Revista de Musicología*, vol. 35, n° 2, 2012, pp. 11-41.

GUTIÉRREZ, Carmen Julia y FERREIRA, Manuel Pedro: “Chapter I: Music in the Iberian Peninsula before 1450”, en CLARK, Walter A., LLORENS, Ana y TORRENTE, Álvaro (eds.): *The Cambridge History of Music in Spain*, [Sin publicar a la fecha de depósito de esta tesis doctoral].

HANDSCHIN, Jacques: “Eine alte Neumenschrift”, en *Acta Musicologica*, vol. 22, 1950, pp. 69-97.

HERNÁNDEZ, Francisco J.: “Los mozárabes del siglo XII en la ciudad y la Iglesia de Toledo”, en *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, vol. 16, 1985, pp. 57-124.

- “La catedral, instrumento de asimilación”, en *Toledo siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*, Madrid, 1992, pp. 79-97.

HIPPONENSIS, Augustinus: *Enarrationes in Psalmos*, (4 vols.). Roma: Città Nuova, 1966-1967.

HITCHCOCK, Richard: *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain Identities and Influences*. Burlington: Ashgate, 2008.

HORNBY, Emma y MALOY, Rebecca: *Music and Meanings in Old Hispanic Lenten Chants*. Woodbridge: The Boydell Press, 2013.

- “Melodic dialects in Old Hispanic chant” en *Plainsong and Medieval Music*, vol. 25, n° 1, 2016, pp. 37-72.

- HORNBY, Emma; IHNAT, Kati; MALOY, Rebecca y ROJO Raquel: *Understanding the Old Hispanic Office*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- IMBASCIANI, V.D: *Cisneros and the restoration of Mozarabic rite*. (Tesis doctoral no publicada). Nueva York: Cornell University, 1979.
- IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Alfonso VI y la toma de Toledo*. Colección “Temas toledanos”, nº 44. Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1986.
- Los lugares de culto en Toledo en los siglos medievales. Ilgesias, mezquitas, sinagogas*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016.
- JANINI, José: *Liber missarum de Toledo y libros místicos* (2 tomos). Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1983.
- Liber mysticus de Cuaresma y Pascua*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1980.
- Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España, vol. 1: Castilla y Navarra*. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1977.
- JANINI, José y GONZÁLVEZ, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial, 1977.
- JANINI, José; MUNDÓ, Anscari M: *Liber mysticus de Cuaresma*. Toledo: Instituto de estudios visigótico-mozárabes, 1979.
- JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección general de archivos y bibliotecas, 1969.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo: *De Rebus Hispaniae*. Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, c. 1300.
- KEHR, Paul F: *Das Papsttum und die Königreiche Navarra und Aragon bis mitte des XII Jahrhunderts*, Berlín, Akademie der Wissenschaften, 1928; trad. castellana por VÁZQUEZ DE PRAGA, María Luisa, *El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII*, en “Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón”, n.º 1, 1945, pp. 74-186.
- LIÉBANA, Beato (de) y VV.AA.: *Obras completas de Beato de Liébana. Vol. 2: Documentos de su entorno histórico y literario*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- LOP OTÍN, María José: “Parroquias y práctica sacramental en Toledo a fines de la Edad Media”. En ARÍZAGA BOLUMBURU, MARIÑO VEIRAS, DÍEZ HERREAR, PEÑA BOCOS, SOLÓRZANO TELECHEA, GUIJARRO GONZÁLEZ y AÑÍBARRO RODRÍGUEZ (Eds.), *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder: homenaje al*

profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre. Santander: Universidad de Cantabria, 2012, pp. 1523-1536.

LÓPEZ DE AYALA, Pedro: *Crónica del Rey don Pedro*. Madrid: Ed. Biblioteca de Autores Españoles, 1953.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.

LORENZANA, Francisco Antonio de: *Liturgia Mozarabica* en: MIGNE, Jacques-Paul: *Patrologiae Latina*, vols. 85-86. París: Venit apud editorem, 1850.

LOEWE, Gustav y HARTEL, Wilhelm von: *Bibliotheca patrum latinorum hispaniensis*. Viena, 1887. (version digitalizada en 2011 por la Universidad de Ottawa).

LOWE, E. A.: *Studia Paleographica. A contribution to the history of early latin manuscripts and to the dating of visigothic manuscript*. Múnich: Akademie der Wissenschaften, 1910.

LUCA, Elsa (da): "From Old Hispanic to Aquitanian Notation: Music Writing in Medieval Iberia", en *Anuario de estudios medievales*, vol. 50, nº 2, 2020, pp. 827-864.

MALOY, Rebecca: *Songs of Sacrifice*. Nueva York: Oxford University Press, 2020.

-“Old Hispanic Chant and the Early History of Plainsong” en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 67, nº 1, 2014, pp. 1-76.

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás: *Paleografía y diplomática*. Madrid: UNED, 2018.

MARTÍN PATINO, José María: “El breviarium mozárabe de Ortiz: su valor documental para la historia del oficio catedralicio hispánico”. *Miscelánea comillas*, n.º 50, 1963, pp. 207-297.

MIGNE, Jacques Paul: *Patrologiae cursus completus*. París, 1844-1864.

MILLARES CARLO, Agustín: *Contribución al «Corpus» de códices visigóticos*. Madrid, 1931.

-*Los códices visigóticos de la catedral toledana. Cuestiones cronológicas y de procedencia*. [Discurso leído en la Real Academia de la Historia] Madrid, 1935.

-*Tratado de paleografía española*. Madrid, 1932 (3ª ed. 1983).

-*Corpus de códices visigóticos, Volumen I. Estudio* Universidad de Educación a Distancia, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

MOCQUEREAU, André: *Paléographie Musicale*, vol. I. Solesmes: Abadía de San Pedro de Solesmes, 1889.

- MUNDÓ, Anscari M: “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos” en *Hispania Sacra*, nº 18:35, 1965, pp. 1-25.
- MUÑOZ Y RIVERO, Jesús: *Paleografía visigoda: Método teórico-práctico para aprender a leer los códices y documentos españoles de los siglos V al XII*. Madrid, 1881.
- OLSTEIN, Diego Adrián: *La era mozárabe. Los mozárabes de Toledo (siglos XII y XIII) en la historiografía, las fuentes y la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio: “Arte islámico y mudéjar en Toledo. La supuesta mezquita de las santas Justa y Rufina y la puerta del Sol” en: *Al-qantara: Revista de estudios árabes*, vol. 11, fasc. 2. Madrid, 1990, pp. 509-526.
- PÉREZ DE URBEL, Justo y GONZÁLEZ Y RUIZ-ZORRILLA, Atilano: *Liber Commicus*. Madrid: CSIC, 1950.
- PINELL, Jordi: *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 1998.
- “Liturgia hispánica” en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. II. Madrid, 1972, p. 1305.
- “Los textos de la antigua liturgia hispánica. Fuentes para su estudio”, en *Estudios sobre la música mozárabe*. Toledo, 1965, pp. 109-164
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: “Toledo y sus calles”, en *Anales toledanos*, nº 1, 1967, pp. 73-148.
- PRADO, Germán: “Estado actual de los estudios sobre la música mozárabe”, en *Estudios sobre la liturgia mozárabe*. Toledo, 1965, pp. 89-112.
- PRADO, Germán y ROJO, Casiano: *El Canto Mozárabe*. Barcelona, 1929.
- PROUS ZARAGOZA, Socorro: “La Iglesia de Toledo, 1085-1247” en *España medieval*, nº 5, 1984, pp. 833-863.
- PUERTAS TRICAS, Rafael: *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Madrid: Testimonios literarios, 1975
- RANDEL, Don Michael: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- “Fórmula salmódica” en *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, pp. 507-509.
- RANKIN, Susan: *Writing sounds in Carolingian Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

- “Carolingian Music” en MCKITTERICK, Rosamund (ed.): *Carolingian Culture. Emulation and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 274-316.
- RIAÑO, Juan F.: *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. Nueva York: Da Capo Press, 1971. (1ª ed: Londres, 1887).
- RIOS, José Amador (de los): *Historia de los judíos de España y Portugal*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1875.
- RIVERA RECIO, Juan Francisco: *Estudios sobre la liturgia mozárabe*. Toledo: Diputación provincial, 1965.
- La iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1206)*. Roma: Instituto español de historia eclesiástica, 1966.
- Reconquista y pobladores del antiguo reino de Toledo*. Toledo: Diputación provincial, 1966.
- ROBLES, Eugenio de: *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros: y del Oficio y Missa Muzarabe*. Toledo, 1604.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena E.: “Fragmentos y cultura escrita: la persistencia de la tradición romana en la Andalucía altomedieval”, en *Boletín Millares Carlo*, 13, pp. 63-78.
- “El uso del reclamo en España (reinos occidentales)”, en *Scriptorium*, tomo 53, nº 1, 1999, pp. 3-30.
- “Los manuscritos mozárabes: una encrucijada de culturas” en MASER, Mattihas y HERBERS, Klaus (coord.): *Die Mozaraber: Definitionen und Perspektiven der Forschung*, Berlín: LIT Verlag, 2011, pp. 75-103.
- ROJO CARRILLO, Raquel: *Las tradiciones del Canto Hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia*. [Diploma de Estudios Avanzados]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- “Old Hispanic Chant Manuscripts of Toledo: Testimonies of a Local or of a Wider Tradition?” en BEALE-RIVAYA, Yasmine y BUSIC, Jason (Eds.): *A Companion to Medieval Toledo*, Leiden: Brill, 2018, pp. 97-139.
- Text, Liturgy, and Music in the Hispanic Rite*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- RUBIO SADIA, Juan Pablo: *Las Órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo*. Toledo: Instituto teológico San Ildefonso, 2004.
- “El proceso de introducción del rito romano en Navarra. Nuevas aportaciones desde las fuentes litúrgicas”. En *Ecclesia orans*, n.º 30, 2013, pp. 455-546.
- La transición al rito romano en Aragón y Navarra. Fuentes, escenarios, tradiciones*. Nápoles: Editrice Domenicana Italiana, 2018.

- RUIZ ASENCIO, José Manuel: “La escritura visigótica II: los documentos” en *Paleografía I. La escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 93-117.
- RUIZ GARCÍA, Elisa: *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
-*Manual de codicología*. Madrid: Ediciones Pirámide, S. A., 1988.
- RUIZ TORRES, Santiago y GUTIÉRREZ, Carmen Julia: “Spanien, Mittelalter”. En *MGG Online*, Nueva York, Kassel, Stuttgart: hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016.
- SANTANA CAÑAS, David: *Las fuentes toledanas del canto hispánico: hacia una nueva taxonomía*. [Trabajo de fin de máster]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- SERNA SERNA, Sonia: “La desaparición de la escritura visigótica y la introducción de la escritura carolina en la catedral de Burgos (1050-1150)” en *Paleografía I. La escritura en España hasta 1250*, Burgos: Universidad de Burgos, 2008, pp. 201-212.
- SIERRA CORELLA, Antonio: *Guía del Museo Parroquial de San Vicente*. Toledo: Edición Católica Toledana, c. 1929.
- SILVA VERÁSTEGUI, Soledad: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1984.
-“La miniatura en el monasterio de San Pedro de Cardeña en el siglo X” en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 261, 2020, pp. 481-519.
- SIMONET, Francisco Javier: *Historia de los mozárabes de España*. Madrid: Ediciones Turner, 1983.
- STORCH DE GRACIA Y ASENCIO, José Jacobo: “Las iglesias visigodas de Toledo”, en *Actas del Primer Congreso de Arqueología de la Provincia de Toledo*, Toledo, 1990, pp. 563-570.
- SUNYOL, Gregorio M.: *Introducció a la paleografia musical gregoriana*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1925.
- TAMAYO, Alberto: *Historia de la escritura latina e hispánica*. Gijón: Ediciones Trea, 2012
- TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Paleografía española*, 1758 (Lugar de publicación desconocido).
- TREITLER, Leo: *With Voice and Pen. Coming to know medieval song and how it was made*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- UBIETO ARTETA, Antonio: “La introducción del Rito romano en Aragón y Navarra”. En *Hispania Sacra*, tomo 1, n.º 2, 1948, pp. 299-324.

- VALLEJO, Juan (de): *Memorial de la vida de fray Francisco Jiménez de Cisneros*. Madrid: Imprenta Bailly-Baillere, 1913.
- VELÁZQUEZ, Isabel: "Carmina epigraphico more. El Códice de Azagra (BN Ms. 10029) y la práctica del género literario epigráfico", en GÓMEZ, Joan y FERNÁNDEZ, Jose Carlos (eds.): *Temptanda viast. Nuevos estudios sobre la poesía epigráfica latina*. Bellaterra: Servicio de Publicaciones de la UAB, 2006
- VENDRELL PEÑARANDA, Manuela: "Estudio del Códice de Azagra, Biblioteca Nacional de Madrid, MS. 10029" en *Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas*, LXXXII (1979), nº 4, pp. 655-705.
- VIVES, José: *Concilios visigóticos e hispanorromanos*. Barcelona-Madrid: CSIC, 1963.
- WAGNER, Peter: "Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie", en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Erste Reihe, II. Alemania, 1930.
- WRIDE, Emily: *Old Hispanic Musical and Notational Practices in Toledo: A Study Based on the Manuscript Toledo, Cathedral Archive, MS 35-4*. [Tesis Doctoral]. Bristol: University of Bristol, 2023.
- WRIDE, Emily y MALOY, Rebecca: *Toledo 35.6: Scribes, Music and Motivation in an Old Hispanic Manuscript*. [Sin publicar].
- ZAPKE, Susana: *Hispania vetus. Manuscritos litúrgico-musicales: De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Bilbao: Fundación BBVA, 2007.
- "Dating neumes according to their morphology: the corpus of Toledo" en: HAINES, John (ed.): *The Calligraphy of Medieval Music*. Turnhout: Brepols, 2011, pp. 91-99.
- VV.AA: *Antiphonarium Mozarabicum de la Catedral de León*. Burgos: Imprenta Aldecoa, 1928.
- VV.AA: *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo (2 vols.)*. Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 1987-1988.