

SPANISCHE FORSCHUNGEN  
DER GORRESGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON IHREM SPANISCHEN KURATORIUM  
H. FINKE, M. HONECKER, G. SCHREIBER

ERSTE REIHE

GESAMMELTE AUFSATZE  
ZUR KULTURGESCHICHTE SPANIENS

7. BAND



MONUMENTA GERMANIAE  
HISTORICA  
Bibliothek

①

MÜNSTER IN WESTFALEN 1938  
ASCHENDORFFSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

GESAMMELTE AUFSATZE  
ZUR KULTURGESCHICHTE  
SPANIENS

7. BAND

IN VERBINDUNG MIT  
M. HONECKER UND G. SCHREIBER

HERAUSGEGEBEN VON

H. FINKE



MÜNSTER IN WESTFALEN 1938  
ASCHENDORFFSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

X 212-38



## La música medieval en Toledo hasta el siglo XI

por Higinio Anglés

A medida que vamos profundizando en el estudio histórico de la música española, nos encontramos que la España antigua, musicalmente, fué también uno de los países más adelantados y florecientes de Europa. Ello no obstante, si damos una mirada a los manuales de historia de la música publicados en Europa durante los últimos setenta años, veremos, como la historia musical española es allí casi totalmente desconocida y olvidada; lo mismo podríamos decir de los manuales de historia del arte y de cultura española en general publicados en España o en el extranjero.

Para los historiadores belgas, España no había conocido la polifonía, hasta la venida de los músicos flamencos, en 1502 y 1506, para acompañar a Felipe el Hermoso, duque de Borgoña. El hecho negativo de no conocerse la música polifónica medieval de España, y el mismo hecho que M. Gerbert en sus *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* y E. de Coussemaker en sus *Scriptores de musica medii aevi* no habían podido aducir casi nada sobre la música polifónica hispánica, fué la causa de la afirmación de Gevaert, en parte seguida más tarde por otros<sup>1</sup>. Dom Maur Sablayrolles en 1906/7 en Cataluña; y después en 1911/12 en Alemania, y Pierre Aubry (Paris 1908) en sus *Iter Hispanicum*, así como los benedictinos de Solesmes, fueron los primeros que en los tiempos modernos se fijaron en la importancia de la música medieval en España. Ello, no obstante, otros historiadores franceses habían creído un tiempo, que la música antigua en España, fuera monódica, fuera polifona, no había sido otra cosa, que una copia servil de la música francesa. Los musicólogos italianos se han limitado generalmente al estudio de la polifonía religiosa de la España del siglo XVI, a fin de aclarar las relaciones que ella hubiera podido tener con la de la escuela italiana, principalmente con la de Roma. Hasta hace pocos años, poco caso habían hecho los historiadores ingleses de la música antigua de España, si bien durante los últimos se han esforzado, entre otras cosas, a estudiar la música árabe española y su posible influencia en la música medieval europea.

<sup>1</sup> F. A. Gevaert, Rapport sur la situation de la musique en Espagne, in: Bulletin de l'Académie Royale de Belgique XIX, no 1 (1851). Vide el comentario crítico de R. Eitner al rapport de Gevaert en: Monatshefte für Musikgeschichte X (1878), 115—120.

Alemania ha sido en este punto el único país de Europa que ha sabido dedicar su atención y apreciar más de cerca el valor de la historia musical de España. El estudio y el juicio crítico de W. Ambros sobre la polifonía clásica de la España del siglo XVI es agradecido aun hoy día en España. H. Riemann se limitó a estudiar, principalmente, la polifonía profana de los compositores de finales del siglo XV y de la polifonía y música instrumental de nuestra música del siglo XVI. F. Ludwig fué el primero de Alemania que estudió a fondo el hecho de la polifonía española del siglo XII contenida en el Calixtinus de Santiago de Compostela y más tarde describió los otros códices españoles con polifonía medieval. H. Besseler (Heidelberg) y J. Hand-schin (Basel) han aportado luz nueva sobre esta misma cuestión. J. Wolf dió a conocer la obra de Bartolomé Ramos de Pareja, maestro en Bolonia a fines del siglo XV y profesor de música de la Universidad de Salamanca. Peter Wagner dedicó los últimos años de su vida al estudio del canto mozárabe de España y a la edición de la música del Calixtinus de Compostela precitado. Max Seiffer y el norte americano Kinkeldey estudiaron la obra orgánica y para tecla de Fray Tomás de Santa María y de Juan Bermudo del siglo XVI y recientemente, en 1937, se acaba de publicar en Leipzig la traducción comentada del Arte de tañer fantasía del precitado Santa María. Curt Sachs se fijó especialmente en los instrumentos musicales y en las danzas antiguas y tradicionales de España Leon Schrade es el editor de las obras de Luis Milán, el vihuelista valenciano más antiguo de los conocidos, cuyo música hayamos conservado; cabe no olvidar, que en tiempo ya más antiguo, Guillermo, conde de Morphy había editado en Leipzig una selección de las obras de los vihuelistas españoles tan estudiados en España, también, por F. Pedrell y E. M. Tormer. A. Eistein ha dado luz nueva sobre el significado musical de los madrigales del catalán-italianizante Mateo Flecha, maestro en la corte del Maximilian II de Austria, hace poco en Viena. Th. Kroyer, durante su viaje de estudio por los archivos y bibliotecas musicales de España, en 1925, se fijó especialmente en la polifonía del siglo XVI y en el arte de la grafía musical en España. Al estallar la revolución del 1936 en España, teníamos ya preparada para la edición, en la serie del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona, la tesis doctoral de Luise Bauer de Munich sobre «La obra musical de Domenico Scarlatti y de los maestros italianos de la primera mitad del siglo XVIII en España». Merecen una mención especial los trabajos de Otto Ursprung de Munich, que desde hace años se dedica al estudio de las formas y estilo musical de la producción hispánica de los antiguos tiempos.

No es extraño que los estudios sobre la música española medieval estuvieran hasta hace poco olvidados en Europa, cuando por parte de los mismos nacionales tan poca cosa se había hecho en este sentido. Es verdad que España no anduvo rezagada en la búsqueda histórica de su música, puesto que produjo hombres como F. A. Barbieri, Felipe Pedrell, R. Mitjana, V. Ripollés, L. Villalba, y J. Subirá, por no citar más que algunos historiadores nacionales; pero todos estos investigadores y editores se dedicaron casi exclusivamente al estudio de la música española de fines del siglo XV y siguientes. Ha sido durante los últimos veinte años que se ha empezado metódicamente, también en España, el estudio y la búsqueda de la música medieval en todos sus órdenes. Los trabajos de los benedictinos de Santo Domingo de Silos, los del P. Gregorio M<sup>a</sup> Suñol de Montserrat, Julián Ribera y los nuestros, que citaremos más adelante, han aportado materiales preciosos y luz muy interesante sobre muchos aspectos de aquella música y aquella notación musical tan típica de la España medieval.

**Qué representa Toledo para la música medieval española.** Quien quiera estudiar el pasado musical de España en los tiempos antiguos, deberá fijarse sobre todo en la historia musical de Toledo. En esta ciudad encontramos un compendio histórico de lo que fué la música religiosa y profana en la España de otros días. Lo que para la liturgia y canto ambrosiano representa para Italia la Iglesia de Milán; lo que para la liturgia romana y canto gregoriano, la Iglesia de Roma; lo que para la liturgia y canto galicano, la Iglesia de París, lo representa para España, con su música visigótico-mozárabe, la ciudad de Toledo durante los siglos VI—XI. Lo que para Francia representa la iglesia de Notre-Dame de París en la cuestión de la música polifónica religiosa de los siglos XII—XIII, lo representa para España la catedral de Toledo.

Y si la catedral de Toledo fué un día el centro del canto religioso, el Alcázar y otros palacios reales de Toledo fueron también un día el centro de la lírica musical profana de la España medieval. En la casa real de Toledo se ponen los fundamentos de la lírica musical latina no religiosa, más antigua de la conocida hasta hoy en Europa; lo que el palacio real de París y casas señoriales del Norte de Francia representan para la música trovadoresca francesa, lo que las cortes de Provenza, Cataluña-Aragón, Inglaterra e Italia representan para la música trovadoresca provenzal de los siglos XII/XIII, lo significa en España el real Alcázar de Toledo para la lírica musical profana y religiosa de los mismos siglos. Y si en el palacio real de Toledo se ejecutó la música provenzal trovadoresca, en él también se escribió y se ejecutó una gran parte del repertorio musical de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio; en él, y para él, se escribió y se ejecutó una grande parte del repertorio musical profano y religioso del siglo XIV. Lo

que para la música amorosa del Lied polifónico del siglo XV es para Francia y Flandes la corte francesa y la de Borgoña, para Cataluña-Aragón la corte de Barcelona y la de Nápoles, lo es en parte también el Alcázar de Toledo, juntamente con el de Segovia, para el Lied acompañado de Castilla.

Hasta hoy no existe una Monografía sobre la música medieval en Toledo. A principios del siglo XIX, el canónigo Vallejo de Toledo escribió una *Disertación sobre la música (en Toledo)* que quedó manuscrita en Madrid, Real Academia de la Historia, en un libro titulado *Memorias*, fol. 447—535 y que en 1907 fué publicada por L. Serrano<sup>2</sup>. Las noticias que nos da Vallejo, sirven muy poco para nuestro intento. Fué el mismo Serrano quien estudió los códices gregorianos de aquella catedral en 1905<sup>3</sup>. F. Rubio intentó escribir una monografía sobre *La Música y músicos toledanos*<sup>4</sup>, en la cual aprovechó materiales recogidos de aquel archivo; sus noticias se limitan principalmente al estudio de la obra de los Cantorales y reforma musical del cardenal Cisneros y a la música polifónica y sus maestros del siglo XVI y siguientes. Las composiciones polifonas que editó H. Eslava<sup>5</sup>, transcritas del archivo toledano, son siempre posteriores al siglo XV. El estudio que hizo H. Collet sobre la música contenida en los libros de facistol conservados en la catedral de Toledo, se limita, también, a la música sagrada de los siglos XVI y XVII<sup>6</sup>. Al intentar escribir hoy estas notas sobre la música en Toledo, no pretendemos estudiar la floración musical de aquel tiempo durante los siglos XVI—XVII, cuya música se guarda en los 35 Cantorales polifónicos que estudiaron además Barbieri, Pedrell, Mitjana y últimamente Kroyer. Ni mucho menos queremos citar los otros ricos manuscritos con Villancicos de los siglos XVII/XVIII que encontramos nosotros en aquel templo en uno de nuestros frecuentes viajes de estudio.

Al empezar, pues, este estudio, no pretendemos solucionar todas las cuestiones que presenta la historia de la vida musical de la imperial Toledo de la Edad Media; al presente es ello cosa prematura y sería una temeridad sólo el pretenderlo. Nuestra intención es, por hoy, resumir los trabajos hechos sobre esta cuestión, y presentar simplemente los puntos de vista principales que podrán servir en su día para escribir la historia definitiva del pasado musical glorioso de la ilustre

<sup>2</sup> Cf. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos XVI (1907), 219—243.

<sup>3</sup> Cf. Qué es Canto Gregoriano, por un Padre Benedictino (L. Serrano) del Monasterio de Silos (Barcelona 1905).

<sup>4</sup> Música y músicos toledanos (Toledo 1922); Códices Polifónicos Toledanos (Toledo 1925).

<sup>5</sup> Salterio Sacro Hispano I—X (Madrid 1859 ss.).

<sup>6</sup> Le Mysticisme Musical Espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle (Paris 1913).

ciudad toledana, y, por ende, dar un conspectus sumarisimo de lo que fué la música de los siglos VI a XI en España.

**Precedentes:** El hecho de que España hubiera sido una colonia romana en los primeros siglos del cristianismo, podría ya demostrarnos a priori, que así como la música profana de España fué influida por la Roma pagana, así también la música religiosa de su Iglesia fué un recuerdo de la Roma cristiana. Así como la España, como Provincia romana, supo seguir muy de cerca la cultura y las costumbres de Roma, así también durante los siglos I/V fué este país profundamente romano. Cabe no olvidar que Lucio Anneo Séneca, nació en Córdoba y que Marco Fabio Quintiliano es oriundo de Calahorra y que asimismo fueron españoles Lucanus y Martialis<sup>7</sup>. I si de la España pagana nos remontamos a la España cristiana, vemos como el cristianismo entró en nuestro país ya en vida de los Apóstoles y como las persecuciones romanas repercutieron entre nosotros y como su Iglesia dispuso muy pronto de sus cuadros jerárquicos y sus monasterios y liturgia y música completa. No hay que olvidar la figura de Hosius (Osio) de Córdoba (257/358)<sup>8</sup> y el hecho del priscilianismo en la España de los siglos IV/V<sup>9</sup>. Es muy significativa la observación aducida por Dom F. Cabrol, al fijarse que en alguna de las páginas de los tratados atribuidos a Prisciliano, oriundo de Galicia, y obispo de Ávila, se ven ya trazas litúrgicas y anunciadoras de las *Illationes mozárabes*<sup>10</sup>. En España encontramos a Paulo Orosio, oriundo de Lusitania, que lo mismo viaja hacia el África para trabajar al lado de san Agustín, que se va a Palestina para trabajar al lado de San

<sup>7</sup> Para los filósofos españoles de los primeros siglos, vide entre otros. A. Bonilla y San Martín, Historia de la filosofía española I (Madrid 1908), 93 ss. M. Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España I—II (Madrid 1890). A. Ballesteros, Historia de España y su influencia en la historia Universal I (Barcelona 1918), 371 ss. F. Überweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie I<sup>2</sup> (Berlín 1926), hrsg. von K. Praeclter, II<sup>21</sup> (1928) von B. Geyer, etc.

<sup>8</sup> Cf. O. Bardenhewer, Geschichte der altkirchlichen Literatur III<sup>2</sup> (Freiburg i. B. 1923), 393 ss. F. Sureda Blanes, La cuestión de Osio y de Liberio (Madrid 1928). Z. García Villada, Historia eclesiástica de España I, 2 (Madrid 1929).

<sup>9</sup> G. Schepfl., en: Corpus scriptorum eccles. latin. XVIII (Wien 1889). Sobre la autenticidad de estos escritos atribuidos a Prisciliano, vide M. Hartberger, en: Theologische Quartalschrift (1913), 101 ss. y J. Martin, en: Historisches Jahrbuch (1927), 237 ss. contra G. Morin, Rev. Bénéd. (1913) 153 ss. que defendía la no autenticidad. Véase también A. d'Alès S. J., Priscilien et l'Espagne chrétienne à la fin du IV<sup>e</sup> siècle (Paris 1936).

<sup>10</sup> Cf. Corpus scriptorum eccles. lat. XVIII, 103 ss.: Benedictio super fideles. F. Cabrol, Dictionnaire d'Arch. chrét. et Lit. art.: Mozarabe, 392.

Jerónimo<sup>11</sup>. Sin movernos del siglo IV, vemos como España produjo un papa como San Dámaso (304—384), el conocido Juvenius y un poeta cristiano como Aurelio Prudentio († después del 405)<sup>12</sup>. Estos nombres y estos detalles indican bien a las claras qué papel tendría en este tiempo la música y la liturgia en la iglesia peninsular de aquellos días. Si a ello añadimos el hecho del desarrollo de la vida eclesiástica y una vida litúrgica floreciente en España durante los siglos IV/V<sup>13</sup>, ya podemos por ello admitir también que la iglesia de Toledo hubiera ya tenido una liturgia y una música floreciente al celebrar su Sinodo del 400. En concreto, pero, nada sabemos de la música de los tiempos remotos en Toledo, ni siquiera sabemos nada de ella del tiempo de la España romana.

Al hablar del hecho litúrgico de la Iglesia española anterior a los tiempos de la monarquía visigoda, se ha recordado siempre el caso de la peregrina Eteria de fines del siglo IV. Hasta el presente se había admitido generalmente que la abadesa Aetheria era de origen español<sup>14</sup>. El caso es interesante porque al llegar a Jerusalén la citada

<sup>11</sup> Z. García Villada, *Hist. ecles. de Esp.* I, 255 ss. J. A. Davids, *De Orosio et S. Augustino* (Haag 1930). J. Svennung, *Orosius* (Upsala 1922).

<sup>12</sup> Cf. I. Rodríguez-Herrera, franciscano del Raal (Murcia), *Poeta christianus Prudentius. Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters. Inaugural-Dissertation* (Speyer 1936), p. 61 y 150, donde demuestra como Prudentius fué el primer poeta cristiano que cantó la Virgen María, y como Sedulius, de la mitad del s. V, al escribir su célebre «*Sancta parens uirga puerpera*» se inspiró en Prudentius.

<sup>13</sup> Z. García Villada, l. c. H. Anglès, *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), 3 ss.

<sup>14</sup> Cf. Dom Cabrol, *Les églises de Jérusalem, étude sur la peregrinatio Silviae (Aetheria)* (Paris 1895). Dom M. Férotin, *Le véritable auteur de la Peregrinatio Silviae: La vierge espagnole Etheria*: en: *Revue des Questions historiques* II (1903), 367 ss. Dom A. Wilmar, en: *Rev. Bénéd.* XXV (1908), 458—467; XXVIII (1911), 68—75; XXIX (1912), 91—96. Dom G. Morin, *ibid.* XXX (1913), 174. D. de Bruyne, *Nouveaux fragments de l'itinerarium Euchérie*, *ibid.* XXVI (1909), 481—484. W. Heraeus, *Silviae vel polius Aetheriae peregrinatio ad loca sancta* (Heidelberg 1921); en: *Samml. vulgärlatein. Texte*, Fasc. I. J. F. Mountford, *Silvia, Aetheria or Egeria?*, en: *Classical Quarterly Review* XVII (1923). C. Jarecki, *Silvaniae Itinerarium appellé Peregrinatio ad loca Sancta*, en: *Eos. Comment. philolog.* XXXI (1928), 1—21 y XXXII (1929), 43—70. H. Richter, *Pilgerreise der Aetheria (oder Silvia) von Aquitanien nach Jerusalem und den heiligen Stätten* (Essen 1919). H. Dausend, *Pilgerbericht der Nonne Aetheria* (1932). A. E. Mader, en: *Lexikon für Theologie u. Kirche* VIII (1936), 80—81. — En cuanto a los historiadores españoles, citamos: Fidel Fita y Cesareo Fernández Duro, *Sobre la virgen Etheria y San Valerio*, en: *Boletín Acad. Hist.* XLIII. Z. García Villada, *La lettre de Valerius aux moines du Vica sur la bienheureuse Aetherie*, en: *Anal. Boll.* t. XXIX (1910), 377—399. C. Fer-

peregrina se fija admirada en las ceremonias litúrgicas de aquellas iglesias; por su narración se ve, que algunas ceremonias ella ya ni las describe por conocerlas de su país. Hoy se admite por otros que ella es de Aquitania y recientemente A. Baumstark, al hacer la recensión de la obra de Aug. Bludau, obispo de Ermland, „*Die Pilgerreise der Aetheria*, donde el autor sostiene el origen español de la susodicha peregrina<sup>15</sup>, defiende Baumstark el origen francés de la misma<sup>16</sup>.

**La música religiosa entre los visigodos:** Para estudiar el hecho musical de los visigodos, hemos de contentarnos con el estudio de las fuentes litúrgicas. Siendo estas las únicas fuentes que para el caso musical disponemos, sabido es como siempre hemos de limitarnos a la investigación de la música eclesiástica de aquel tiempo. Hoy día, disponemos de rica literatura para el estudio de la cultura religiosa de la Iglesia hispano-visigoda; sin embargo, las obras modernas que tratan de la vida y de la cultura de la España visigoda, no nos proporcionan nuevos datos para poder ahincar en la cuestión musical de aquellos tiempos. En cuanto al estado social y cultura de la Iglesia española, dan una idea las obras de los españoles M. Menéndez Pelayo<sup>17</sup>, Z. García Villada<sup>18</sup>, y especialmente Fidel Fita<sup>19</sup>, Pérez

nández Duro, *Viajes de la monja Eteria*, en: *Bolet. de la Sociedad Geográfica* (1901 y ss.). G. Antolín, *Una escritora española del siglo IV*, en: *Ciudad de Dios*, vol. 63 (1904). P. Galindo, *Eteria, religiosa galaica del siglo IV—V. Itinerario a los Santos Lugares* (1924). Z. García Villada, *Hist. ecles. de Esp.* I 2, 269 ss. B. Avila, *Un diario de viaje del siglo IV: Egeria, la peregrina española* (Madrid 1935).

<sup>15</sup> *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, XV. Bd., 1/2. Heft (Paderborn 1927); cf. Recensión en: *Jahrb. f. Liturgiew.* VII, 358 s.

<sup>16</sup> Cf. *Oriens Christianus*, 3. Serie, 9. Bd. (für das Jahr 1934), 1. Heft, 116 ss., donde escribe: «Ich möchte meinerseits um der Bezugnahme auf die Rhone (c. 18 § 2) willen eher am südlichen Gallien festhalten und wegen der durch Petrus Diaconus (Geyer, S. 117, Z. 15f.) erhaltenen anderen Bezugnahme auf das ‚mare Oceanus‘ und dessen klaren und kalten Wasser näherhin an die Gegend nach der aquitanischen Weltküste hin». El mismo Baumstark en su estudio «*Das Alter der Peregrinatio Aetheria*»: *Oriens Christianus*, Neue Serie I, 32 ss. cree que el viaje en cuestión sería entre el 382 y 388. H. Dausend O. F. M., *Pilgerbericht der Nonne Aetheria* (4. Jahrh.), en: *Religiöse Quellen-schriften* Nr. 85 (Düsseldorf 1933) defiende también la teoría del «aus dem Rhonegebiet». Por la tesis española, cf. Dom A. Lambert, *Egeria. Notes critiques sur la tradition de son nom et celle de l'itinerarium*, en: *Revue Mabillon*, Avril-Juin 1936. Dom Lambert promete un estudio más extenso sobre esta cuestión. F. J. Dölger, en: *Antike und Christentum*, Bd. V (1936), 39, continúa admitiendo el origen español de Egeria.

<sup>17</sup> *Historia de los Heterodoxos españoles I—IV* (Madrid 1889, nueva edic. hasta el 1928).

Pujol<sup>20</sup>, L. Serrano<sup>21</sup>, A. Millares<sup>22</sup> continuadores de Sandoval, cardenal Aguirre, Lorenzana y Flórez. Un resumen detallado, con una bibliografía rica, nos lo ofrece A. Ballesteros<sup>23</sup>. De las obras extranjeras citamos solamente las de Dom Leclercq<sup>24</sup>, L. Duchesne<sup>25</sup>, E. Magnin<sup>26</sup>, Dom Paul Sejourne<sup>27</sup>, P. Fournier et G. Le Bras<sup>28</sup>, Jules Thailan<sup>29</sup>, B. Gams<sup>30</sup>, F. Maassen<sup>31</sup>, E. Hübner<sup>32</sup>, F. Görres<sup>33</sup>, C. H. Beesson<sup>34</sup>,

<sup>20</sup> La España Cristiana: Razón y Fe XVI (1906); Hist. ecles. de Esp. 3 vol. (Madrid 1929—1936), llega hasta el 1085); La vida de los Escritores Españoles Medievales (Madrid 1926).

<sup>21</sup> Cf. sus estudios sobre Epigrafía e Historia antigua de España en el Boletín Acad. Hist. de Madrid.

<sup>22</sup> Historia de las Instituciones sociales de la España Goda (Valencia 1896).

<sup>23</sup> Luciano Serrano, abad de Silos, El Obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII, I (Madrid 1935) y bibliografía que allí cita.

<sup>24</sup> Tratado de Paleografía Española. Colección «Labor» (Barcelona 1928 y Madrid 1932).

<sup>25</sup> Historia de España y su influencia en la historia Universal. 8 vol. (Barcelona 1918—1936). Para el estudio de las Fuentes, B. Sánchez Alonso, Fuentes de la Historia española e hispanoamericana (Madrid 1927). Para el hecho literario J. Hurtado y A. González Palencia, Historia de la literatura española (Madrid 1921).

<sup>26</sup> L'Espagne chrétienne (Paris 1906). Sobre su juicio poco favorable a la cultura antigua de España, cf. Menéndez Pelayo, Historia de los Heterodoxos, y Z. García Villada, Razón y Fe XVI (1906), 220.

<sup>27</sup> Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne (Paris 1925); Histoire ancienne de l'Église, 3 vol. (Paris 1906—1910), el I vol. publicado por Quentin en 1925; L'Église au VI<sup>e</sup> siècle (Paris 1926).

<sup>28</sup> L'Église wisigothique au VII<sup>e</sup> siècle (Paris 1912).

<sup>29</sup> Le dernier Père de l'Église Saint Isidore de Séville. Son Rolle dans l'histoire du Droit Canonique (Paris 1929); Saint Isidore de Séville et la liturgie wisigothique, en: Miscellanea Isidoriana (Roma 1936), 220—251.

<sup>30</sup> Histoire des collections canoniques en Occident, vol. I (Paris 1931). G. Le Bras, Sur la part d'Isidore de Séville et des Espagnols dans l'histoire des collections canoniques, en: Revue des sciences religieuses X (1930).

<sup>31</sup> Les bibliothèques de l'Espagne wisigothique, en: Mélanges Cahier: Nouveaux mélanges archéologiques; Les Espagnols et les Wisigoths, en: Revue des questions historiques XXX (1881), 5—46; La ruine de l'Espagne gothique, ibid. XXXI (1882), 341—408.

<sup>32</sup> Die Kirchengeschichte von Spanien, 3 vol. (Regensburg 1826—79).

<sup>33</sup> Geschichte der Quellen und der Literatur des canonischen Rechtes im Abendlande bis zum Ausgange des Mittelalters (Graz 1871).

<sup>34</sup> Inscriptiones Hispaniae Christianae (Berlin 1891); Inscriptionum christianarum supplementum (Berlin 1900).

<sup>35</sup> Der Primas Julian von Toledo (680—690). Eine kirchenkultur- und literaturgeschichtl. Studie, en: Zeitschrift f. wiss. Theologie, vol. 46 (1903).

<sup>36</sup> Isidor-Studien (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters IV, 2 (München 1913).

Manitius<sup>37</sup>, G. Loewe et W. von Hartel<sup>38</sup>, Ch. U. Clark<sup>39</sup>, la Miscellanea Isidoriana publicada en Roma el 1936, J. Vincke<sup>40</sup>.

Para poder hablar del hecho musical toledano hemos de remontarnos ya a los siglos VI y VII. La Iglesia española durante estos siglos estaba dividida en cuatro grandes Provincias: la Carthaginensis, la Baetica, la Gallaecia y la Tarraconensis, sin contar las de la Lusitania y la Narbonensis que estuvieron unidas con la de España temporalmente<sup>41</sup>. De las cuatro Provincias primeramente mencionadas las más importantes fueron la Carthaginensis en medio de la cual estaba situada la de Toledo— y la de Tarragona, que en el siglo VII se extendía hasta Osca, Caesar Augusta, Tirassona, Calagurris, Pampilonia y Auca, más tarde Burgos; Valencia, en cambio, formaba parte de la Carthaginensis y desde el 1239 hasta el 1492 dependió de Tarragona. Burgos fué sufragánea de Tarragona hasta el año 1096 en que Urbano II para cortar las pretensiones del arzobispo de Toledo y de Alfonso VI que querían incorporarla a Toledo, la declaró independiente<sup>42</sup>. La misma Iglesia de Zaragoza, sufragánea de Tarragona, no fué erigida en arzobispado hasta el 1318, en tiempo del papa Juan XXII y Jaime II de Aragón<sup>43</sup>. La Tarraconensis antes del período visigodo fué más importante que la iglesia toledana, y durante este período se relacionó siempre íntimamente con la de Toledo, asistiendo a sus Concilios y practicando sus cánones, pero después de la invasión musulmana, y a medida que se iban reconquistando sus iglesias, eclesiástica y culturalmente, iba unida no con Toledo, sino con la Iglesia Narbonensis y la del Mediodía de Francia en general. I si la Tarraconensis fué importante en la historia musical y en la liturgia de España, mucho más lo fué la iglesia de Toledo. I si la iglesia de Sevilla en la Baetica, la

<sup>37</sup> Geschichte der latein. Literatur I (München 1911).

<sup>38</sup> Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis I (Vien 1887).

<sup>39</sup> Collectanea Hispanica (Paris 1919).

<sup>40</sup> Lexikon f. Theol. u. Kirche IX. Bd., art. Spanien, col. 703-712.

<sup>41</sup> Z. García Villada, Historia Eccl. de Esp. II, 2 (Madrid 1932), 212 ss.

<sup>42</sup> L. Serrano, El Obispado I, 351 ss. Debido a la grandeza de la jurisdicción de la Tarraconensis y al buen nombre de sus sufragáneas, pudo decir el Pontífice romano aun a principios del s. XIV—en el año 1317— que Tarragona era «una de les pus honrades III esglesies del mon». Cf. H. Finke, Acta Aragonensia III (Berlin-Leipzig 1922), 328. Sobre la restauración de la iglesia de Tarragona en tiempo de Urbano II, vide P. Kehr, Papsturkunden in Spanien I (Berlin 1926), 287 s. Erdmann, Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens (Stuttgart 1933), 292 ss. Sobre la Primada de Toledo, Jaffé-Löwenfeld, Regesta 5366 y Bol. Acad. Hist. Madrid IV (1884), 369 y V (1885) y ss. Sobre el área geográfica de la Prov. Eccl. de Tarragona aquellos días, Sieglisch, Atlas antiquus, Pl. 29.

<sup>43</sup> J. Vincke, Die Errichtung des Erzbistums Saragossa, en: Span. Forsch. II, 111 ss.

de Braga en la Gallaecia y las de Tarragona y Toledo se discutieron un día la Primacia de la Iglesia peninsular, acabó por ser Toledo la agraciada. Ello fué que habiendo sido Toledo residencia de la corte de los reyes visigodos, pasó a ser de hecho, su Iglesia, el centro de la vida litúrgica y musical de España desde el año 587. Desde esta época hasta el año 712, la monarquía visigoda estuvo unida íntimamente con la Iglesia toledana.

Dado que antes del siglo VI no encontramos una unidad eclesiástica en España, tampoco encontramos una unidad litúrgica y musical; ello no obstante, sabemos que estas iglesias tenían su liturgia y su música bien ordenadas y constituidas. Así vemos como el Concilio de Gerona del 517 ordena, que a fin de avenirse con el rito de la Iglesia metropolitana, «in omni Tarraconensi Provincia tam ipsius missae ordo quam psallendi vel ministrandi consuetudo servetur»<sup>42</sup>. Por hoy no nos es posible fijar en qué consistiría el canto de la Provincia Tarraconense, ni qué diferencias podría haber entre su liturgia y su canto antes del año 633 en que se aceptó in totum la música y la liturgia toledana. No es tampoco posible por ahora el poder decir algo en concreto de lo que hubiera sido al canto previsigótico de la iglesia de Toledo, de la Baetica o de la Gallaecia.

Para poder hablar de una liturgia y de una música típicamente nacionales, hemos de remontarnos a principios del siglo VII, en tiempo del IV Concilio Nacional de Toledo. Éste es el célebre Concilio del año 633 que tanta influencia tuvo en la unificación de la liturgia y de la música sagrada en España. En su canon II leemos: «Unus igitur ordo orandi atque psallendi a nobis per omnem Hispaniam atque Galliam (Narbonensem) conservetur, unus modus in missarum solemnitatibus, unus in vespertinis, matutinisque officiis»<sup>43</sup>. Por el hecho que en este Concilio acudieran los obispos de la Tarraconensis que signaron sus actas, sabemos, pues, que la unidad litúrgica y musical de toda España fué una consecuencia inmediata de las disposiciones de este Concilio<sup>44</sup>.

El estudio de la liturgia visigoda, así como de su canto anexo, conocido comunmente con el nombre de mozárabe<sup>45</sup> ha producido una literatura rica durante los últimos años. En cuanto a los textos

<sup>42</sup> José Saenz Aguirre, card., Collectio maxima conciliorum Hispaniae et novi orbis II, 241. Migne, P.L. 84, 313s.

<sup>43</sup> Cf. J. Tejada, Colección de Cánones de la Iglesia Española II, 263ss.

<sup>44</sup> G. Pujades, Crónica Universal del Principat de Catalunya (Barcelona 1809), 325. H. Anglès, La Música a Catalunya, 6ss.

<sup>45</sup> Aunque ella fuera propiamente normalizada durante los tiempos visigodos, dado que sus manuscritos conservados datan casi todos de los tiempos de la dominación musulmana en España, continuaremos usando el nombre de mozárabe como es costumbre entre los historiadores modernos.

litúrgicos publicados, proceden casi todos del Scriptorium toledano de la época mozárabe y del Scriptorium de Silos. Como más adelante diremos, después que la liturgia y el canto mozárabe fueron abolidos en el siglo XI, nadie se había preocupado de estudiarlo a fondo y de reanudar su práctica, hasta la reforma del cardenal Ximénez de Cisneros. Su edición magnífica del *Missale Mixtum* y del *Breviarium Gothicum secundum regulam beati Isidori* (edición cuidada por Alfonso Ortiz, canónigo de aquella catedral, y por los curas de las parroquias mozárabes de Santas Justa y Rufina, Santa Eulalia y San Lucas de la misma ciudad), Toledo 1500 y 1502 respectivamente, así como sus Cantorales, los estudiamos hace años en aquella catedral. Migne en su *Patrologia latina* vol. LXXV y LXXVI, reproduce el *Missale Mixtum* comentado y editado por A. Lesley, Roma 1755 y el *Breviarium* de F. A. de Lorenzana, arzobispo de Toledo, impreso en 1775. J. Bianchini transcribió el *Libellus Orationum* o *Libellus Precum* del Codex Veronensis que fué editado en *Thomasii opera* vol. I (el único publicado) del 1741 y reproducido por J. Pinius en su *Liturgia antiqua Hispanica* del 1747<sup>46</sup>. Como ediciones críticas modernas, se han publicado hasta hoy el *Liber Comicus* por Dom G. Morin<sup>47</sup>, el *Liber Ordinum* y el *Liber Sacramentorum* por Dom M. Férotin<sup>48</sup>, J. P. Gilson editó el *Psalterium*<sup>49</sup> y Clemente Blume editó el *Hymnarium*<sup>50</sup>. Últimamente los Padres benedictinos de Silos han editado el texto del *Antiphonarium* de León que es el manuscrito musical más precioso de los conservados de la liturgia mozárabe y uno de los más impor-

<sup>46</sup> Cf. Liturgia antiqua Hispanica, Gothica, Isidoriana, Mozarabica, Toletana Mixta illustrata... Tomus secundus (Romae 1746). Sobre la importancia de este *Libellus orationum* para la Iglesia de Tarragona. cf. H. Anglès, La Música a Catalunya, 15ss. con la literatura correspondiente.

<sup>47</sup> *Liber Comicus sive Lectionarius Missae quo Toletana Ecclesia ante annos mille et ducentos utebatur*, en: *Analecta Maredsolana* vol. I (Maredsol 1893). Es el ms. de Silos, actualmente en París, B. N. nouv. acq. lat. 2171, del s. XI. Esta versión representa el mismo texto usado en la catedral de Toledo en tiempo de San Ildefonso († 667).

<sup>48</sup> *Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique mozarabe d'Espagne du V au XI siècles*, en: *Monumenta ecclesiae liturgica V* (París 1904). Transcripción de los mss. del siglo XI de Silos y de la Bibl. Real de Madrid A. D. 1052; *Le Liber mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozarabes*, en: *Monumenta citados VI* (París 1912) que edita el cod. 35.3 de la Bibl. Capitular de Toledo del s. IX no utilizado por los editores del Misal mozárabe en el s. XV. Este ms. fué copiado en Toledo, acaso para la iglesia mozárabe de Santa Eulalia, en el s. IX.

<sup>49</sup> *The Mozarabic Psalter*, en: *H. Bradshaw Society* vol. XXX (London 1905) que él transcribe del Brit. Museum Add. 30851, del s. XI, procedente de Silos y del 2. j. 2 de la Bibl. Real de Madrid, del 1059.

<sup>50</sup> *Hymnodia Gotica*, en: *Analecta hymnica* (Leipzig 1897).

tantes de Europa<sup>71</sup>. J. Claveras, discípulo del P. K. Mohlberg O.S.B. en Roma, tenía la edición crítica del susodicho *Libellus Orationum* de Tarragona (Veronensis) preparado para la imprenta al venir la revolución española del 1936<sup>72</sup>.

Como estudios importantes citamos solamente los de W. C. Bishop<sup>73</sup>, Dom de Bruyne<sup>74</sup>, Mgr. Mercati<sup>75</sup>, Dom G. Morin<sup>76</sup>, Backoek<sup>77</sup>, A. Baumstark<sup>78</sup>, Dom B. Capelle<sup>79</sup>, F. J. Dölger<sup>80</sup> y W. M. Whitehill<sup>81</sup>. De la exegesis bíblica interesan especialmente por el texto latino bíblico, practicado en la liturgia mozárabe, los trabajos de A. Allgeier<sup>82</sup>, P. Alban Dold y P. Johannes Schildenberger de Beuron<sup>83</sup>. En cuanto a estudios

<sup>71</sup> Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León (León 1928).

<sup>72</sup> W.-C. Bishop tenía también otra transcripción preparada del Orationale gothicum, sirviéndose de un ms. probablemente del s. IX, con texto inferior al de Verona, según anota Dom Cabrol, *Diet. d. Arch. chrét.*, art. Mozarabe, col. 409.

<sup>73</sup> W. C. Bishop, *The mozarabe and ambrosian Rites edited from his papers by C. L. Feltoe* (Mocun Club, XV, London 1924).

<sup>74</sup> Un système de lecture de la liturgie mozarabe, en: *Rev. Bénédict.* vol. XXXIV (1922), 147 ss.; De l'origine de quelques textes liturgiques mozarabes, *ibidem* vol. XXX (1913), 121 ss. — Notes liturgiques de la Bible d'Alcala, *ibidem* (1922), 141 ss. — Manuscrits wisigothiques, *ibidem* vol. XXXVI (1924), 5 ss. — Les fragments wisigothiques d'Osma, *ibidem* XLIV (1932), 77 ss.

<sup>75</sup> More Spanish symptoms, en: *Journal of theol. studies* (1907), p. 203 ss., reimpresso en: E. Bishop, *Liturgia historica*.

<sup>76</sup> De quelques publications liturgiques recentes, en: *Rev. Bénéd.* XXX, 112 ss. — La part de Saint Isidore dans la constitution du texte du psautier mozarabe, en: *Miscellanea Isidoriana*, 151/163.

<sup>77</sup> Le credo primitif d'Afrique, en: *Rev. Bénéd.* (1933), 3 ss.

<sup>78</sup> Orientalisches in altspanischer Liturgie, en: *Oriens Christianus*, Ser. 3, Bd. 10, 3 ss.

<sup>79</sup> La procession du Lumen Christi au Samedi-saint, en: *Rev. Bénéd.* XLIV (1932), 105 ss.

<sup>80</sup> Lumen Christi. Der feierliche Licht-Ruf in der mozarabischen Liturgie, en: *Antike und Christentum V* (1936), 31 ss.

<sup>81</sup> A Mozarabic Psalter from Santo Domingo de Silos ( hoy Nogent-sur-Marne: Bibliothèque Smith-Lesouef, Ms. 2. Psalterium cum Canticis. Saec. XI), en: *Speculum IV* (1929), 461—68; A Catalogue of Mozarabic Liturgical Manuscripts containing the Psalter and Liber Canticorum, en: *Jahrb. f. Liturgiewiss.*, II, Bd. Mit Literaturbericht 1934 (1938), 95—122.

<sup>82</sup> Cf. Allateinische Psalterien (Freiburg i. B. 1928); Die Psalmen in der mozarabischen Liturgie und das Psalterium von Saint Germain-des-Prés en: *Span. Forsch.* III (1931), 179—236; Die Überlieferung der alten lateinischen Psalm-übersetzungen und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung, en: *Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft* 20 (1931), 25 ss.; Der Einfluß Spaniens in der Textgeschichte der Psalmen, en: *Span. Forsch.* VI (1937), 60—89.

<sup>83</sup> Die allateinischen Proverben-Bandlesungen der Bibel von Valvanera in der Vulgata-Inkanabel 51 V 35 des Escorialis, en: *Span. Forsch.* V (1935),

hechos últimamente en España que continúan la labor del P. Flórez, J. Tejada y otros, citamos los de Simonet, Minguela, Noguier, Serrano, Prado, Elias Tormo, Bidagor, Aldama, Rivera, Colunga y Madoz<sup>84</sup>; por la liturgia de Portugal cabe recordar A. de Vasconcellos, J. A. Ferreira y A. King<sup>85</sup>. De todos los trabajos precitados, el más serio e imparcial,

<sup>84</sup> F. Simonet, Santoral hispano-mozárabe, sacado del calendario astronómico que dió a luz en 961 Recesmundo obispo de Illiberis, en: *Ciudad de Dios V* (1871). Fr. Toribio Minguela de la Merced, San Millán de la Cogolla (Madrid 1883). N. Noguier S.L., Un nuevo libro de la España visigoda, Razón y Fe II (1902), 231—237. Luciano Serrano, abad de Silos, El Antiphonarium de la Catedral de León (León 1928); Tres documentos logroñeses de importancia, en: Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos III (Madrid 1925), 171—179, en donde aduce auevas noticias sobre el monje Vigila de Abelda (s. X), discípulo del abad Salvio (? 962) de Albelda. G. Prado O.S.B., Textos inéditos de la Liturgia Mozárabe (Madrid 1926); Manual de Liturgia Hispano-visigótica o mozárabe (Madrid 1927); Historia del Rito Mozárabe y Toledano (Abadía de S. Domingo de Silos 1928). Elias Tormo, El resumen del Santoral del culto mozárabe, en: Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal III, 531—543. Ramón Bidagor S.L., La «Iglesia Propia» en España. Estudio Histórico-canónico, en: *Analecta Gregoriana IV* (Romae 1935). J. A. de Aldama, El símbolo toledano. I: Su texto, su origen, su posición en la historia de los Símbolos, en: *Anal. Greg. VII* (Romae 1933), 150—157. J. F. Rivera, La controversia adopcionista del siglo VIII y la ortodoxia de la liturgia mozárabe, en: *Ephem-Liturg.* 47 (1933), 506—536. A. Colunga, La cuestión de la epiclesis a la luz de la liturgia mozárabe, en: *La Ciencia Tomista* 55 (1936), 145—168. J. Madoz S.J., Le symbole du IV<sup>e</sup> Concile de Toledo, en: *Revue d'Histoire ecclés.* XXXIV (1938), 5—20; El símbolo del VI Concilio de Toledo (a. 638), en: *Gregorianum XIX* (1938), 101 ss. Sobre la obra litúrgica y científica de San Isidoro, vide *Miscellanea Isidoriana*. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII Centenario de su muerte 636—1 de abril— 1936. Lo edita la Provincia de Andalucía S.L. con la colaboración de escritores nacionales y extranjeros (Romae 1936); vide especialmente B. Altaner, Der Stand der Isidorforschung. Ein kritischer Bericht über die seit 1910 erschienene Literatur, así como los trabajos de Dom Morin, E. Anspach, P. Sejourné, García Villada etc. los cuales ofrecen una contribución muy importante a los estudios isidorianos.

<sup>85</sup> A. de Vasconcellos, Notas litúrgico-bracarenenses, en: *Opus Dei V*. J. A. Ferreira, Estudos Histórico-Litúrgicos. Os Ritos particulares das Igrejas de Braga e Toledo (Coimbra 1924). Para la liturgia mozárabe y de Braga, A. King, Notes on the Catholic Liturgies (London-New York-Toronto 1930). — Interesan también para nuestro caso, W. Meyer, Über die rhythmischen Preces der mozarabischen Liturgie, en: *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Phil.-Hist. Kl.* (1913), 177—222. Jame Mearns, The Canticles of the Christian Church Eastern and Western in Early and Medieval Times (Cambridge 1914). A. K. Ziegler, Church and State in Visigothic Spain. A Dissertation (The Catholic University of America, Washington 1930). W. S. Porter, Cantica mozarabici officii, en: *Ephem. Lit.* 49 (1935), 126—145. H. Kiene, Von der mozarabischen



que sabe resumir, modernizar y aclarar los estudios del mencionado Dom Férotin, es debido a la pluma de Dom F. Cabrol en su *Dictionnaire de Liturgie et d'Archéologie chrétienne*, palabra Mozarabe, donde cita, además, la literatura aparecida antes del 1935. Es de esta monografía de la cual nos habremos de servir con frecuencia para el estudio de diversas cuestiones que tratamos a continuación. En cuanto a la música de la Iglesia visigoda-mozárabe, damos la literatura más reciente, al tratar de la notación del canto mozárabe.

Desde la conversión de Recaredo al catolicismo, en 587, y principalmente desde el Concilio del 589, fué esta Iglesia de Toledo el centro de la vida musical eclesiástica de la España visigoda. La Primada de Toledo fué declarada por los concilios VII (a. 644), XII (681) y XIII (683) especialmente. A partir del concilio IV de Toledo del 633, todas las provincias eclesiásticas de la península, sacrificaron su liturgia y su canto particular en bien de la liturgia y de la música nacional. Basta dar una hojeada sobre los Concilios toledanos y sus decretos para hacernos una idea de la importancia que ellos dedicaban al hecho litúrgico de su vida religiosa<sup>66</sup>.

Para darnos cuenta de la importancia musical de esta Iglesia visigoda de los siglos VI/VII presidida por Toledo, basta recordar que los obispos, que más se distinguieron por su celo a favor de la vida litúrgica de su iglesia, fueron a la par también excelentes músicos. De las otras liturgias latinas-dejando aparte la de Roma-sabemos poca cosa sobre los nombres de sus compositores; pero de España se conocen el nombre de algunos maestros que enriquecieron el repertorio de su liturgia y de su música. El florecimiento musical de esta Iglesia fué durante los años 550/660. Durante este tiempo había especialmente tres centros musicales en España. Por una parte Sevilla, con San Leandro († 599), compositor de melodías eclesiásticas muy suaves, según el testimonio del autor *De Viris illustribus*, y San Isidoro († 636), el tratadista musical enciclopédico de su tiempo<sup>67</sup>. La obra de San Isidoro no se redujo a resumir la doctrina del *De Musica* de Casiodoro, sino que supo añadir copiosos elementos de cosecha propia acerca de los instrumentos musicales de su tiempo, uso del canto en los templos

Liturgie, en: *Bened. Monatschrift* 12 (1930), 299—310. N. Prandoni, S. Isidoro di Siviglia, en: *Ambrosius* 13 (1937). Dom A. Lambert, La fête de l'Ordination Sancti Martini». Les origines, sa doctrine dans la liturgie wisigothique, en: *Revue Mabillon*, Janvier-Mars 1936.

<sup>66</sup> J. Tejada y Ramiro, Colección de cánones de la Iglesia Española II (Madrid 1850). Dom Cabrol, *Dict. citado*, art. Mozarabe, 397 ss. Prado, obras citadas.

<sup>67</sup> Sobre la obra de San Isidoro y su influencia en los concilios de Toledo, *Sejourné*, *Saint Isidore*.

españoles, etc.<sup>68</sup>. En el Centro, encontramos la escuela de Toledo que vamos a estudiar especialmente ahora. En el otro extremo florece la escuela de Zaragoza, con su fundador Johannes, abad de Santa Engracia de Zaragoza y después obispo de aquella iglesia († 631), y su hermano y sucesor San Braulio († 651), hombre muy erudito en la ciencia musical y educador del gran San Eugenio de Toledo<sup>69</sup>. La familia de estos hombres ilustres de Zaragoza, acaso oriundos de Gerona (Cataluña), se distinguió también en la cultura y buen régimen de los monasterios, cuyo hermano Fronimiano fué abad del susodicho de Santa Engracia<sup>70</sup>.

Fijándonos solamente en la producción de la escuela de Toledo, nos encontramos con San Eugenio, godo de nacimiento, primeramente clérigo educado en esta ciudad y que para buscar recogimiento y perfección había dejado aquella corte y se había venido a Zaragoza al lado de los sepulcros de los santos mártires, retirándose en un convento, y en cuya ciudad pudo ser discípulo de San Braulio y archidiácono de su iglesia, siendo más tarde nombrado obispo de Toledo (646—657)<sup>71</sup>. De él sabemos que «*Studiorum bonorum vim persequens, cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit, officiorum omissos ordines curamque discrevit*». Es el mismo Eugenio II (III) que manda a Protasius de Tarragona una misa de San Hipólito y oraciones, advirtiéndole que «*missam vero votivam ideo non scripsi, quia in hac patria tam accurati sermonis habentur atque sententiae, ut simile non possim excudere, et superfluum iudico*

<sup>68</sup> Sobre la obra musical de San Isidoro, cf. P. Wagner, *Span. Forsch.* I, 109 ss.; sobre su obra litúrgica, *Sejourné*, *Analecta Isidoriana* y Dom G. Morin, *ibidem*.

<sup>69</sup> Sobre la legislación litúrgica y la producción litúrgico-musical de los obispos de la Tarraconensis, cf. H. Anglès, *La Música a Catalunya*, 6 ss.; H. Spanke, *Eine neue Geschichte der Musik Kataloniens im Mittelalter*, en: *Götingische Gelehrte Anzeigen*, 198. Jahrg. (1936), 365 duda si las palabras de San Ildefonso sobre San Braulio «*Clarus et iste habitus canoribus et quibusdam opusculis*», no deban leerse «*habitu et moribus*». Cf. Migne, P.L. 96, 203. Notamos solamente, que en los escritos de San Valerio, del s. VII, que citamos más adelante, se usa también la expresión «*psalmodiae canoribus*».

<sup>70</sup> Cf. Dom A. Lambert, *La famille de Saint Braulio et l'expansion de la Règle de Jean de Bictar*, en: *Revista Zurita* I (Zaragoza 1933).

<sup>71</sup> Causan emoción las cartas de Braulio dirigidas al rey Chindasvinto, pidiéndole revocase el nombramiento de obispo de Toledo a favor del citado Eugenio, nombramiento que se había hecho «*violentia principali*» según frase de San Ildefonso, *De viris illustribus*, cap. XIV. Cf. García Villada, *Historia II*, I, 189 ss. Para la obra literaria de Eugenio III, cf. Manitius, *Geschichte der latein. Liter.* I, 194 ss. *Monum. Germ. Auct. Antiq.* XIV, 229 ss. *Neues Archiv* 26 (1901), 393 ss. O. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchl. Lit.* IV, 660 s. y A. Baumgartner, *Geschichte der Weltl.* IV, 245 s.

inde me aliquid dicere, unde meliores recolo jam dixisse<sup>72</sup>. Como diremos después, se trata de San Eugenio, el autor de ciertos cantos profanos, los más antiguos que conocemos de su género en Europa. Alguien quiere también atribuirle el himno Sanctissimae Leocadiae, la gran mártir toledana, en cuya basilica se celebraron varios concilios generales<sup>73</sup>. En Toledo, encontramos también a San Ildefonso († 677), formado en la escuela de Isidoro de Sevilla. Al hablar de su obra san Julián, obispo de Toledo, nos dice que, entre otras cosas, compuso dos misas en honor de los santos Cosme y Damián, patronos de un monasterio de este nombre, añadiéndoles él mismo su música «miro modulationis modo perfecit»<sup>74</sup>. Es él mismo que escribió un Alleluia y otros cantos de santa Leocadia<sup>75</sup>. Dom Férotin cree poderle atribuir una misa a la Asunción de la Virgen editada en el *Liber mozarabicus Sacramentorum*, col. 592—598. Probablemente es también autor de una misa a San Vicente, mártir. Cabe también recordar, que en el Concilio X de Toledo del 656 presidido por San Eugenio, y al cual Ildefonso asistía como abad de Agalí, se instituyó la fiesta del 18 de diciembre en honor de la Santísima Virgen<sup>76</sup>. Pertenece también a esta ilustre escuela san Julián de Toledo († 690) discípulo de Eugenio II, quien compuso himnos y un misal<sup>77</sup>. Según Félix arzobispo de Toledo (693—700?) en

<sup>72</sup> Migne, P. L. 87, col. 452.

<sup>73</sup> J. Pérez de Urbel, Origen de los Himnos mozarabes, en: *Bulletin Hispanique* XXVIII, 119.

<sup>74</sup> Migne, P. L. 96, 41. Sobre sus obras conservadas, vide Migne, P. L. 96, 51ss. Manitius, l. c. I. 234ss. 11d. Herwegen, en: *Lexikon f. Theol. u. Kirche* V, 367s.

<sup>75</sup> «Clerus vehementer psallebat alleluia, et canticum quod ipse dominus Ildefonsus nuper fecerat: Speciosa facta est, alleluia et odor tuus velut balsamum non mistum, et alia quae in missa quae subter est adnotata, in laude ejus deprompserat... Superveniente vero die sanctae et semper virginis Mariae, ante tres dies litaniae peregit, et missam superscriptam, quae in ejus laude, decantaretur, perfecit, quae est septima... in laudem genitricis Dei hoc quod supra praenotavimus summo cum cordis affectu harmoniae modulatione composita musica appareret». Migne, P. L. 96, 43ss.

<sup>76</sup> Sobre la leyenda que Ildefonso hubiera escrito siete misas marianas, cf. Férotin, *Liber mozarabicus*, p. XVI y 754ss.

<sup>77</sup> «Item (composuit) librum missarum de toto circulo anni, in quatuor partes divisum: in quibus aliquas vetustatis incuria vitiatas ac semiplenas emendavit atque complevit, alias vero ex toto composuit. Item librum orationum de festivitibus, quas Toletana Ecclesia per totum circulum anni est solita celebrare, partim stylo sui ingenii, partim etiam inolita antiquitate vitiatum, studioso correctum in unum congescit, atque Ecclesiae Dei usibus ob amorem reliquit sanctae religionis». Cf. *Vita Juliani* por Felix obispo de Toledo, Migne, P. L. XCVI, 448ss. y 757ss.; *ibidem* LXXXV, 649. Dom Férotin, *Liber Ordinum* 230, 331—331 y *Liber mozarabicus*, p. XVI s.

su *Vita sancti Juliani*, Julián «de officiis quam plurima dulcifluro sono composuit»<sup>78</sup>. El *Antiphonarum* de León, copiado a mediados del siglo X, fol. 116' le atribuye las preces Domine misericordiarum, obliviscere peccata nostra de las vísperas de las Dominicas de Cuaresma<sup>79</sup>.

Una filial de la escuela toledana la encontramos en Palencia, cuyo obispo Conantius († 639) «melodias soni multas noviter edidit» según la frase del citado San Ildefonso.

De momento no nos es posible señalar en qué consistió la obra musical de estos obispos de Toledo y de Conancio de Palencia. Sus biógrafos solamente apuntan las palabras que acabamos de transcribir. Una cosa se prestaría a ser muy comentada, y es la obra musical de Eugenio, el cual «cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit». Acabamos de ver, como en 633, el concilio IV de Toledo mandó un «ordo psallendi» para toda España. Eugenio murió en 657; su reforma hubiera sido por lo mismo unos años antes. ¿En qué consistían, pues, aquellos «cantus pessimis usibus vitiatos»? No es posible que desde el 633, en que se celebró el concilio susodicho, hasta su muerte se hubieran corrompido aquellas melodías. Ello indica, acaso, que la reforma y la corrección de Eugenio fué anterior al concilio mencionado y que al corregir tales cantos, forzosamente debía de existir ya un «ordo psallendi» bien definido. La misma ordenación conciliar del «unus ordo psallendi» y la corrección de san Eugenio señalan a las claras la existencia de una notación musical aquellos días en la ciudad de Toledo.

<sup>78</sup> Migne, P. L. XCVI, 148 «Ecclesiasticos itaque bene habitos ordines in sui regiminis sede sollicitiore cura servavit; vitiatos utiliter subcorrexit; minus habitos prudenti dispositione instituit, ac de officiis quam plurima dulcifluro sono composuit».

<sup>79</sup> Serrano, *Antiphonarum mozarabicum* de León, p. XX. Manitius, *ibid.* I, 129ss. *Obras Completas* en F. A. de Lorenzana, *Patrum Tolet. opera* II (Madrid 1785) y Migne, P. L. 96, 127ss. García Villada, *Hist. ecles. de Esp.* II, 1, 97ss. J. Vincke, *Lexikon f. Theol. u. Kirche* V, 711s. W. M. Lindsay, *Julian of Toledo «De vitiiis et figuris»*, en: *St. Andrews Univers. publications*. No XV (Oxford 1922), en donde demuestra, que aunque no sea evidente la paternidad de la obra a favor de San Julián, por las citas bíblicas de la liturgia mozarabe, puede demostrarse que el autor fué español. C. H. Beeson, *The «Ars grammaticae» of Julian of Toledo*, *Miscelanea Ehrle* I (Studi e Testi 37) (Roma 1924), 50—70, en donde demuestra que los manuscritos emigraron de España a Inglaterra muy pronto.

<sup>80</sup> «ecclesiasticorum officiorum ordinibus intentus et providus; nam melodiae soni multas noviter edidit. Orationum quoque libellum de omnium decenter conscripsit proprietate psalmodum...». *leemos en Ildephonsus, De viris illustribus*: Migne, P. L. 96, 201ss.

El obispo Quiricus de Barcelona (656—666?) es el autor del himno mozárabe a Santa Eulalia barcelonesa y acaso escribió también el de san Cucufate «Barchino laete Cucufate vernans». Quiricus fué el amigo de san Ildefonso de Toledo y del celebrado Tajón, obispo de Zaragoza. Algunos suponen que el obispo Quiricus de Toledo, no es otro que el mismo mencionado de Barcelona<sup>81</sup>. En tiempo de este obispo Quiricus, tuvo lugar la primera coronación hasta hoy conocida de reyes en la imperial Toledo. Se trata de la coronación del rey Wamba, sucesor de Recesvinto, quien en 672 fué aclamado por el pueblo y nobleza cerca de Salamanca. Wamba quiso ser coronado en Toledo, de manos del susodicho Quiricus. Como nos cuenta san Julián en su *Historia Galliae*<sup>82</sup> se celebró esta ceremonia en la basílica de san Pedro y san Pablo, o sea, en la iglesia praetoriensis o palatina, en la cual se habían celebrado varios concilios<sup>83</sup>.

Además de los obispos de Toledo ya mencionados, cuyas dotes musicales conocemos, recordamos de paso otros nombres ilustres de aquella iglesia, los cuales se interesarían también por la buena cultura musical-litúrgica de aquel templo. San Ildefonso, en su «*Liber de viris illustribus*» (Migne, PL XCVI, 196 ss.), como continuación del se San Isidoro, nos habla de Asturius «vir egregius assignans opera virtutum plus exemplo quam calamo scribentis» y habla con entusiasmo del metropolitano Montanus, el cual «post Celsum...Toletanae urbis cathedram tenuit» y «gloriosus habitus fuit temporibus Amalarici regis». Al hablar del nombre de Aurasius escribe: «plus illi intentio in defensione veritatis, quam in scribendi exercitio mansit». San Ildefonso enaltece en gran manera el nombre del monasterio Agaliense que floreció junto a Toledo, y que, por lo que parece, sería el centro educativo de los grandes hombres toledanos del siglo VII. Como priores del citado monasterio nos habla de Helladius, el noble godó que desdénó el aula regia por el convento, y que siendo abad «ibi factus monachis pater, meritis studiisque sanctis et vitam monachorum debite rexit», y que llegado a metropolitano, según el anónimo de Toledo, había sido «Episcopum sanctitatis praeconio praefulgentem Ecclesia clamitavit». Ildefonso hace memoria también de «Justus Heladii discipulus, illique successor» en el Agaliense, «vir habitudine corporis, ingenioque mentis decorus, atque subtilis, ab infantia monachus, ab Helladio educatus et instructus», quien «in Pontificatu autem mox illi successor inductus, vir ingenio acer et eloquio sufficiens, magna spe profuturus, nisi hunc ante longaeвам vitam dies abstulisset extrema».

<sup>81</sup> J. Múnera. Eulaliana, en: *Reseña Eclesiástica* XXII (Barcelona 1930), 152 ss.

<sup>82</sup> Migne, P. L. 96, 765 s.

<sup>83</sup> Férotin. *Liber Ordinum*, 150 s.

El susodicho anónimo toledano nos habla también del obispo Gundericus, contemporáneo del rey Witiza, a fines del s. VII, que «sanctimoniae dono illustris habetur, et in multis mirabilibus auctor celebratur».

Para comprender aun más el hecho musical de la cultura eclesiástica toledana, debemos también recordar el florecimiento de monasterios en todas las provincias eclesiásticas de España, monasterios que dependían siempre de los obispos, y de la fundación de escuelas monacales y catedrales. El papa Siricius con su decreto del año 384 a Himerius, obispo de Tarragona, ya había mandado que los candidatos al presbiterado, desde jóvenes, fuesen admitidos al oficio de lector<sup>84</sup>. El concilio o sínodo toledano del 400 habla de ellos, y seguramente existían ya antes. El concilio II de Toledo del 527 se preocupó también de que los aspirantes al sacerdocio vivieran en un edificio propio y que éste estuviera situado al lado la casa del obispo. Los dos Eugenios, el noble Heladio, maestro de Eugenio II, San Ildefonso y San Julián, metropolitanos de Toledo, fueron monjes. Lo fueron también San Martín Bracarense, San Leandro, Taxón (Tajón) de Zaragoza y Juan Bielara de Gerona. El mismo San Ildefonso fundó el monasterio Dubiense de Toledo, para religiosas. No nos es posible bajar al detalle sobre la cultura litúrgico-musical y formación espiritual de la clerecía visigoda de Toledo<sup>85</sup>, diremos solamente que la enseñanza se daba en las catedrales y en los monasterios y que ella tenía carácter eclesiástico. Las tres escuelas más famosas de aquel tiempo en España fueron las de Sevilla, fundada por San Leandro, la de Toledo, fundada por el obispo Heladio y la de Zaragoza, fundada por el obispo Juan y seguida tan brillantemente por su hermano Braulio. Como se ve, corresponden, estas tres escuelas sacerdotales, a los centros musicales de los cuales hemos ya hablado. En el *quadrivium* se enseñaba científicamente aquella música teórica que en el templo aprendían a vivirla prácticamente los estudiantes. Cabe recordar, también, que San Julián fundó una biblioteca en Toledo, una de las primeras que conocemos en España, y claro está, que al fundarla, se preocuparía especialmente de proporcionar a los estudiantes libros para el estudio y la práctica de la liturgia y del canto toledano. El mismo concilio VIII de Toledo, en su canon VIII, mandó que nadie pudiera ser ordenado de sacerdote si primeramente no se sabía «totum psalterium vel canticorum usualium et hymnorum».

<sup>84</sup> Sobre el oficio de lector y cantor desde el s. V en España, véase H. Anglès. *La Música a Catalunya*, II ss.

<sup>85</sup> García Villada, *Historia* II, 2 (Madrid 1932), 281 ss. y 259 ss. H. Anglès. *La Música a Catalunya*, 8 ss. Sobre la cultura hispano-visigoda. Ballesteros. *l. c.* I, 540 ss.

Al tratar de la importancia que tuvo la música religiosa de la iglesia toledana de este tiempo, cabe observar, que la cultura teológica, bíblica, patristica y litúrgico-musical de la escuela toledana y de la iglesia visigoda de España en general, es de cada día más apreciada por los historiadores y especialistas. Sabido es, como uno de los centros intelectuales más cultivados de Europa durante los siglos V y VI fueron Aquitania y la región del Rhóne; pero con la fundación del reino visigodo católico Toledo tuvo pronto una preponderancia indiscutible en todos los asuntos eclesiásticos del occidente latino, y la práctica de la Iglesia española fué modelo vivo, mientras perduró la influencia visigoda<sup>86</sup>. Es por todo esto que un escritor antiguo de España, contenido en el códice Emilianense —mans. de El Escorial—, al mencionar las cosas célebres de España en tiempo de la dominación mora, continúe escribiendo: «Disciplina atque scientia de Toledo».

### La corte real visigoda de Toledo y la música profana

A fin de darnos buena cuenta de la importancia que adquirió Toledo durante la época visigoda, cabe recordar que el rey Atanagildo, que murió en Toledo el año 567, fué el primero que a mediados del siglo VI convirtió la ciudad de Toledo en su residencia habitual y por ende en su corte. Con Atanagildo empezó esta ciudad a ser conocida, relacionándose con toda Europa. Si su hija Bruniquilda (Bruneaut en Francia), casada con Sigeberto, rey de Austrasia y coronada en Reims el año 566, por su crueldad en años posteriores, hizo célebre el nombre de Toledo, la otra hija de Atanagildo, de nombre Gelesuintha, inmortalizó el nombre de su ciudad toledana por su muerte trágica al cabo de un año de haberse casado con el homicida Childerico, hermano del mencionado Sigeberto. Venantius Fortunatus (536— † antes del 610), que sirvió dos años en la corte de Sigeberto de Austrasia, escribió en esta ocasión el memorable planctus de 370 versos dedicado a la muerte trágica de Gelesuintha, recordando con ello el nombre de la ciudad imperial de Castilla<sup>1</sup>.

A la muerte de Atanagildo en 567, su hermano Leovigildo inauguraba su reinado conservando la ciudad de Toledo como capital, y pretendiendo pasar a su corte los atavios y grandezas de la corte bizantina. Para la buena comprensión de la música litúrgica como de la profana de los visigodos en Toledo, cabe recordar, también, como la corte real

aquella, siendo arriana, tenía su liturgia y su canto propio en parte de origen bizantino. Una vez establecida la corte en Toledo, continuó ella sus relaciones directas con Constantinopla, siendo también su palacio una sucursal de la música profana de Bizancio. La disparidad de criterio en política y religión entre Leovigildo y su primogénito Hermenegildo fué causa que después del casamiento de éste, en 579, el palacio toledano se convirtiera pronto en centro de discordias familiares y de propaganda del arrianismo que culminaba en el concilio de obispos arrianos en la ciudad de los futuros Concilios nacionales. Leovigildo murió en Toledo, sucediéndole su segundo hijo Recaredo en 586. Convertido éste al catolicismo a los diez meses de su reinado, se consagró la iglesia de Toledo el día 13 de abril del año 587. El triunfo del catolicismo en España, por su conversión, se patentizó en el Concilio III de Toledo del 589, al cual asistieron sesenta y dos obispos y cinco metropolitanos de España y de las Galias. Recaredo murió también en Toledo el año 601. Y si en 609, Toledo presenciaba la muerte trágica del rey Witerio, arriano, asesinado en un banquete y arrastrado su cuerpo por las calles de Toledo, en 633 se vió su iglesia rodeada de sesentinueve obispos presididos por San Isidoro de Sevilla, celebrando el IV Concilio de Toledo, el más célebre de todos los toledanos por lo que a la liturgia y a la música se refiere.

Debido a las colonias griegas establecidas en España primero, y debido más tarde a las influencias artísticas de Roma, España había practicado desde siglos la música profana vocal e instrumental. Con la entrada de los pueblos nórdicos a principios del siglo V se destruyen muchas de las casas y palacios señoriales en los cuales se ejecutaban las danzas y la música profana de otros tiempos y desaparece con ellos la moda de los citaristas. Los visigodos llegados a España con sus costumbres arcaicas, a la vez amantes de la sencillez, fueron poco a poco seducidos por el lujo y el refinamiento del pueblo romano. Debido a ello, pasó, pues, Toledo a ser el centro de la música profana de España. Los visigodos no amaron ya el circo ni el anfiteatro, en cambio, cultivaron un poco aun el teatro, si bien en él ya no lucía la tragedia y la comedia clásicas, sino las pantominas obscenas y el historionismo acompañado de su música<sup>2</sup>. Por hoy, no nos es posible decir en qué consistiría esta música escénica, ni qué cantos y bailes serían aquellos de regocijo doméstico con los cuales acompañaban la ceremonia de sus bodas y que un concilio de Lérida prohibió en 525<sup>3</sup>. Sabemos también que en Toledo, como en las otras ciudades españolas,

<sup>2</sup> Ballesteros, *ibidem* I, 519 ss. R. Mitjana, *La musique en Espagne*. en: *Encyclopédie de la Musique* IV (Paris 1914), 1913 ss.

<sup>3</sup> Pujades, *Crónica universal del Principado de Cataluña* IV (Barcelona 1831), 114.

<sup>86</sup> Cf. A. Hageier, *Der Einfluß Spaniens in der Textgeschichte der Psalmen*, en: *Span. Forsch.* VI (1936), 82.

<sup>1</sup> Mon. Germ. Auct. antiq. IV, *Liber sextus* I y I<sup>a</sup> «De domno Sigibereto rege et Brunichilde regina, 125 ss.; V. «De Gelesuintha», 135 ss.

eran célebres los cantos lúgubres con los cuales se acompañaba al difunto, cantos que eran entonados por las mujeres llamadas praefixae y que el concilio III de Toledo del 587 prohibió terminantemente<sup>4</sup>. No sabemos por ahora en qué consistían tales cantos. Tampoco nada podemos decir en concreto sobre aquella irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum sollemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed et religiosorum officiis perstreptentes que condenaba el mismo concilio<sup>5</sup>. Acaso recordarían estos cantos y danzas aquellos otros ejecutados por las jóvenes de Cádiz en otras circunstancias, acaso más mundanas, y recordadas por el satírico Martial<sup>6</sup>.

Cabe no olvidar que Silius Italicus, epicúreo romano († 101) que escribió sobre las guerras púnicas, habla ya de la gran afición a la danza y al canto popular del pueblo gallego. Nada sabemos de como serían las danzas y los cantos paganos de los siglos antiguos, los cuales perduraron hasta la época cristiana. Sabemos por ejemplo, que San Pacían, del siglo IV, obispo de Barcelona, tuvo que condenar la costumbre pagana de celebrar en primero de enero mascaradas, danzas, músicas y desórdenes de toda clase para celebrar el Año Nuevo, y que no obstante la prohibición, continuaban en Galicia aun en el siglo VI. En esta región, como en Portugal, ayudó no poco a ello la herejía priscilianista vencida oficialmente en 561, pero que perduró en parte hasta los árabes. Esta herejía fomentaba las prácticas de resabios mágicos, concediendo mucha influencia a la mujer y fomentando también las danzas nocturnas. El mismo concilio toledano del 633, can. IX, al prohibir el canto del Alleluia en la Cuaresma, ordenaba no se cantara tampoco por Año Nuevo, en las calendas de enero, a fin de evitar las abominaciones quae propter errorem gentilium aguntur (Migne, P. L. 83, 750 s.)<sup>7</sup>.

San Isidoro nos habla de unos cantos epitalámicos de su tiempo, que, según él dice, cantaban los estudiantes en honor de los desposados

<sup>4</sup> Can. 22 «Religiosorum omnium corpora qui divina vocatione ab hac vita recedunt, cum psalmis tantummodo et psallentium vocibus debere ad sepulchra deferri; nam funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet, vel peccatores se proximos aut familias cedere, omnino prohibemus». Cf. González, *Collectio Canonum Ecclesiae Hispaniae* (Madrid 1808), 351.

<sup>5</sup> Can. 23. Tejada, *Colección de cánones de la Iglesia de España* II, 249.

<sup>6</sup> Cf. en sus epigramas «Nec de Gadibus improbis puellis», en Friedländer, edic. del 1886, o en la edic. de Gilbert del 1896.

<sup>7</sup> Cf. Z. García Villada, *Hist. Ecles. de Esp.* II, 2, 168ss. E. López-Aydillo, *El siglo XIII en los cancioneros galaicoportugueses*, in: *Homenaje a Menéndez Pidal* III, 620. H. Anglès, *La Música a Catalunya*, 4. A. d'Alès S. L., *Priscillien et l'Espagne chrétienne a la fin du IV<sup>e</sup> siècle*.

en el día de su boda. No hemos conservado la música de tales cantos; pero conocemos el texto del *Carmen de Niventibus*, en el cual, se nos recuerdan el nombre de la tuba, de los timpana, fistula, lyra, tibia, cithara, cymbalum que con cantica y voce organica acompañaban los tripudia en tales actos y en tiempo del mencionado Isidoro. Este Carmen del siglo VII, que recuerda los instrumentos descritos por San Isidoro en sus *Etymologiarum*, libr. III, se ha conservado precisamente en un códice visigodo procedente de la catedral de Toledo y guardado al presente en Madrid, B. N. Mss. 1005<sup>8</sup>. El mismo San Isidoro en su *Regula monachorum* supone, que en su tiempo era cosa muy corriente que muchos trabajadores, para distraerse durante el trabajo manual, cantasen canciones amatorias, por cuanto escribe: «Sic enim saeculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non subtrahant; quanto magis servi Christi qui se manibus operari debent ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis ejus psalmis et hymnis inperviant». La existencia del teatro en España durante la época visigoda parece confirmarla el precitado Isidoro de Sevilla en su *De Officiis ecclesiasticis*, libr. III, al dirigirse a los cantores eclesiásticos con las siguientes palabras: «...quae christianam simplicitatem in ipsa modulatione demonstret nec quae musica vel theatri arte redoleat, sed quae compunctionem magis audientibus faciat».

San Valerio, de mediados del s. VII, Asturicensis (Astorga) Provinciae indigena, abad más tarde del monasterio de San Pedro de Montes, vivió una temporada en un conventu de Compludo, donde conoció al «frater nomine Maximus, librorum scriptor, psalmodiae meditator, valde prudens»; más tarde le encontramos haciendo vida solitaria en las montañas del Bierzo, y después se trasladó a Ebronauto sin encontrar nunca el reposo y la quietud que él buscaba. Valerio nos describe sus sufrimientos y contratiempos, debidos en parte, a un mal sacerdote de nombre Justus, regente de la iglesia que él visitaba, el cual, con sus cantos y bailes, deshonoraba muy mucho el estado sacerdotal y la iglesia de Cristo. Por lo que de él

<sup>8</sup> H. Anglès, *Huelgas* I, 28.

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, al hablar del sacerdote «nomine Justus» escribe: «Hunc contra voluntatem meam, me perneciter resistente, ordinarunt Presbyterum. Qui pro nulla alia electione ad hunc pervenit honorem, nisi quia per ipsum multifariae dementiae temeritatem propter joci hilaritatem luxuriae petulantis diversam adsumpsit scurrilitatem, atque musicae comparationis lirae mulcente perducitur arte. Per quam multarum domorum convivia cantilenae modulamine plerumque psallendi adeptus est celebritatis melodiae». Justus era «forma exiguae pusillitatis tantillum, ac teterrimae visionis colore barbaricae nationis Ethiopum... Corpore quidem

nos cuenta Valerio en sus «Narrationes», Justo es un fiel testimonio de como la vida juglaresca ya se conocía en la España visigoda<sup>10</sup>. Debido a la vida juglaresca que Justo llevaba, nunca se unía, sino que estorbaba, a los «crebro psallentibus hymnis Dei ducentibus noctes». Él mismo, en sus «Dicta de genere monachorum», nos habla de los monjes que «in sublimi arte attollunt canentes melodia vocum»; en su «Replacatio sermonum» nos cuenta de un joven discípulo suyo dotado de una memoria retentiva tan grande, que «intra medium annum peragrans cum canticis universum memoriae retinet Psalterium», y hablando de otro de sus discípulos, de nombre Saturninus, nos le describe dedicado «diebus ac noctibus», a las vigilijs «jejuniiis, orationibus, psalmodiae canoribus». El susodicho abad Valerio es él mismo que en su escrito «De beatissimae Etheriae laude», de la cual hemos ya hablado, escribe que la virgen Etheria fué «immensa claritas hujus occiduae plagae sera processione tandem refulsit extremas» en donde él precisamente vivía, la cual «extremo occidui maris Oceani littore exorta, Orienti facta est cognita».

Que la cultura musical y literaria entró pronto en el palacio real de Toledo, lo prueba también el hecho de Sisebuto, elegido en 612. Sisebuto fué quien hizo construir la basilica de Santa Leocadia extramuros de Toledo y murió en 621. Ed. Anspach, en su obra *Taionis et Isidori fragmenta et opera*, ha podido demostrar como San Isidoro escribió sus Etimologías, no para su amigo Braulio de Zaragoza, sino que las escribió para el rey Sisebuto, al cual ofreció Isidoro, ya en 620, «exiguus, sed criminum facinoribus copiosus». Cf. Flórez, España Sagrada XVI, 391. En la pág. 397 leemos: «... Post tanti furoris insaniam tandem sedata, sic denique in amentia versus, injustae susceptionis ordinem oblitus, vulgari ritu in obscena theatrae luxuriae virgine rotabatur; dum circumductis huc illicque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigijs ludificantijs circumens tripudij compositis, et tremulis gressibus subsiliens nefaria cantilena mortiferae ballimacia dira carmina canens, diabolica pestis exercebat luxuriam». Sobre las obras conservadas de San Valerio, véase Dom Donatien de Bruyne, L'héritage littéraire de l'abbé Saint Valère, en: Rev. Bénéd. XXXII (1920), 1—10. Los primeros ejemplos de las voces *jocularis* y *joculator*, aplicadas al que divertía al rey o al pueblo, aparecen en Europa en documentos del s. VII. Hasta ahora el documento más antiguo conocido en España, se refiere a Elka Iokulare en el Cartulario visigótico de la Catedral de Huesca. Cf. S. Gilí Gaya, Revista de Filol. Española XII (1925), 274—275 y Homenaje a Menéndez Pidal II, 103.

<sup>10</sup> Cf. Mitjana, La musique en Espagne, 1916s. M. Torres, Una olvidada autobiografía visigótica del siglo VII, en: Span. Forsch. III (1931), 439 ss. R. Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y juglares (Madrid 1921), 38 ss. El hecho de clérigos y monjes vagabundos en España, se ve confirmado por las decisiones de los concilios. Vide el Toletanum IV (del 633), cap. 52 y 53; Toletanum VII (del 646), cap. V.

su primera parte. Al subir al trono Chindasvinto en 642, tenemos en Toledo a otro rey visigodo que se interesa por las letras y Bellas Artes. El viaje a Roma del obispo Tajón (Taxon) de Zaragoza, en busca de códices eclesiásticos en nombre del rey, es ya conocido de todos. Chindasvinto murió en 653 ya viejo; en 649, por causa de su edad avanzada, había hecho que su hijo Recesvinto le sucediera en el trono. Fué éste quien consiguió la fusión de godos y romanos comenzada por su padre y en su tiempo se celebraron los concilios VIII, IX y X. En 672 subió al trono el rey Wamba y fué ungido rey en Toledo por el metropolitano Quirico. La basilica de San Pedro y San Pablo estaba aneja al palacio real de Toledo, y fué el rey Rodrigo quien para hacer frente a necesidades de guerra echó mano de los tesoros depositados en ella.

Menéndez Pidal ha podido demostrar que en la corte visigoda los más doctos hablaban un latín escolástico como el que escribían los Padres de la liturgia visigoda. Los cultos que no tenían estudios especiales, hablarían, sin duda, un latín vulgar muy romanceado. Mas para nada se acordarían del latín los rústicos, ni siquiera aquellas desenvueltas y conspiradoras damas hispano-godas que encendían en sus encantos a Abdelaziz y a los otros conquistadores, en Sevilla por el año 715; todos en la monarquía visigoda usarían como lengua familiar un llano romance<sup>11</sup>. Esta lengua vulgar de los visigodos sería una lengua sin mucha literatura; sea ello como fuere, ella se usaba en parte aun en tiempo de los árabes.

Otro aspecto que no cabe olvidar para el caso de la música profana de la época visigoda, es la fuerte influencia griega ejercida por conducto de las tropas y funcionarios que desde tiempo de Justiniano se establecieron al Sudeste de España (554—625) y por el comercio bizantino que arribaba a nuestras playas y remontaba el curso de los ríos principales. Esta influencia griega en España no se limitaría al ceremonial y música cortesana y popular y el comercio, sino que sabemos positivamente que influyó en la misma vida religiosa y litúrgica de la Iglesia española. A este efecto cabe recordar la llegada a Marsella en 415 de Johannes Cassianus († c. 435), el legislador de la vida monástica para la Gallia meridional y la España, discípulo de San Juan Crisóstomo en Constantinopla, creando así nuevas relaciones entre el monacato de la Gallia meridional, España y el Oriente<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Orígenes del español (Madrid 1926), 333.

<sup>12</sup> Sobre este punto, véase Dom Morin, Ephem. Liturg. 1935, 146—149 y 1937, 10, en donde demuestra como la región de Arles-Marseille guardaron fielmente sus tradiciones orientales. Menéndez Pidal, Orígenes del español, 333. C. Mohlberg O.S.B., en: Ephem. Liturgicae 51 (1937), 353 ss. al hablar del *Lectionarium Gallicanum* editado por A. Dold O.S.B. H. Anglès, La Música a Catalunya, 5.

Tal como tenemos los estudios sobre la cultura musical profana de los visigodos<sup>12</sup>, no podemos decir qué cosas hemos conservado en España que a ciencia cierta sean un recuerdo de la música profana de los visigodos. Sobre la creación literario-musical de los visigodos tenemos, no obstante, algunos testimonios importantes. Es Tacitus quien nos habla ya de unos cantos antiguos de los germanos. Jordanis, el historiador de los godos († c. 550) en su *Getica* IV y XI (Mon. Germ. Auct. V, ed. Th. Mommsen) recuerda entre otros, los cantos dedicados a la muerte de Teodorico I. Sidonius Apollinaris, ep. I 2, 9 (Mon. Germ. Auct. antiq. VIII) recuerda asimismo otros cantos dedicados a los héroes<sup>13</sup>. Es debido a los diversos testimonios antiguos que acreditan la existencia de unos cantos épicos entre los germanos, que Menéndez Pidal afirma que «la epopeya parece principalmente una producción de la raza germánica, que floreciendo como indígena en Alemania, fué transplantada por los conquistadores francos en Galia y por los visigodos en España»<sup>14</sup>.

El hecho musical popular profano de los visigodos no se perdió ni de mucho con la entrada de los árabes en España: basta por ello recordar el reino cristiano de Asturias, teniendo su sede en Oviedo, ciudad engrandecida por Alfonso II († 842), por Ramiro I († 850) y por Alfonso III († 910), con basílicas, palacios, baños, triclinios y pretorios como no había iguales en toda España—según frase de Alfonso III. La cultura visigótica de Asturias fué heredada de la hundida corte toledana; esta cultura, pero, se mezcló pronto con la cultura carolingia, como lo prueba el hecho de Alfonso II, quien se dejó atraer mucho por el brillo de la corte de Carlomagno. El cronicón Albeldense retrata a su coetáneo Alfonso III «statque scientia clarus, vultu et habitu statu- raque placidus». Es el mismo cronicón que nos dice que Alfonso el Casto imitaba en Oviedo los usos góticos «omnemque Gothorum ordinem, sicuti Toletum fuerat, tam in Ecclesia quam in palatio, in Oveto cuncta statuit». Al sobrevenir, pues, la invasión árabe, el romance y la música

<sup>12</sup> Cf. entre otros L. Schmidt, *Geschichte der deutschen Stämme bis zum Ausgang der Völkerwanderung. Die Ostgermanen* (München 2 1934). H. Schnürer, *Die Anfänge der abendländ. Völkergemeinschaft* (Freiburg i. B. 1932). E. Benninger, *Der westgot.-alan. Zug nach Mitteleuropa* (Mannus 51 [1931]). H. Heib, *Die Grabfunde aus dem spanischen Westgotenreich* (1934).

<sup>13</sup> Cf. L. Schmidt, l. c. 527.

<sup>14</sup> Cf. *El Romancero Español* (The Hispanic Society of America 1910), 5s.; *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole* (Paris 1910), 10 ss. Para la literatura sobre este punto, cf. J. Hurtado y A. González Palencia, *Historia de la literatura española*, 64 ss. y 107 ss. L. Pfandl, *Spanische Literaturgeschichte*, Bd. 1 (Leipzig-Berlin 1923), 8 ss. y 102. J. Fitzmaurice-Kelly, *Geschichte der spanischen Literatur*, übersetzt von E. Vischer (Heidelberg 1925), 12 ss. y 481 ss.

cortesana de Toledo hubieron que ser imitados en Oviedo, centro de la monarquía asturiana, pasando en parte a León, en tiempo de la hegemonía leonesa durante los años 920 hasta el 1067.

De la cultura visigoda en España continuada por tradición en el pueblo, se conservan recuerdos en el lenguaje y en el arte (joyas visigodas, basílicas e iglesias—éstas destruidas en gran parte por los bárbaros del siglo XX). En cuanto a su música popular y a sus danzas, conservamos sin duda restos preciosos de aquellos días y que con el tiempo podrán con precisión señalarse. Muchas melodías populares de Castilla, Cataluña y Baleares, principalmente algunas de las usadas para las faenas del campo y que tantos puntos de contacto presentan con los cantos populares persas y croatas, son acaso no solamente reminiscencias de los árabes, sino que también pueden acaso ser recuerdos de los visigodos y otras culturas anteriores. En las danzas e instrumentos musicales antiguos y tradicionales de España, principalmente en algunas danzas conservadas en el pueblo vasco, tenemos acaso también recuerdos auténticos de los bailes y de las músicas populares de los godos y visigodos. La misma danza de las espadas, practicada por el pueblo vasco aun en nuestros días, es posible que sea un recuerdo de la danza de las espadas tan típica de los pueblos germanos primitivos<sup>15</sup>.

No hemos conservado nada escrito en la península en lengua visigoda. Aunque la cultura de los godos arrianos no fuera que digamos sobresaliente, fué para la cultura musical y para la cultura en general de Europa una verdadera catástrofe, el que el demasiado celo de Recaredo, al convertirse al catolicismo, mandara que todos los libros arrianos fueran quemados. Quién sabe lo qué perdimos como consecuencia de tales quemados, no solamente en música litúrgica, sino también en profana de aquel tiempo. Por otra parte, ni se ha conservado nada en otros países de la antigua música profana de Constantinopla, ni de la música religiosa de los arrianos que pudiera orientarnos en lo que dice relación a la música durante la monarquía arriana y visigoda de España, la cual hubiera podido ejecutarse en sus palacios o iglesias nacionales. De todas maneras, como recuerdo de los cantos profanos en latín, cantados en el siglo VII en Toledo, conservamos el *Disticon Filolematicum* contenido en el códice de Azagra, hoy Madrid, B. N. Mss. 10029, fol. 55'. Este códice visigótico de los siglos IX/X proviene también de la catedral de Toledo, en donde tenía la signatura 14. 22<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> K. Meschke, *Schwerttanz u. Schwerttanzspiel im germ. Kulturkreis* (1931). R. Wolfram, *Schwerttanz u. Männerbund*, 2 vol. (1935). *Der Große Herder*, palabra *Volkstanz*.

<sup>16</sup> Hablan sobre el contenido de este códice G. Löwe y W. Hartel, *Bibliotheca Patrum Lat. Hispan. I* (Wien 1887), 284 ss. Ch. U. Clark, *Collectanea*

Este *Disticon Filolemaicum* conservado con neumas visigóticas, es debido a San Eugenio de Toledo. Y siendo el texto obra del obispo Eugenio, no es aventurado suponer que él hubiera escrito también su música<sup>18</sup>. Si con el tiempo se confirma nuestra suposición, esta melodía será una de las más antiguas de las conservadas en Europa del género profano. Eugenio fué amigo íntimo de Chindasvinto; es por ello que al morir este rey en el año 652, Eugenio le dedicó el *Epitafion Chindaswintho regi conscriptum*. Es debido también a la pluma de Eugenio el otro *Epitafion in sepulcro Recciverge regine*, casada con el susodicho Recesvinto, la cual murió en 657. Ambos epitafios se conservan en el códice de Azagra mencionado, fol. 54r y 54v, con signos sobre el texto que parecen cuantitativos y melódicos<sup>19</sup>.

Es gracias a la amabilidad del Prof. A. Gastoué de París, que hoy podemos presentar otros ejemplos de los cantos venerandos, escritos por San Isidoro de Sevilla y por el mencionado Eugenio de Toledo. Al estudiar uno por uno los códices latinos antiguos de la B. N. de París conservados con música, en vista de redactar su catálogo definitivo, tuvo la suerte Gastoué de encontrar los siguientes, preciosos de todo punto para nosotros:

lat. 8086, fol. 41, una estrofa con neumas visigodos del *hymnus de Trinitate* de Prudentius: «Est vera secla te magister consulo», del siglo X.

lat. 8087, también con obras de Prudentius, fol. 22, de los siglos X—XI, el himno «O Nazarene, lux Bethlem». Gastoué nos advierte que los tales neumas señalan el mismo canto que en ciertos manuscritos sobre líneas, como por ejemplo puede verse en H. V. Villetard, *L'office de Pierre de Corbeil*, p. 98 y 146.

lat. 8093. Obras de Eugenio de Toledo. Varias piezas con su notación respectiva: fol. 17. *Commonitio mortalitatis humane*: «O mortalis homo», un distico. fol. 18. *Querimonia egritudinis proprio*: *Ve michi, ve misero*. fol. 24. *Confessio beati Isidori*: *Sum et miser delictum (?)*, una estrofa. fol. 24v. «Versus de estate Eugenii: *Dura quies igniter*... Todos los paleógrafos están contestes en que este precioso manuscrito es de fines del siglo VIII o principios del IX; los neumas musicales son contemporáneos a la copia del códice.

Hispanica (París 1919), 46 ss. L. Traube, *Mon. Germ. Hist. Poetae lat. aevi Carol. III* (Berlín 1886), 125 ss. Sobre la música en él contenida, H. Anglès, *El Códex Musical de Las Huelgas I*, 25 ss.

<sup>18</sup> En H. Anglès, *Huelgas I*, 27, se reproduce el facsimil de esta melodía intranscristible por ahora. La transcripción de S. Tafall, *Boletín de la Real Academia Gallega* (1915), 327 es arbitraria, y no obstante, la dió por buena J. Trendl, en: *The music of Spanish History to 1600* (Oxford 1926), ejemp. 6, p. 201.

<sup>19</sup> H. Anglès, *Huelgas I*, 26 da el facsimil.

lat. 8307. Obras de Prudentius. fol. 6—7v, el himno *Inventor rutili*. Manuscrito del siglo XI, procedente de Cataluña.

lat. 8670. *Martianus Capella*. Manuscrito del siglo IX, de origen español y con neumas en los fol. 4, 5v, 10, 11v, 14v, 109.

Gastoué nos comunica al mismo tiempo, que además de los códices indicados, ha encontrado otros manuscritos litúrgicos de los siglos X y XI con neumas catalanes bien caracterizados y otras preciosidades musicales que aumentan el tesoro bibliográfico de los que dimos a conocer en nuestra obra *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Al dar cuenta de estos tesoros musicales españoles desconocidos hasta el presente, nos complacemos en dar las gracias al eminente musicólogo francés por su bondad para con nosotros.

Antes de terminar este punto, interesa recordar, que según Quadradó y Vicente de la Fuente, en su obra *España: sus Monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, tomo III de Castilla la Nueva (Barcelona 1886), pag. 53, se dice que Alfonso VI, abandonando el Alcázar suspendido a gran altura sobre el Tajo, al Oriente de la ciudad, sucesiva residencia de los monarcas godos y de los valjes sarracenos, labró otro nuevo para sí en la más elevada cima, junto al barrio denominado del Rey, que cedió a uno de sus más ilustres campeones: A. González Palencia, del cual copiamos estas líneas, añade: «Si el Alcázar, pues, estaba ya en el siglo XII donde está ahora, la iglesia primitiva de Santa Leocadia debió de estar por allí cerca»<sup>20</sup>.

### Cultura musical-litúrgica de los mozárabes toledanos

En cuanto a la época mozárabe propiamente dicha (711—1085) no tenemos noticias tan explícitas sobre la música toledana; ello no obstante, a falta de noticias históricas que nos hablen del hecho musical en Toledo, podemos presentar la serie de códices musicales copiados en aquel Scriptorium por los cantores mozárabes de la ciudad ilustre y llegados hasta nosotros<sup>21</sup>. En cuanto a la parte musical, J. Ribera se

<sup>20</sup> Cf. A. González Palencia, *Los mozárabes en Toledo en los siglos XII y XIII*. Vol. preliminar (IV), 69.

<sup>21</sup> La literatura de que disponemos sobre este período de la historia de Toledo es muy interesante, lo mismo en España que en el extranjero. En la imposibilidad de citar las obras que interesan para nuestro intento, además de Rodericus Toletanus, *De rebus Hispaniae*, en *Lorenzana Collectio Patrum Toletanorum III* (Madrid 1793), E. Flórez, *España Sagrada*, vol. V y VI, y los apuntados anteriormente, citamos solamente: Francisco de Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* (Toledo 1605). Pedro de Alcocer y Juan de Vergara, *Historia o Descripción de la Imperial ciudad de Toledo* (Toledo 1554 y Madrid 1641). A. M. Burriel S. L., *Memorias auténticas de las Santas vírgenes y mártires sevillanas Justa y Rufina* (Madrid 1806). F. Codera, *Estudios críticos de*



ha limitado al estudio de la música de los árabes en España, mientras que los benedictinos M. Sablayrolles, C. Rojo, G. Prado y G. M. Suñol, a los cuales debemos añadir los nombres de A. Gastoué y Peter Wagner, se han dedicado especialmente a la notación musical de los códices mozárabes conservados hasta el presente.

Tan pronto estuvieron los musulmanes en España, pudo el moro Muza entrar en Toledo, hasta entonces capital del reino visigodo y proclamar la soberanía del califa de los sarracenos sin encontrar resistencia alguna. Sabido es, como las ciudades españolas que no pusieron resistencia a la invasión musulmana, recibieron mejor trato y se las

Historia árabe española (Zaragoza 1903) y sus interesantes artículos en el Boletín de la Acad. de la Hist. de Madrid. R. Dozi, Histoire des Musulmans d'Espagne jusqu'à la conquête de l'Andalousie par les almoravides, 1 vol. (Leyden 1861), trad. castell. del 1879; Recherches sur l'histoire polit. et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Âge, 2 vol. (Leyden 1881); Les Normands en Espagne, 3 vol. (Leyden 1881). J. A. de los Ríos, Influencia de los árabes en las artes y literatura española, en: Boletín A. H. XXXIII (1898). E. Saavedra, Abderrahmán I. Monografía histórica, en: Revista de Archivos, Bibl. y Mus. XIV (1910). Z. García Villada, Bibliotheca Patrum latin. Hispaniensis, II Bd., en Sitzungsber. der Akad. der Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl., vol. 169, 2. Abh. (Wien 1915). Paleografía visigoda, 2 vol. (Madrid 1923). F. Cordera y J. Ribera, Biblioteca arábigo-española (Zaragoza). R. Mesnages, Le christianisme en Afrique III. Églises mozárabes (Paris 1915). M. Gómez Moreno, Iglesias mozárabes I—II (Madrid 1919). F. J. Simonet, Historia de los mozárabes en España (Madrid 1897—1903). J. Ribera, Bibliófilos y Bibliotecas en la España musulmana (Zaragoza 1896) y en Disertaciones y opúsculos (Madrid 1928); La enseñanza entre los musulmanes españoles (Zaragoza 1893 y en Disertaciones y Opúsculos I, 298 ss.); La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio (Madrid 1923). Miguel Asín Palacios, Abenházam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas, Revista Acad. Hist. (Madrid 1927/28); La escatología musulmana en «La Divina Comedia» (Madrid 1919 y 1921); Dante y el Islam (Madrid 1923); La espiritualidad de Algalaz y su sentido cristiano (Madrid 1934/35); El islam cristianizado. Estudio del «Sufismo» a través de las obras de Abenarabi (Madrid 1931), etc. Cl. Sánchez Albornoz, Estampas de la vida en León (Madrid 1926). R. Menéndez Pidal, La España del Cid I—II (Madrid 1929/30 y trad. alemana del 1936). Justo Pérez de Urbel, Los monjes españoles en la Edad Media, 2 vol. (Madrid 1933/34). L. Serrano, abad de Silos, Los Armildez de Toledo y el monasterio de Tórtolas (Madrid 1933); El mayordomo mayor de D<sup>a</sup> Berenguela, fundador de Vilamayor de los Montes (Madrid 1934); El Obispado de Burgos y Castilla Primitiva I—III (Madrid 1935). A. González Palencia, Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII. I—III y (IV) (Madrid 1926—1930). A. Ballasteros, Historia de España II (Barcelona 1920). W. Neuf, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspan. u. altchristl. Bibel-Illustration, 2 vol. (1931). G. Graf, Die christlich-arabische Literatur bis zur fränkischen Zeit (Freiburg i. B. 1905). H. Goussen, Die christliche arabische Literatur der Mozaraber (Leipzig 1909).

autorizó para que pudieran continuar con sus cultos y costumbres cristianas. Después de los estudios modernos sobre la cultura árabe y sobre la mozárabe de España, se ve ya más claro, que no siempre los cristianos que vivieron entre los moros fueron perseguidos y que no siempre la cultura cristiana fué aniquilada por los sarracenos opresores<sup>2</sup>. Los reyes moros hicieron de Córdoba la capital de su nuevo reino, cayendo con ello el esplendor de la imperial Toledo. Aunque la iglesia toledana se hubiera visto abandonada por su metropolitano Sinderedo al entrar los musulmanes en Toledo, su vida religiosa continuó siendo espléndida. Ello fué debido a dos hombres principalmente que nos ha recordado el cronicón Pacense al escribir: Per idem tempus —entre 719—721— Fredoarius, Accitanae (Guadix) sedis episcopus, Urbanus, Toletanae sedis Urbis Regiae Cathedralis veteranus melodicus, atque eiusdem sedis Evantius, archidiaconus, nimium doctrina et sapientia, sanctitate quoque et in omni secundum scripturas, spe, fide et charitate ad confortandam Ecclesiam Dei, clare habentur<sup>3</sup>.

Por lo visto, al entrar los moros en Toledo, permitieron continuara allí el culto cristiano y no alteraron considerablemente el estado de aquella iglesia. Una prueba de ello, la tenemos en las iglesias mozárabes que pudieron continuar con la práctica de su liturgia y de su canto. Ellas fueron: Santa Justa, San Lucas, Santa Eulalia, San Marcos, San Torcuato y San Sebastián. Además de éstas, continuaron la Omnium Sanctorum, la famosa basílica suburbana Santa Leocadia, la de Santa María de Alficen y la de San Cosme y San Damián que estaba situada en un arrabal y perteneciente al antiguo monasterio Agaliense. Además de estos templos, subsistieron en Toledo o sus afueras algunos conventos<sup>4</sup>. La basílica catedral fué convertida por los moros en aljama o mezquita mayor, mientras que Santa María de Alficen fué verosímelmente convertida en la catedral cristiana. Sobre la obra musical del susodicho Urbano, veteranus melodicus de la catedral, nada sabemos en concreto. Solamente sabemos que él había vivido aún los buenos tiempos de la música visigoda en Toledo y que con la entrada de los moros, fué elegido Vicario Capitular de aquella iglesia, ocupada por el obispo Oppas, antes metropolitano de Sevilla y amigo del moro Muza al entrar éste en Toledo. Al morir Oppas, le sucedió Urbano como arzobispo, muriendo durante el reinado del virrey Ocha (734—739/740).

<sup>2</sup> A. González Palencia, Los mozárabes, vol. Prel. (IV), 117. H. Anglés, La Música a Catalunya, 23 s.

<sup>3</sup> Cf. Flórez, España Sagrada VIII, 305.

<sup>4</sup> Simonet, Historia de los mozárabes, 161, fundándose en los estudios del P. Burriel.

Otro nombre célebre que cabe recordar como continuador de la obra litúrgico-musical de aquella iglesia, es Cixila, educado de pequeño en Toledo y más tarde metropolitano de aquella ciudad durante los años 744—753<sup>5</sup>. Al recordar su obra literaria y su apostolado, el cronicón Pacense escribe: *fuit enim sanctimoniis eruditus et Ecclesiarum restaurator*, restaurador, se entiende, de las iglesias destruidas acaso por los musulmanes. Cixila es el autor de la *Vita Ildephonsi* y del himno a San Tirso: *Exulta nimium turba fidelium*<sup>6</sup> y acaso de otros himnos<sup>7</sup>. Bajo el pontificado de Cixila y el gobierno de Yusuf, hacia el 750, floreció aquel célebre *Petrus Toletanae sedis diaconus, pulcher apud Hispaniam habebatur melodicus, atque in omnibus scripturis sapientissimus*<sup>8</sup>. Tampoco nos es posible adivinar en qué hubiera consistido su obra musical; si bien según el testimonio del Pacense, Petrus sería uno de los músicos celosos que continuaban guardando la tradición musical de los Padres toledanos. Entre los nombres ilustres de la Toledo de aquellos días, conocemos también al autor del Anónimo Toledano, conocido antes con el nombre de Isidoro Pacense (el Pacense) por haberse supuesto que el cronicón toledano lo había escrito Isidoro, obispo de la antigua Paxe *Pax Julia* o sea Beja, en Portugal<sup>9</sup>. Este clérigo de Toledo

<sup>5</sup> A. Ballesteros supone que ésta es la verdadera fecha, no del 771 al 778 como dijeron Gams, Flórez y Menéndez Pelayo. Cf. no obstante Migne, P. L. XXXI, 399 ss.

<sup>6</sup> España Sagrada V, 327. Pérez de Urbel, Bulletin Hispanique XXVIII (1926), 131. El testimonio del Pacense lo publicó primeramente Flórez, *ibidem* VIII, 318.

<sup>7</sup> Así lo atestigua el mismo Silo, rey de Asturias, el cual, escribiendo a Cixila le decía: *«Audiui quod composuistis hymnum in dedicatione sancti Tyrsi, martyris et civis Toletani ut retulerunt mihi tuos legatos: et de sancto Vincentio et Octo Toletanorum... alium composuistis. Mittat tua Paternitas illos ad me, ut nostri clerici habeant quid cantent. Mitimus ad vos hymnum de sanctis martyribus Philiberto et socio ejus, passis in urbe Tituleia (quos audiui esse Toletanos)»*. Migne, P. L. XXXI, 399 ss.

<sup>8</sup> *«Per idem tempus (Era 788, año 750) Petrus, Toletanus sedis diaconus, pulcher apud Hispaniam habebatur melodicus, atque in omnibus scripturis sapientissimus; (ad) habitatores in Hispali propter Paschas erroneas, quae ab eis sunt celebratae, libellum Patrum atque diversis auctoritatibus pulchre compositum, conscripsit.»* Cronicón Pacense, España Sagrada VIII, 319, cf. también V, 342 s. Migne, P. L. XCVI, 1277. Menéndez Pelayo, Hist. de los heter. I, 273. Simonet, Historia de los mozárabes, 230 ss.

<sup>9</sup> Th. Mommsen, *Chronica minora saec. IV, V, VI, VIII*, tom. XI (Berlín 1894) de Mon. Germ. Hist., en donde da una nueva edición. L. Schevenkow, *Kritische Betrachtungen über die lateinisch geschriebenen Quellen zur Geschichte der Eroberung Spaniens durch die Araber* (Celle 1894). E. Hinojosa, Historia de los pueblos germánicos en España. II. J. Amador de los Ríos, Historia crítica de la lit. españ. II, 52. Flórez, España Sagrada VIII, 269 ss.

escribió otras obras que se perdieron en antiguos tiempos. Toledo continuaba siendo la *urbs regia* del Anónimo citado, y durante el siglo VIII fué la población más importante de Castilla, civil y religiosamente hablando.

Al fundarse el Califato de Occidente, llevado a cabo por Abderrahmán ben Moavia el Omeya (756—788), que unas veces toleraba, otros perseguía a los cristianos, encontramos en Toledo la figura de Elipando, nacido hacia el 718 de estirpe visigoda y más tarde, hacia el 782, arzobispo de aquella diócesis hasta su muerte hacia el 802. Sabido es como Elipando primero enemigo y contradietor de la herejía de Migelius y defensor más tarde del adopcionismo con Félix, obispo de Urgel, sacaba argumentos teológicos interpretando a su manera textos de la liturgia mozárabe y al cual contradijeron Beato de Liébana y Heterio, obispo de Osma, refugiado entonces en Asturias. Elipando, no obstante el haber sido condenado en los concilios de Ratisbona del 792, de Frankfurt en 794, Roma en 798 y Aquisgrán en 800, y no obstante las obras que escribieron contra él Paulinus de Aquileia y Alcuínus, permaneció en su error hasta su muerte con gran detrimento del buen nombre de la iglesia toledana y de su liturgia tradicional<sup>10</sup>. En uno de sus escritos da Elipando buen testimonio de la antigüedad de la iglesia toledana al decir: *«Notum est plebi universae hanc sedem sanctis doctrinis ab ipso exordio fidei claruisse»*.

Para darnos cuenta como la liturgia y el canto mozárabe continuaron practicándose con todo esplendor durante el siglo IX, basta recordar, que la *urbs inclita*, desde fines del siglo VIII y durante el siglo IX, luchó enconadamente, sublevándose varias veces contra el califato de Córdoba, consiguiendo con ello su independencia que defendió heroicamente durante muchos años. Gracias a esta lucha y a su independencia, pudo evitar en sus iglesias las persecuciones que tuvieron que sufrir las comunidades de Córdoba durante el siglo IX, y que sus cantos no tuvieron que enmudecer durante los años de lucha y de dominación musulmana. Toledo tuvo la suerte de contar en el siglo IX con el obispo Wistremiro, sucesor de Gumesindo en aquella diócesis. Wistremiro gobernó la iglesia toledana durante treinta años (828—858). Si bien es verdad que durante este siglo no fué Toledo, sino que fué Córdoba, el refugio de la cultura eclesiástica<sup>11</sup>, supo la

<sup>10</sup> Flórez V, 361 ss. P. Gams, *Kirchengeschichte von Spanien II*, 2, 261 ss. Hefele-Leeberg, *Histoire des Conciles* (Paris 1907 ss.) III, 985 ss., 1001 ss., 1096 ss. *Dictionnaire de Théol. Cathol.* IV, 2333 ss.

<sup>11</sup> Para el hecho de la cultura musical religiosa de Córdoba durante la vida del abad Sperandeo († antes del 856) maestro de San Eulogio y del Alvarus Cordubensis († hacia el 861) y durante los años de Vincentius, Leovigildus y Ciprianus († 890) arcipreste de la catedral de Córdoba y Samsón, abad († hacia el 890), cf. H. Anglès, *Huelgas I*, 11 s. Sobre la cultura religiosa Flórez.

iglesia toledana continuar su tradición eclesiástica gracias a la figura excelsa del precitado Wistremiro, tan alabado por san Eulogio de Córdoba<sup>12</sup>. Tan grande se conservaba el espíritu cristiano de los mozárabes toledanos, que al morir Wistremiro en 858, para demostrar su adhesión a la iglesia perseguida de Córdoba y a sus grandes hombres, eligieron al célebre Eulogio, el autor del *Memoriale Sanctorum*, del *Documentum martyriale* y del *Apologeticus Sanctorum* que, martirizado en marzo del 859, no le fué posible pasar a Toledo<sup>13</sup>. Dulcidius, presbítero de Toledo, enviado por Alfonso el Magno de León a Córdoba con cartas para el califa, pudo trasladar los cuerpos santos de Eulogio y Leocricia a Oviedo y más tarde fué elevado a la mitra de Salamanca, que rigió durante los años 900—921. Toledo, que durante tantos años de dominación musulmana había sido el baluarte de la iglesia y de la liturgia española, sucumbió por fin a principios del siglo X, cayendo otra vez en manos de los árabes. Así vemos como el califa Abderrahmán III pudo hacer su entrada triunfal en Toledo a 1º de agosto del año 932. En honor de la verdad debemos decir una vez más, que no obstante la dominación musulmana de estos últimos años, la iglesia toledana no se resintió, ni de mucho, en la profesión de su fe cristiana y en la práctica de su liturgia y de sus cantos.

Una prueba de la cultura litúrgica-eclesiástica de aquella iglesia durante los años de la dominación musulmana, nos la ofrecen los códices conservados en aquella metropolitana-primada y copiados en aquella ciudad. Entre muchos que podríamos citar, señalamos el De Summo Bono de san Isidoro, copiado en Toledo por Teodomirus aesi indignus scripsi del 911, hoy en Madrid, B. N. Hh. 5. El P. Burriel vió en 1753

España Sagrada X y XI. R. Menéndez Pidal, Orígenes del Español (Madrid 1926), 436 ss. Prado, Liturgia mozárabe, 48 ss. Simonet, 319 ss. Sobre la música y la liturgia en Cataluña durante este siglo. H. Anglès, La Música a Catalunya, 23 ss.

<sup>12</sup> «Toletum reverti, ubi adhuc vigentem sanctissimum senem nostrum, faculam Spiritus Sancti et lucernam totius Hispaniae Wistremirum Episcopum comperi, cujus vitae sanctitas totum orbem illustrans hactenus honestate morum celsisque meritis catholicorum gregem referet. Multis apud eum diebus degimus ejusque angelico contubernio haesimus». Epist. ad Willesinaum Ep. Cf. Migne, P. L. 115, 703. Simonet, ibidem 312 y 319 ss.

<sup>13</sup> Otra prueba de la práctica litúrgica musical en la iglesia de Córdoba del siglo IX, nos la presenta el mismo San Eulogio en la vida de Santa Columba. Esta «virgo nobilis et decora», preparándose para el martirio, cantaba con mucha alegría y entusiasmo una antifona mozárabe, siguiendo el canto tradicional de Toledo: «illam cum omni affectu canebat antiphonam, quam in laudem sanctorum beati Patres suavi aptarunt». Vide el *Memoriale sanctorum* de Eulogio, Flórez, España Sagrada X. 399 ss. También Migne, P. L. 115. 808 s. y Liber Ordinum de Férotin, 123.

en el convento de la Santísima Trinidad de aquella ciudad, un códice gótico con el De Virginitate de San Ildefonso, copiado por Salomón, archipresbyter toledano el año 1067<sup>14</sup>. En Toledo se copiaron durante los siglos IX, X y XI varios códices litúrgicos, canónicos etc.<sup>15</sup>. Al estudiar el hecho de la música en Cataluña, pudimos aducir una infinidad de documentos de los siglos IX, X y XI que contienen nombres de músicos y cantores, así como legados de libros litúrgicos y musicales por los cuales puede ver el lector cuan rica sería aquella cultura litúrgica y musical en la Cataluña cristiana a medida que se hacía la reconquista<sup>16</sup>. De Toledo, como de Castilla y de España en general, no tenemos a mano la documentación necesaria para poder presentar documentos similares; pero no dudamos que el día que alguien intente hacer una búsqueda sobre tal materia, encontrará allí también materiales ricos que nos darán luz nueva sobre una cuestión tan interesante<sup>17</sup>.

**Cultura musical árabe:** Con la entrada de los árabes en España en el año 711 y siguientes la cultura musical eclesiástica de los pueblos dominados por ellos parece que ya no evolucionó ni adelantó mucho en la península, limitándose a conservar lo heredado de siglos anteriores de la época visigoda. Esta venida de los árabes fué, en cambio, generosa para con la música profana en general, y especialmente para la música popular, la danza y la música instrumental. Sobre el hecho musical de los árabes en España, se ha escrito mucho durante los últimos años, gracias al impulso que dió con sus búsquedas sobre la cultura general de los árabes españoles el ilustre arabista Julián Ribera<sup>18</sup>. Por el hecho de las ricas bibliotecas reales y particulares, especialmente en Córdoba y Sevilla y también en las otras de Almería, Badajoz Toledo, Zaragoza y Valencia, podemos calcular como la cultura musical no era más que

<sup>14</sup> Las palabras con que rubrica el libro, recuerdan algo de las exclamaciones populares litúrgicas. Cf. Simonet, ibidem 870.

<sup>15</sup> Dom Férotin, Liber Sacramentorum, 669 ss. Ballesteros, II, 468 ss. Según Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y juglares, 313, la *Chronica Gothorum*, atribuida falsamente a San Isidoro, y escrita en el s. XI, sería escrita por un mozárabe toledano. La *Exhortatio paenitentiae* y el *Lamentum paenitentiae* (Arévalo, P. L. 81, 583 ss.) editadas por K. Strecker en *Monum. Germ. hist. Poetae latini aevi Carolini IV.* 2—3 (1923). 760—768, 769—783, son obra de un español del siglo VIII al IX.

<sup>16</sup> Anglès, La Música a Catalunya, 47 ss. y 118 ss.

<sup>17</sup> Simonet, ibidem, 639. Flórez, España Sagrada, passim. J. M. de Eguren, Memoria descriptiva de los códices conservados en los archivos eclesiásticos de España (Madrid 1859), p. LXXXVIII ss. M. Gómez Moreno, Iglesias mozárabes de España I, 326 ss. L. Serrano, Fuentes para la historia de Castilla I—III (desde el 1910). H. Anglès, Huelgas I, 16 s. nota 4.

<sup>18</sup> Bibliófilos y Bibliotecas en la España mozárabe, en: *Disertaciones y opúsculos I* (Madrid 1928).

una consecuencia de aquella cultura arábica de los siglos IX y X y XI en general. Limitándonos a la ciudad de Toledo, copiamos del susodicho Ribera: «De Toledo no debíamos hablar, pues conocido es ya el renombre que gozó en la Edad Media como centro de instrucción adonde acudían los sabios de Europa para estudiar las ciencias árabes. En ella aparecieron desperdigados restos de la biblioteca de Alháquem II en los días de la guerra civil. En ella vivieron los Beni Dinon, régulos que en su afán por los libros llegaron al extremo de apoderarse violentamente de las bibliotecas particulares, robando la del bibliófilo el Arauxi. Allí se vió un portento que toda la población pudo admirar, al ocurrir el incendio del barrio de Pellejeros, y fué que de él no se salvaron más que las habitaciones del bibliófilo Abenmaimon, donde guardaba su famosa biblioteca, la de los correctos códices. Allí vivieron, por último, bibliófilos tan especialistas como Abenabiamir Ibrahim el Toledano, que se cñó exclusivamente a reunir autógrafos y originales de los sabios que habían fallecido en la ciudad<sup>19</sup>. Ribera pudo aducir, además, otros nombres de bibliófilos y copistas árabes residentes en Toledo y que no es del caso sacar a colación aquí.

En otro trabajo estudia el mencionado Ribera en qué consistió la enseñanza entre los musulmanes españoles<sup>20</sup> y demuestra, como el florecimiento de escuelas en los países árabes no fué cosa del Estado sino que hasta el siglo XIII, fueron ellas siempre privadas. Refiriéndose a las escuelas de Toledo, refuta la opinión de D. Vicente de la Fuente<sup>21</sup>, quien, siguiendo a Conde, había supuesto que la escuela de Abencautzar de Toledo había sido una verdadera Academia<sup>22</sup>. En cuanto a la enseñanza musical de los árabes en Toledo, no aduce ninguna noticia concreta; pero el hecho de Ziriab, venido de Oriente a cuenta de Abderrahmán II, puede orientarnos un poco en lo que sería aquella enseñanza en Toledo y como es posible que los mozárabes aprendieran algo de ella<sup>23</sup>.

El mismo Ribera, al estudiar la música de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio, nos dá cuenta como «Casi todos los reyes de taifas tuvieron sus cítaras u orquestas de músicos y cantores». Ribera, al afirmar esto, se apoya en autores árabes de la época, los cuales echan en cara a los taifas el vicio de ser grandes bebedores de vino, reclutadores de cantoras y amigos de oír tañer laúdes y, al efecto, como caso muy característico, aduce el nombre de Ismael

<sup>19</sup> Ribera, *ibidem*, 211 ss.

<sup>20</sup> Ribera, La enseñanza entre los musulmanes españoles, en: *Disertaciones y opúsculos I*, 229 ss.

<sup>21</sup> Historia de las Universidades, 35 s.

<sup>22</sup> Ribera, *Disertaciones y opúsculos I*.

<sup>23</sup> Ribera, *ibidem I*, 298 s.

ben Dinón de Toledo «educado entre eunucos y cantoras»<sup>24</sup>. En esta misma obra nos dá noticia de otro músico, «gran señor de Toledo» de nombre «Abulhosáin, hijo del ministro toledano Abuchafar Elguacaxi», el cual, acompañándose a sí mismo con su laúd, cantaba entre otros muchos cantares un anéxir o recitado en verso, que había compuesto él, y luego una canción<sup>25</sup>.

Sobre las posibles influencias de la música árabe en la española, hablaremos detalladamente en otra ocasión. Aquí queremos observar únicamente que no es temerario el suponer que también los cristianos y los mismos clérigos mozárabes hubieran podido aprender de la cultura musical árabe. Las quejas de Álvaro de Córdoba en su *Indiculus Luminosus* al hablar de los jóvenes cristianos que en su tiempo leían y estudiaban las poesías y los escritos de los teólogos y filósofos mahometanos de España, no para refutarlos, sino más bien para aprender y disfrutar de la lengua árabe, indican a las claras la influencia árabe en el ambiente de los centros cristianos. Aunque el canto eclesiástico no tuviera nada que ver con la música de los árabes, bueno es no perder de vista, como el cantor eclesiástico podía aprender algo del arte musical de los musulmanes.

Cómo estudiamos hace años, en la catedral de Toledo se practicó la polifonía ya en el siglo XIII y quizá ya en el siglo anterior<sup>26</sup>. Durante los últimos años se ha hablado mucho sobre si los árabes españoles conocieron y enseñaron la práctica del organum en sus escuelas de Córdoba, ya en los siglos X y XI, y de la influencia que tal práctica hubiera podido tener en Europa<sup>27</sup>. Ateniéndonos al repertorio conservado del templo toledano, no vemos de momento que se note en ninguna de sus composiciones influencia alguna directa o indirecta de los árabes de Andalucía. De todas maneras, una cosa debemos muy bien recalcar, y es, que por muy rica que hubiera sido la cultura musical de los árabes en España, hasta hoy no conocemos ni una sola melodía antigua que a ciencia cierta podamos decir provenga del repertorio árabe de la España de otros tiempos. Sabemos sí, que muchos instrumentos musicales se introdujeron en Europa por medio de los árabes peninsulares<sup>28</sup>:

<sup>24</sup> Cf. su La música de las Cantigas de Santa María (Madrid 1923) o su Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española (Madrid 1927), 190 s., extracto de la obra anterior y traducida al inglés y al alemán.

<sup>25</sup> Historia de la música árabe, 210 s.; La música de las Cantigas, 63.

<sup>26</sup> H. Anglès, Huelgas I, 18 ss. y 71 ss. Cf. H. Husmann, Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung, en: *Archiv für Musikforschung*, 2. Jahrg. (1937), 173—184.

<sup>27</sup> H. Anglès, Huelgas I, 34 ss., con la literatura que allí se indica.

<sup>28</sup> Para miniaturas españolas con instrumentos cf. Serrano-Faligati, Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles (siglos X—XIII)

conocemos algo de la teoría musical de los árabes españoles<sup>29</sup>, pero no hemos conservado ni una sola composición monódica, polifona o instrumental como recuerdo auténtico de la música árabe de España. Es por este hecho negativo, y por los documentos musicales conservados, los cuales no guardan ninguna relación con la música árabe, que la tesi de Ribera, sobre una influencia positiva y absorbente en la Europa medieval, esta faltada de fundamento<sup>30</sup>.

Todo esto quedará muy claramente demostrado en la edición crítica de la música de Las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio que estamos preparando. Éstas demuestran sí que el rey Sabio tenía músicos árabes en su servicio; pero si ellos fueron o no compositores, no nos consta. Una cosa sabemos positivamente, y es, que el codex princeps de las Cantigas, conservado hasta hace poco en el Escorial, por su notación mensural, es el monumento musical más precioso de Europa para el estudio del ritmo de la lírica monódica del siglo XIII. Su notación demuestra que los músicos que Alfonso X tenía en su palacio eran compositores de inspiración profunda y que sus copistas eran también músicos excelentes; estos copistas forman contraste con los otros copistas que nos transmitieron las melodías de los trovadores provenzales y troveros franceses generalmente con una notación, rítmicamente tan imperfecta, que aún los mismos copistas que nos transmiten las melodías con notación mensural, muchas veces ni conocen el valor exacto de la notación mensural, aquellos días tan bien practicada para la polifonía religiosa y profana. I no obstante de llegar copiadas tan fielmente las melodías de las mencionadas Cantigas, Ribera (La Música de las Cantigas, p. 102) había escrito: «La música de las Cantigas está eserita en notación musical enigmática, cuya clave se perdió, ni una de ellas se aviene a la teoría rítmica expuesta por Ribera. Ya no decimos nada del caso absurdo de querer él demostrar que la música de los trovadores provenzales y franceses, así como la de los Minnesinger, sea de origen árabe hispánico. I lo que

(Madrid 1901). J. Ribera, La música de las Cantigas. Menéndez Pidal. Poesía juglaresca y juglares (Madrid 1924).

<sup>29</sup> Cf. Baron Rodolphe d'Erlanger, La Musique Arabe. I. Al-farabi. Grand Traité de la Musique. Livres I et II. Traduction française (Paris 1930). Anglès, Huelgas I, 19 ss. E. A. Beichert, Die Wissenschaft der Musik bei Al-Farabi (Freiburger Diss. Regensburg 1931). J. Rouanel ofrece un estudio muy extenso sobre la música árabe en general y sus teóricos de los siglos VIII al XVIII, en el vol. V de l'Histoire de la Musique, en la Encyclopédie de la Musique de Lavignac, 2676—2911.

<sup>30</sup> Para formarse cargo de la teoría de Ribera, además de las obras citadas, cf. sus Disertaciones y opúsculos (2 vol. Madrid 1928).

nosotros hemos encontrado en el aspecto musical<sup>31</sup>, lo demostró H. Spanke en el aspecto literario<sup>32</sup>.

**Monumentos musicales mozárabes de Toledo:** Aparte los músicos toledanos apuntados, no conocemos de momento otros nombres de los siglos VIII al XI. Ello no obstante, a falta de documentos históricos que nos faciliten detalles sobre la cultura musical de la Iglesia de Toledo durante los tiempos mozárabes, nos dan una prueba fehaciente de aquélla, los códices visigodo-mozárabes del *Scriptorium* toledano conservados hasta nosotros<sup>33</sup>. Estos códices fueron escritos precisamente durante los siglos de los que menos datos históricos poseemos sobre el hecho musical de Toledo y de la Iglesia española en general. La cultura musical toledana de los siglos IX al XI queda muy bien representada en los códices que a continuación citamos<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Véase entretanto H. Anglès, Les mélodies del trobador Guiraut Riquier, *Extret d'Estudis Universitaris Catalans*, vol. XI (1926); *Les Cantiques del rei n'Anfós el Savi*, *Extret de Vida Cristiana*, vol. XIV (Barcelona 1927) y *Huelgas* I, 4 s. y 53 ss.

<sup>32</sup> Cf. su *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabische Lyrik des Mittelalters*, en: *Volkstum und Kultur der Romanen III*, 258/278. Que sepamos, hasta el presente no se ha encontrado ni una sola composición profana con notación musical en los códices neumáticos mozárabes. De la lírica épica y canciones de gesta de la España antigua, no hemos conservado ninguna con su música original. La narración poética sobre Carlomagno con el nombre de «Maynete» o poema de las aventuras que sucedieron en Toledo a Carlomagno siendo muchacho, y cuya leyenda encontramos en el cap. XII del *Pseudo-Turpinus* de Santiago de Compostela, nos ha llegado también sin rastro de su melodía, caso de haber sido un día cantada.

<sup>33</sup> Por noticias que tenemos recibidas directamente de Toledo, podemos asegurar que todos los códices mozárabes y musicales conservados en la *Bibl. Capitular* de la Catedral de Toledo, así como también el *Antiphonarium* de León, se han salvado de las quemas vandálicas recientes.

<sup>34</sup> Sobre ellos cf. J. F. Riaño, *Critical and Bibliographical Notes on early spanish Music* (London 1887). Dom Maur Sablayrolles, *A la Recherche des Manuscrits Gregoriens Espagnols*. *Her Hispanicum*, en *SIM XIII* (1911—1912), 512 y 517. Dom Férotin, *Liber mozar. Sacramentorum*, 669—964. Wagner, *Span. Forsch.* I, 117 ss. C. Rojo y G. Prado, *El Canto Mozarabe*, 18 ss. Sobre su escritura y miniaturas, citamos entre otros estudios los siguientes: A. Millares Carlo, *El Códice Toledano 32, 2 y el Emilianense 47*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, 501—507; De paleografía visigótica, a propósito del «Codex Toletanus», hoy Madrid, B. N. 2, 1, del s. X, en: *Revista de Filol. Españ.* XII (1925). Archer M. Huntington, *Initials and Miniatures of the IXth, Xth and XIth centuries from the Mozarabic Manuscripts of Santo Domingo de Silos in the British Museum* (New York 1904). M. Gómez Moreno, *El arte románico español* (Madrid 1934). J. Domínguez Bordona, *La Miniatura Española I* (Barcelona 1930). C. Pérez Pastor, *Índice por títulos de los códices procedentes de los*

De los veinte y tantos códices con música conservados de la liturgia mozárabe, siete de ellos provienen de Toledo, otro —el más importante de los conservados—, fué copiado a principios del siglo X de un ejemplar escrito, quizá a mediados del siglo VII, y copiado para el uso de la parroquia de Santa Leocadia de Toledo. Todos los restantes, provienen, directa o indirectamente de la iglesia toledana, puesto que el repertorio que ellos presentan es exclusivamente el que estaba en uso, desde el siglo VII al X u XI, en qué se copiaron, en la Iglesia de Toledo.

En Toledo, Archivo Catedral se conservan los siguientes:

1. Sign. 33.3. *Horae diurnae*, del siglo IX.
2. Sign. 35.4. *Officia varia et Missae*, del siglo X.
3. Sign. 35.5. *Officia varia et Missae*, de los siglos X—XI.
4. Sign. 35.6. *Officia et Missae*, del siglo XI.
5. Sign. 35.7. *Varia Officia et Missae*, de los siglos IX—X.

En la Bibl. Nac. de Madrid, como procedentes de Toledo, se conservan:

6. Mss. Hh, 69 (a. Toledo 35.1) *Psalmi, Cantica et Hymni*, siglo X.
7. Mss. Hh, 23 (a. Toledo 35.2) *Officia Feriarum Quadragesimae*, siglo XI.

Como hemos dicho, los restantes códices procedentes de Silos, San Millán de la Cogolla etc. contienen solamente el repertorio toledano. Además de los códices apuntados, se contienen composiciones con su notación musical mozárabe en otros códices conservados en España y en el extranjero. De entre los fragmentos conservados<sup>35</sup>, es digno de especial mención el hallado en la parroquia de las Santas Justa y Rufina el año 1915 y que se conservaba en el Cabildo de Curas y Beneficiados de Toledo. Es del siglo X y musicalmente, uno de los más antiguos<sup>36</sup>. De los manuscritos de Toledo apuntados, solamente conocemos dos de sus copistas: en el 35.7 firma «Sebastianus scriptor» y en el Hh, 23 de Madrid leemos: «Finit, Deo gratias, hic liber per manus Ferdinandum Johannis presbiter eglise sanctarum Juste et Rufine civitatis Toleti in mense aprilis». Por noticias que tenemos, los códices que aun en tiempos posteriores se conservaban en las diferentes iglesias de Toledo eran muy numerosos; la desidia y la ignorancia hicieron que, pasando los años, hubiera la incuria llegado a tanto, que ellos se estropearan y se vendían por nada, a peso, como de pergaminos inservibles en casa Monasterios de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardena. Boletín de la R. Acad. Hist. LXIII (1908), 507—508.

<sup>35</sup> Además de los códices incompletos mencionados en Rojo-Prado, ibidem 24ss., por el códice fragmentario de San Juan de la Peña, hoy en Zaragoza, vid. H. Anglès, Huelgas I, 24 s. J. Handschin, ha encontrado neumas mozárabes también muy antiguos, en el Brit. Museum Add. 30844.

<sup>36</sup> G. M. Suñol, Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne (Desclée et C<sup>ie</sup> 1935), 322.

de los anticuarios en la ciudad misma de Toledo. Esto que ocurría a fines del siglo XV a presencia del cardenal Cisneros, fué tanta la impresión que hizo en el ánimo del precitado cardenal, que mandó se recogieran los códices y fragmentos que quedaran en las diferentes iglesias y librerías de lance de Toledo, y que se guardaran religiosamente en aquella catedral; otra consecuencia fué la misma reforma litúrgico-musical y edición de los libros Misal y Breviarium por orden y en vida del mismo Cardenal<sup>37</sup>.

Su notación musical: Estudiando la notación musical de los veinte y tantos manuscritos musicales mozárabes conservados, se ve como ellos, en cuanto a la notación que presentan, provienen de dos escuelas; una de ellas escribe los neumas horizontalmente, la segunda los escribe verticalmente. Pertenecen a la escuela de Toledo los copiados con la escritura horizontal. Fuera de los códices toledanos, solamente se conoce un fragmento encontrado hace unos años en Coimbra<sup>38</sup> y otro de Silos, cuya notación coincide en algo con la de Toledo. La escritura de los códices toledanos es menos rica que las otras en número de neumas diferentes y su copia es más primitiva y un poco basta; sus neumas son cursivos y casi tendidos y sin nada de diastemática. En ella, los neumas simples tienen solamente una o dos formas, y los compuestos, apenas si se usan<sup>39</sup>. La segunda escuela presenta los neumas verticalmente y son muy delicados de escritura; éstos son ya mucho más claros y legibles que los de la escuela toledana. A esta clase pertenecen algunos manuscritos procedentes de Silos, San Millán de la Cogolla y sobre todo el Antiphonarium de León. A estas dos escuelas, hay que añadir los dos manuscritos 30848 y 30850 del Brit. Museum procedentes del monasterio de Santo Domingo de Silos, los cuales, conservando aún la grafía literaria y musical visigóticas, transcriben ya texto y melodía romana.

Los códices musicales mencionados, tal como hoy se presentan, son ciertamente copia de los siglos X y XI y acaso algun fragmento del siglo IX; no obstante que ello sea así, tales códices contienen el repertorio musical de la Iglesia visigoda de los siglos VI—VII, y principios del s. VIII. Aunque, como hemos visto, la vida musical de la iglesia toledana no se interrumpió, parece cosa cierta, que la cultura musical no evolucionó y que solamente cuidó de conservar lo que había recibido de otros tiempos. Hasta hoy, nada podemos decir en concreto sobre la historia de la evolución gráfica de aquellos neumas. Aunque la notación toledana sea aparentemente la más arcaica y la más antigua, nada podemos decir sobre si los neumas verticales que presentan los

<sup>37</sup> Simonet, ibidem, 702ss.

<sup>38</sup> Rojo-Prado, El Canto Mozárabe, 37 dan el facsimil.

<sup>39</sup> Rojo-Prado, ibidem, 10ss. y Suñol, Introduction, p. 317ss.

códices de la escuela de Silos y de San Millán, no podrían tener también su origen en la ciudad de Toledo. De todos los manuscritos conservados, el más precioso es sin duda el Antiphonarium conservado en la catedral de León. Este ms. que Dom Férotin había hecho cómo del año 1069, va dedicado al abad Ikilanus (917—970); y dado que este abad vivió a principios del siglo X, el ms. debe ser también de la primera mitad de este siglo<sup>40</sup>. La duda que acabamos de exponer sobre si no sería posible que la notación vertical hubiera tenido su origen en la misma Toledo, se fundamenta en el hecho mismo, que el precioso Antiphonarium de León fué copiado de un manuscrito toledano y para una iglesia de Toledo. Las pruebas que tenemos para ello son: 1º De los cuatro prólogos contenidos en el citado Antiphonarium, en el primero se escribe: *secundum quod veridica et sancta et tam synodali robore firmata nobis auctoritas tradidit Toletana*. 2º En la pág. XL se lee: *hec sunt nomina sanctorum que in arcivio Toletano reperta sunt*. 3º El códice fué copiado para la basilica de Santa Leocadia, que desde el año 618 guardaba el sepulcro de la Santa en Toledo, puesto que en los cantos finales de la misa de la santa (p. 20) leemos *ad sepulcrum*<sup>41</sup>.

Ahora bien, el manuscrito de León se presenta con neumas totalmente diferentes de los de la escuela toledana conocidos por nosotros hasta hoy. Si el códice de León fué copiado de otro ms. existente en Toledo, nos resistimos a creer que el copista hubiera podido transcribir, a simple vista, los neumas típicos conocidos como de la escuela toledana, con otros de otra escuela, como cree Wagner<sup>42</sup>, so pena de admitir que el primitivo códice de Santa Leocadia de Toledo hubiera sido copiado fuera de Toledo, pero para Toledo. Hasta hoy nadie ha estudiado si la diferencia de grafía musical entre los códices conservados de Toledo, y los de Silos y San Millán, responde al hecho de una evolución musical, o simplemente al gusto de diferentes escuelas y copistas. Nosotros no vemos aún claro, si la sola apariencia de arcaísmo y primitivismo de los neumas toledanos es causa suficiente para admitir que los neumas toledanos horizontales sean más antiguos que los otros verticales. Para comprenderlo, basta recordar las exclamaciones del copista de León al describir la decadencia artística del canto mozárabe de su tiempo—principios del s. X—declarando que los cantores de su

<sup>40</sup> L. Serrano. *Antiphonarium Mozarabicum de la Catedral de León* (León 1928), p. XI ss.

<sup>41</sup> Sobre esta basilica, cf. Férotin, *Liber Ordinum*, 484s. — Sobre la procedencia del original de dónde fué copiado el Antiphonarium de León, Wagner, *Span. Forsch.* II, 109 ss. Serrano. *El Antiphonarium mozarabicum de León*, p. XVIII.

<sup>42</sup> *Spanische Forschungen* II, 110.

tiempo ya no sabían leer aquellos neumas, no obstante que él los copiaba siguiendo la escuela de los neumas verticales y más refinados. Son suyas las siguientes frases:

«Disparetque modos nunc te Ecclesia canet,  
Finitam habentes hanc artem prefulgidam:  
Plerasque sedes instruas dogma antiqua,  
Multique viri te viciatum tenent»<sup>43</sup>.

Antigüedad de los neumas mozárabes: Esto nos induce a hablar someramente de otro aspecto: el de la antigüedad de la notación visigoda-mozárabe. Hasta el presente, los códices musicales más antiguos conservados en Europa eran del siglo IX; los ejemplos del s. VIII eran muy escasos. En uno de los prólogos del códice de León, según los datos que el copista ofrece, se significa que él debió copiar su Antiphonarium de otro contemporáneo del rey Wamba, consagrado el 672, ya que en un cómputo de las primeras hojas del libro se anota el primer año del reinado de Wamba así: *Ab incarnatione domini usque ad presentem et primum gloriosissimi Wambanis principis annum, qui est era DCCX, sunt anni DCLXXII*<sup>44</sup>. Los musicólogos se habían mostrado incrédulos al leer tales afirmaciones, fundados precisamente en la no existencia de mss. musicales anteriores a fines del s. VIII. Se da pero el caso que el *Orationale* de Verona, copiado en Tarragona y para Tarragona a principios del s. VIII<sup>45</sup>, contiene neumas musicales al margen de algunas de sus páginas, neumas que son contemporáneos del ms. El P. Suñol es el primero que científicamente se ha fijado en el valor y significado de tales neumas y no tiene inconveniente en asignarles una tal antigüedad<sup>46</sup>. Pero es más: el

<sup>43</sup> El Antiphonarium de León citado, f. 3.

<sup>44</sup> Los prefacios del Antiphonarium de León pueden verse también en Férotin, *Liber Sacramentorum*, col. 916 ss.

<sup>45</sup> H. Anglés. *La Música a Catalunya*, 15 ss. y 111 ss.

<sup>46</sup> Conferencia dada en la Sorbonne de París en 1936 para la Fundación Cambó. Gracias a la generosidad del P. Suñol que nos ha prestado su ms. de la conferencia en cuestión, podemos decir lo siguiente: El *Orationale* de Verona contiene en muchas de sus páginas unos signos copiados con tinta negra o encarnada. El se pregunta a) si los signos de Verona son contemporáneos al ms., b) si ellos son neumas, c) si son neumas visigodo-mozárabes, d) de qué época, fase o escuela son ellos, e) si fueron usados como signos musicales. A estas cuestiones responde Suñol: a) posiblemente sí; pero estudiándolos de cerca, no se puede de momento asegurar de una manera absoluta si ellos fueron escritos al mismo tiempo que el ms. o algunos años más tarde. Para aclarar la antigüedad del ms., no debe olvidarse, que él se encontraba en Italia ya en el año 732, y por lo mismo que él fué copiado en Tarragona a principios del s. VIII o a fines del s. VII, antes de la invasión de los musulmanes. b) Tales signos son neumas musicales. Ello puede demostrarse ciertamente, lo mismo

P. Alban Dold de Beuron ha descubierto hace poco neumas latinos del siglo VI en un palimpsesto del siglo VI conservado en Saint-Gall<sup>47</sup>. En la misma Italia acaban de descubrirse también fragmentos de palimpsesto con notación ambrosiana del siglo VII<sup>48</sup>. El precitado Dold se ha fijado en los espacios dejados en blanco —a propósito para escribir las notas correspondientes— en un *Lectionarium* galicano de los siglos V/VI<sup>49</sup>. Estos hallazgos cambian del todo la historia de la notación musical practicada por la Iglesia latina conocida por nosotros hasta el presente. Otra cosa cabe no olvidar: Sea cual fuere la teoría admitida sobre el origen de la liturgia y de la música visigoda-mozárabe,

si atendemos a la nota aguda (virga) cuando se presenta sola, que si se presenta unida a las notas inferiores, una (clivis), o dos o tres (climacus). e) Comparando aquellos neumas de Verona con la notación musical de otras notaciones latinas, a primera vista, puede uno decir que los signos del *Libellus Oratorum* consabido presentan analogías con otros signos de las notaciones latinas; comparándolos con los neumas visigodo-mozárabes, podemos decir que ellos pueden ser igualmente visigodos. Estudiándolos más a fondo, y teniendo presente que el códice fué escrito para la iglesia y liturgia visigoda de Tarragona, puede decirse de una manera absoluta que ellos son positiva y exclusivamente visigodos. Para la cuestión planteada en el d) responde: Debemos confesar que los signos del *Libellus* citado no pueden clasificarse de una manera absoluta como pertenecientes exclusivamente a una escuela o época; no obstante eso, ellos presentan analogías con los neumas de la primera fase, principalmente ellos presentan analogías con los neumas compuestos de Toledo. Al decir esto, cabe tener muy presente, que la Iglesia de la Tarraconensis estuvo muy relacionada con Toledo en vida de Juan Bichara de Gerona; Protasio de Tarragona se curia con Eugenio de Toledo a mediados del s. VII; Quirico de Barcelona fué muy amigo de Hldefonso de Toledo etc. En cuanto a la grafía flexible de la virga o acento agudo, y particularmente atendiendo al arco acentuado del neuma, los otros neumas de Verona presentan también analogías con los del Norte de Italia, y particularmente con la «Novalesa». Suñol advierte, que esta característica no la había hallado hasta ahora en ninguna de las notaciones visigodas conocidas. e) Dado que tales signos van añadidos al principio del texto de los responsorios y antifonas intercaladas entre las oraciones, debemos admitir que ellos son neumas musicales. Estos signos parecen copiados de otra mano. Como consecuencia de lo dicho podemos afirmar: que el *Libellus Oratorum* de Verona presenta neumas visigodos los más antiguos de los conocidos hasta el presente y que ellos presuponen la existencia de una notación musical ya más antigua, en Tarragona y en Toledo.

<sup>47</sup> Agradecemos al P. Dold por su amabilidad en enseñarnos las fotografías. Hasta el presente no existe aún un estudio sobre la notación musical de tales fragmentos.

<sup>48</sup> Suñol, Ambrosias. *Bollettino liturgico Ambrosiano* XII (Milano 1936), 68.

<sup>49</sup> Cf. Ein altgallikanisches Lektionar des 5. u. 6. Jahrhunderts aus dem Wolfenbütteler Palimpsest-Codex Weissenburgensis 76, en: «Texte und Arbeiten» de Beuron. Vid. Anglés, La Música a Catalunya, 29, nota.

todos los autores, unánimemente, están contestes en admitir para ella una antigüedad venerable e incluso llegan a admitir la máxima antigüedad, de la conocida en las otras liturgias de Europa, para algunos de sus textos litúrgicos. Sino queremos, pues, forzar la interpretación de las frases expuestas por el copista del *Antiphonarium* de León, hemos de convenir, en que todas ellas prueban una antigüedad máxima en la práctica de una notación musical en la Iglesia de España. La misma expresión del citado copista *Finitam habentes hanc artem prefulgidam* aplicada anteriormente, nos indica cuán antiguos son los neumas practicados en los libros de la liturgia hispánica. Si a principios del siglo X los cantores ya no saben leer ni cantar artísticamente aquellos cantos, cómo puede ello ser, que el secreto de una tal notación se hubiera perdido con unos años de diferencia?

El hecho, pues, de los códices neumáticos mozárabes de Toledo podrá ayudar a aclarar en mucho la cuestión de la antigüedad de los neumas en Europa. Debemos tener presente, que desde la entrada de los musulmanes en Toledo (711) hasta la entrada del rito romano en la segunda mitad del s. XI, la actividad musical de aquella escuela quedó acaso limitada al *Scriptorium* toledano que conocemos por los manuscritos de los siglos IX, X y XI, —hasta hoy el único conocido por nosotros—, y a la práctica musical dentro de aquella liturgia. Sería imposible, el haber podido conservar por tradición las melodias longissimae del canto mozárabe, desde los siglos VI/VII hasta los ss. X/XI en que se copiaron los códices que hoy conservamos. Además de lo expuesto, es muy difícil de imaginar, que una notación musical tan perfecta y tan rica como la de los códices mozárabes conservados, hubiera sido precisamente obra de un tiempo, en el cual, la cultura musical de la Iglesia española y de la de Toledo tanto había decaído. Sea como ello fuere, si con el tiempo se aclara la cuestión de la antigüedad de los neumas mozárabes, veremos como el repertorio musical de la Iglesia antigua de España, por su antigüedad, es uno de los más venerandos de los conservados en Europa.

Al hablar del origen del repertorio musical conservado de la liturgia mozárabe, hablamos del hecho muy posible que España hubiera recibido algo o mucho del repertorio musical de la iglesia de Africa. El hecho musical de Cartago, de Hippo, y de la iglesia africana en general, no está aun estudiado, pero por los escritos de San Agustín y gracias a los trabajos parciales que sobre este punto van apareciendo hoy día, podemos ya darnos cuenta de la importancia que tuvo la música en aquella liturgia<sup>50</sup>. Por desgracia no conocemos hasta el presente

<sup>50</sup> Cf. J. Glibotic, De cantu «alleluia» in Patribus saeculo VII antiquiores. *Ephem. Liturg.* L (1936), 99—123, en donde el autor demuestra como antes de



manuscritos litúrgicos de aquella iglesia que nos hayan llegado con música. Ello no obstante, podemos hoy afirmar y aducir pruebas de la existencia de una notación musical en la iglesia de Africa ya en el siglo V. Gracias a una indicación que Dom Germain Morin tuvo la amabilidad de hacernos —nos complacemos en agradecersele públicamente— podemos hoy ir mas allá en la cuestión de la antigüedad de los neumas en la práctica musical de la Iglesia latina. En el tratado *Liber de promissionibus*, que hasta hace poco se había atribuido a Próspero de Aquitania († 463?), y que hoy, debido a la intuición de Dom Morin, ha podido demostrarse que el tratado es obra de Quodvultdeus<sup>51</sup>, se halla la primera mención de unos signos musicales usados en la liturgia latina. No podemos decir si la alusión quiere señalar ya neumas, pero sí que podemos afirmar que la tal alusión no se refiere a notación alfabética. El autor Quodvultdeus nació probablemente hacia el 400 en Cartago y fué un discípulo de San Agustín. Hacia el 437 fué nombrado obispo de Cartago y cuando los vándalos tomaron esta ciudad, tuvo él que emigrar el año 439 hacia la Campania, muriendo probablemente en Nápoles hacia el 453<sup>52</sup>. En el tratado susodicho, encontramos las expresiones siguientes:

«Restat, ut arbitror, musicorum voluptas; habes organum ex diversis fistulis sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum

San Dámaso ya se cantaba el alleluia en la liturgia; las citas que él aduce entresacadas de las obras de San Agustín, son preciosas para el estudio de la música litúrgica de Africa. E. Josi, en su «Lectores, schola cantorum, clerici», *Ephem. Liturg.* 4 (1930), 280—290, reúne documentos sobre los niños y cléricos cantores de las iglesias africanas. C. J. Perl, con su «Aurelius Augustinus' Musik» (Straßburg-Leipzig-Zürich 1937), ha prestado un buen servicio para el estudio del ritmo musical según San Agustín. Aunque éste hubiera empezado su obra «De musica» en Italia el año 387, la terminó en Cartago, al trasladarse allí en el año 388. Del mismo Perl, vide «Musik der Psalmen auf Grund der Quellen bei Augustinus», en: *Liturgisches Leben* 4 (1937), 68—72. W. Roetzer, *Des hl. Augustinus Schriften als liturgiegeschichtl. Quelle. Eine liturgiegeschichtliche Studie* (München 1930). H. Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De Musica»*. Diss. Freiburg i. B. 1929.

<sup>51</sup> Sobre la duda expresada por K. Bihlmeyer sobre este punto en *Theol. Quartalschr.* 105 (1924), 312—313, cf. Dom B. Capelle, *Bulletin d'ancienne littérature chrét. lat.* I (1921—1928), (1929), p. 189.

<sup>52</sup> Sobre la obra de Quodvultdeus, además de O. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchl. Liter.* IV, y G. Rauschen-B. Altaner, *Patrologie* (Freiburg i. B. 1931), 357, cf. Dom G. Morin, *Rev. Bénéd.* XXXI (1914—1919, avril 1914), 156—162. Desiderius Franses, *Die Werke des hl. Quodvultdeus, Bischofs von Karthago, gestorben um 453* (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München IV, Reihe Nr. 9, München 1920). P. Schepens, *Les œuvres de saint Quodvultdeus* (Recherches de Science rel. 13 (1923), 76—78. B. Capelle, *Bulletin d'ancienne littérature chrét. lat.* Tome I citado, 99 ss.

aptatum, quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quo musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet et resonat; habes clavem David, qui claudit et nemo aperit; aperit et nemo claudit (Apoc. 3, 7); chrismatis oleo et aqua baptismi cuncta consecrans ac decorans. Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces pervenerunt principes conjuncti psallentibus in medio adolescentularum tympanistrarum (Psal. 67, 26). Et quae sint haec sequitur: in ecclesiis benedicite Dominum. Hae adolescentulae ecclesiae dum tympanum laungunt, id est, pellem mortui animantis extensum in ligno, scilicet Christum praedicant crucifixum. Huius tympani tam magni sonus totius mundi jam mulcet auditus. Nec decem chordarum psalterium (Ps. CXLIII, 9) huic deest convivio, dum in conclusione centum quadraginta psalorum laudant sancti Dominum in sono tubae, in psalterio et cithara, in tympano et choro, in chordis et organo, in cymbalis bene sonantibus, in cymbalis jubilationis (Ps. CL, 3seqq.) quoniam omnis spiritus laudat Dominum (Ps. XXVIII, 9)<sup>53</sup>.

Como se ve, el autor usa de la metáfora con sendas expresiones musicales; él conoce bien la técnica musical; por sus frases adquirimos una idea de como sería conocida la música en su tiempo. Quodvultdeus vivió casi cien años antes de Boethius († c. 524) y mucho antes que Casiodoro († 580). Sus palabras nos señalan que en su tiempo se usaba ya una notación musical, cuyos signos eran los mismos que sirvieron como fundamento de los neumas en Europa. Como hemos dicho, el autor era originario de Cartago y pertenecía al grupo de discípulos y defensores de San Agustín, como otro Tiro Próspero de Aquitania. Por las noticias que van apareciendo, la Aquitania, y en general, el Mediodía de Francia, conoció y practicó muy pronto una notación musical en su liturgia galicana<sup>54</sup>. No sabemos si Quodvultdeus

<sup>53</sup> Cf. Migne, P. L. LI, 856.

<sup>54</sup> Además del *Lectionarium gallicanum* editado por A. Dold, en donde se indican ya los cantos que deben ejecutarse y en el responsorio *Cantemus Domino* del Sábado Santo se dejan los espacios en blanco para escribir sus notas musicales, véanse Dom G. Morin y Dom C. Mohlberg al hablar sobre esta edición, en: *Ephem. Lit.* LI (1937). Dom Mohlberg recuerda el pasaje siguiente de la *Vita Caesarii* (Mon. Germ. Hist. Script. Ser. III, 463 s.: «Adiecit etiam atque compulit, ut laicorum popularitas psalmos et hymnos pararet, atque et modulata voce instar clericorum alii graece, alii latine prosas antiphonasque cantarent, ut non haberent spatium in ecclesia fabulis occupari». El hecho que en los Sacramentarios y Antifonarios más antiguos conservados no se encuentre notación musical (cf. *Missale Gothicum. Das Gallikanische Sakramentar* (Cod. Vatican. Reg. lat. 317) des VII.—VIII. Jahrh. eingel. von Cunibert Mohlberg O.S.B. (Augsburg 1929), también Dom René Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex* (Bruxelles 1935), y L. Eisenhofer, *Handbuch*

escribiría su tratado al encontrarse ya desterrado en Italia; sea como fuere, Quodvultdeus conocía aquellas expresiones musicales por su país de origen.

Que la iglesia africana estaría muy adelantada en la cuestión de la práctica musical, lo demuestran bien a las claras las múltiples alusiones musicales que encontramos en los escritos de San Agustín y en las inscripciones y noticias que sobre sus cantores hemos conservado. Pero es más. Que la iglesia africana usaba ya de una notación musical a la entrada de los vándalos, a principios del siglo V, podemos demostrarlo, también, por el hecho siguiente, contado por Victor Vitensis en su *Historia persecutionis Africæ Provinciæ* (Migne, P. L. LVIII, 197):

Quodam tempore Paschalis solemnitas agebatur; et dum in quodam loco qui Regia vocitatur, ob diei Paschalis honorem nostri sibimet clausam ecclesiam reserarent, comperiunt Arriani . . . Et tunc forte, audiente et canente populo Dei, lector unus in pulpito sistens alleluaticum melos canebat. Quo tempore sagitta in guttere jaculatus, cadente de manibus codice, mortuus post cecidit ipse.

Este pasaje que algunos historiadores modernos han repetido sin fijarse mucho en la importancia de su contenido, es una prueba palpable como la iglesia de Africa usó ya una notación musical aquellos días. Hasta el presente, sabíamos, por San Agustín, que el pueblo alternaba incluso el alleluia con los solistas y los clérigos en aquella iglesia. Sabíamos también que los niños cantores habían jugado un papel muy importante en el culto público de la liturgia africana. Ahora bien, el pasaje de la crónica de Victor Vitensis nos indica claramente que mientras que un lector (= cantor) in pulpito sistens alleluaticum melos canebat, entraron los enemigos y le dispararon una flecha en la garganta. El cantor, cadente de manibus codice, mortuus post cecidit ipse. La escena no puede ser más viva ni más clara. Mientras que el pueblo escuchaba y cantaba, mientras que el cantor alternando con el pueblo cantaba como solista el alleluaticum melos,

der kathol. Liturgik I (Freiburg i. B. 1932), 89 s. no demuestra ni de mucho que en los siglos VII-IX no hubiera ya sido conocida una notación musical en la iglesia latina. El mismo hecho de la donación de Emma Abbatisa de San Juan de Ripoll (Cataluña), la cual en 923 daba a una iglesia entre otras cosas «Missale, Lectionarium, Psalteria, Verba Antifonarii et Sermones» (cf. H. Anglès, La Música a Catalunya, 120), demuestra como en tiempos que ya existían antifonarios con su notación musical, había aun otros en los cuales se escribía solamente el texto. Sobre el hecho de la liturgia galicana, además del Dictionnaire de Cabrol-Lecleq, véase J. B. Thibaut, L'ancienne liturgie gallicane. Son origen et sa formation en Provence aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup>s. (Paris 1930). Dom G. Morin, Une particularité arlésienne de la liturgie du Samedi Saint, en: Ephem. Lit. 49 (1935), 146-149.

pasó la escena descrita. Para qué necesitaba el cantor el tener en sus manos un códice al cantar el alleluaticum melos, si el códice no contenía indicación musical ninguna? No creemos, que, en esta ocasión, el códice fuera solamente para ayudarle en la ejecución del texto; qué texto necesitaba el cantor para ejecutar el jubilus de un alleluia?

Nosotros, a medida que vamos estudiando esta cuestión de la antigüedad de los neumas en las liturgias latinas, nos convencemos, que todas ellas conocieron y usaron una notación musical varios siglos antes de lo que hasta hoy se venía diciendo. El mismo hecho que el Lectionarium gallicanum editado por A. Dold traiga las indicaciones de los cantos que debían ejecutarse, es muy significativo. Todos los especialistas están contestes en admitir que el susodicho leccionario galicano es el monumento más antiguo de la liturgia galicana. Dom Morin admite como cosa probable, que él sea una copia de la misma redacción de Musaeus, sacerdote de Marseille, quien a petición de su obispo Venerius, hacia el 431-452, había hecho una colección que tuvo mucho éxito. Este Lectionarium, sabemos que comprendía, no solamente las lecturas, sino que también los «responsoria Psalmorum capitula», expresión técnica y muy antigua, usada para señalar lo que nosotros decimos hoy Graduale<sup>55</sup>.

El hecho que los musicólogos se hubieran mostrado hasta hoy escépticos en la posibilidad de una notación musical neumática anterior al siglo VIII, obedecía al hecho negativo de la no existencia de códices musicales más antiguos. La creencia que España no había conocido notación musical en el siglo VII, se fundaba en las palabras de San Isidoro de Sevilla: «Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt»<sup>56</sup>. Con estas palabras quiere él solamente significar que la notación musical de su tiempo podía señalar bien el número de notas que debían aplicarse a cada sílaba; ella, pero, no podía señalar ni su elevación ni sus intervalos. Es por ello, que Isidoro escribía: «soni pereunt, quia scribi non possunt» y por lo mismo, debían los cantores aprender de memoria las melodías<sup>57</sup>.

El repertorio musical conservado y su carácter: Los códices toledanos —juntamente con los otros conservados— contienen casi íntegro el repertorio musical de la liturgia visigodo-mozárabe, si exceptuamos las melodías himnódicas, que por lo que parece, se habrán perdido algunas. Tampoco conservamos mucho de los cantos del Ordinarium Missae de los tiempos clásicos de la liturgia mozárabe. Pero

<sup>55</sup> Ephem. Lit. LI (1937), 10.

<sup>56</sup> Etymologiarum Liber III, 15. Cf. W. M. Lindsay, Isidori Hispaniensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Liber XX, Tomus I (Oxford 1911).

<sup>57</sup> Cf. H. Anglès, Die mittelalterliche Musik Spaniens und ihre religiöse Bedeutung, en: Jahresbericht der Görres-Gesellschaft 1937 (1938), 63 ss.

dado que los textos conservados se limitan a reproducir el repertorio de la iglesia toledana<sup>58</sup>, es de suponer que la música conservada haya sido también solamente la típica de Toledo. Las variantes litúrgicas y musicales de las iglesias de Tarragona y de Sevilla por lo visto no se nos han conservado.

Las melodías mozárabes quedan por ahora intranscribibles; es por ello que es prematuro el hablar de su carácter musical. Mas, si atendemos a las pocas melodías que conocemos como más o menos auténticamente cantadas en la liturgia mozárabe, y si atendemos a los textos que se presentan con su música, se ve, como las dos grandes cualidades de algunos de sus cantos fueron el dramatismo y el carácter popular. Al estudiar Dom Cabrol la centonización practicada por los autores de la liturgia mozárabe, se fija, en que sus autores no se contentaron con la simple centonización (esto es, la unión de diferentes fragmentos de textos patristicos para formar una *Illatio*, u otra fórmula mozárabe), sino que ellos variaban incluso las fórmulas más generales conocidas en Europa; así, en lugar de decir *Dominus vobiscum*, cantaron ellos *Dominus sit semper vobiscum*, o bien *per omnia semper saecula saeculorum* etc.<sup>59</sup>. En el *Pater noster* intercalaron siempre el *Amen* cantado por el pueblo en cada una de sus deprecaciones. La melodía mozárabe conservada del *Pater noster* es una de las más antiguas de Europa; según Wagner nos había muchas veces repetido, ella podría ser del siglo IV<sup>60</sup>. Cantada así, con el *Amen* interpolado, por el pueblo, produce una emoción místico-dramática de sentimiento artístico y religioso profundo.

El canto de las peticiones mozárabes, tal como pueden verse en los mss., une la simplicidad dramática a la popularidad por el canto dialogado con el pueblo<sup>61</sup>. Es verdad que en los capitularia (versos a los cuales se interpolaba el *Kyrie eleison*) de las otras liturgias latinas,

<sup>58</sup> Cabrol, Dictionnaire citado, col. 393.

<sup>59</sup> Cabrol, ibidem, 483 s.

<sup>60</sup> Para la melodía antigua, vide Wagner, Einführung in die gregorian. Melodien III.

<sup>61</sup> Sobre la música de algunas de estas peticiones, vide Aubry, Sammelbände der IMG. IX (1907—1908), 161 s. y Rojo-Prado, ibidem, 74 s. y 124 ss. A propósito de las composiciones del Graduale de Albí (Paris, B. N. lat. 776) que Aubry había dado como mozárabes, cree A. Gastoué ahora, que ellas no son ni mozárabes ni romanas, sino que acaso sean ellas de la liturgia galicana. Cf. Revue du Chant. Grég. XLII (1938), 5. En cuanto a otras melodías típicas de España, véase G. Prado, Un «Gloria in excelsis» mozárabe, en: Rev. Grég. 1933, 15—19 y Ephem. Lit. 46 (1932), 481—486. Sobre las peticiones de carácter popular, vide Anglès, Huelgas I, 12 ss. y 23, nota 3. En cuanto al texto, cf. W. Meyer, Über die rhythmischen Preces der mozarab. Liturgie, en: Abhandlungen der Phil. hist. Kl. de Göttingen 1913—1914.

tituladas también *Abeceñaria*, como también en las *Miserationes* mozárabes se vislumbra este carácter popular<sup>62</sup>, pero en la liturgia mozárabe se presentan todas ellas mucho más impregnadas de dramatismo. El caso de la plegaria *Indulgentia*, por ejemplo, señalada para el Viernes Santo es típico. Habiéndose leído el evangelio de la pasión, el diácono entonaba *Indulgentia* y el pueblo y clerecía arrodillados respondían *non plus quam trecentis vicibus indulgentia*. Después el diácono proseguía cantando los versos *Procedat ab altissimo / succurrat nobis miseris* etc., donde, a cada verso, el pueblo repetía *Indulgentia* y después de una estrofa decía cien veces *Indulgentia*<sup>63</sup>. Los mismos improperios o trisagion y los otros ritos de la adoración de la cruz adoptados ya por la liturgia mozárabe en tiempos antiguos y cuyo origen no se ve aun claro<sup>64</sup>, rezuman el dramatismo más impresionante de la liturgia.

Otra ceremonia dramática, y que impresiona profundamente en la liturgia romana, es la procesión del *Lumen Christi* del Sábado Santo. El P. Rojo, al estudiar las analogías entre la música mozárabe y la ambrosiana, aduce como influencia textual del rito ambrosiano en el mozárabe, la bendición del cirio pascual de este día por el diácono. Encontrando que las exclamaciones del diácono y coro, al final de tal ceremonia: *Pax in caelo!* Coro: *Amen.* — *Pax in terra!* Coro: *Amen.* — *Pax . . .* son comunes en ambos ritos, concluye que este rito sería importado de Milán a España<sup>65</sup>. Dom C. Capelle, en cambio, ha probado que el rito del *Lumen Christi* se encuentra ya en el siglo V en Jerusalem y en el VII en España<sup>66</sup>. Y Dölger, al estudiar detalladamente esta ceremonia, encuentra en ella usos típicos de España, los cuales difieren de los mismos de Jerusalem<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> Anglès, La Música a Catalunya, 239 ss.

<sup>63</sup> Cabrol, ibidem, col. 442 ss.

<sup>64</sup> A. Baumstark, Jerusalem und die römische Liturgie der Karwoche, en: Kirchenmusik IX (Paderborn 1908); Rom oder Jerusalem?, en: Theologie und Glaube I (1909); Der Orient und die Gesänge der Adoratio crucis, Jahrb. f. Liturgiew. II (1922). A. Gastoué, Le Graduel et l'Antiphonaire romains (Lyon 1913, 1929); Gastoué, La musique occidentale, en la: Encyclopédie de la Musique de Lavignac, I, 560, supone que la melodía gregoriana del *Agios theos* con sus versos y el *Vexilla regis* son de origen galicano. Sobre este punto, vide Cabrol, Dictionnaire, col. 463 y 477. Dom L. Brou, Les Improperes de Vendredi-Saint, Rev. Grég. del 1935, 1936 y 1937.

<sup>65</sup> El Canto Mozárabe, 113, nota 2.

<sup>66</sup> La procession du Lumen Christi au Samedi-Saint, en: Rev. Bénéd. 41 (1932), 105 ss.

<sup>67</sup> Lumen Christi. Der feierliche Licht-Ruf in der mozarabischen Liturgie, en: Antike und Christentum V (1936), 1—43, especialmente 39 s.

De lo apuntado, se deduce, que aunque la liturgia mozárabe no hubiera practicado las secuencias —una de las formas más populares del canto medieval dentro de la liturgia romana—, ella conoció estas preces, miseraciones, abecedaria y otras formas simples y dialogadas que podemos considerar como los predecesores de la secuencia. Es verdad que la liturgia mozárabe no practicó la forma *tropus*, —tal como son conocidos en la liturgia romana medieval y que presentan tantas formas de canto popular— pero si bien nos fijamos, en muchas de sus fórmulas se ve como ella practicó, acaso sin darse cuenta, en más o menos escala, textos que comentaba y parafraseaba, como se ve en el trisagion y doxología mayor de origen oriental.

Origen del repertorio musical conservado: Una de las cuestiones más debatidas en estos últimos años sobre la liturgia mozárabe es el hecho de su origen<sup>68</sup>. Para aclarar un poco el valor de cada una de las teorías expuestas hasta hoy, vamos a anunciarlas solamente, parangonándolas con el aspecto musical que cada una de ellas presentan.

Sobre el origen de los neumas visigodo-mozárabes se admite hoy que su notación es neumática y como todas las otras notaciones latinas basada en la combinación de acentos agudos y graves de la acentuación técnica y gramatical. Al presente nadie admite la teoría de algunos paleógrafos españoles del s. XIX como Manuel de Goigochea, J. Foradada y Muñoz Rivero<sup>69</sup> seguidos por J. Riaño<sup>70</sup>, que habían creído ver una relación estrecha entre los neumas mozárabes y ciertas letras cursivas de las firmas o rúbricas de documentos públicos de la España de los ss. X y XI<sup>71</sup>. Gracias a los estudios de los Padres benedictinos de Silos y del P. Suñol de Montserrat, podemos hoy decir

<sup>68</sup> Sobre el hecho de las liturgias latinas de occidente y sobre la liturgia mozárabe, vid. A. Baumstark, *Die Messe im Morgenland* (Kempten, Sammlung Kösel 1921), Mohlberg-Baumstark, *Die älteste nachweisbare Gestalt des Liber Sacramentorum* (Münster i. W. 1927); *Missale Romanum. Seine Entwicklung, ihre wichtigsten Urkunden und Probleme* (Eindhoven-Nijmegen 1929). *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et Liturgie*, artículos correspondientes Afrique (Liturgie), d'Ambrosien (Rit.), Gallicane (Lit.) etc., principalmente Cabrol, art. Mozarabe, col. 461 ss. *The Catholic Encyclopedia* New York 1907—1914, art. Mozarabic de H. Jenners. L. Eisenhofer, *Handbuch der kathol. Liturgik* II (Freiburg 1933), 50 ss. y en *Lexikon f. Theologie und Kirche* VI (Freiburg 1934), col. 610 ss.

<sup>69</sup> *Paleografía visigoda* (Madrid 1881).

<sup>70</sup> J. F., *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music* (London 1887), 11 ss., 193 ss. y 138 ss. O. Fleischer, *Die germanischen Neumen* (1923), 106 ss. aún repite la teoría de Riaño.

<sup>71</sup> *Introduction*, 311 ss.

que en cuanto a riqueza gráfica y variedad de formas neumáticas, la notación mozárabe no desdice de cualquier otra de las notaciones latinas de Europa<sup>72</sup>.

La liturgia y el canto en ella usado no pueden separarse. Para poder juzgar, pues, del origen del canto litúrgico de un país, hay que conocer primero el origen mismo de la liturgia en cuestión. Es cosa hoy admitida casi por todos los especialistas, que la liturgia y la música mozárabes en general es de origen latino, si bien presentan ellas muchas analogías con la liturgia y música oriental y bizantina.

**El canto mozárabe y el galicano:** Algunos liturgistas, al ver que la liturgia mozárabe presentaba tantas analogías con la galicana, han supuesto que la mozárabe procedía de la galicana, o a lo menos que ambas procedían de un origen común. En cuanto a los historiadores de la música, recuerdan esta íntima relación de las liturgias mozárabe y galicana, Martin Gerbert<sup>73</sup>, A. Gastoué<sup>74</sup> y Peter Wagner<sup>75</sup> entre los modernos. Wagner, fijándose solamente en las partes cantadas de la misa mozárabe, encuentra en ellas un estructura muy semejante con la liturgia galicana. Aun admitiendo tales analogías, quedan siempre muchas divergencias, divergencias típicas y muy naturales por el hecho de dos liturgias que vivieron años y siglos totalmente desligadas y en países diferentes. Sea como fuere, nadie puede decir qué formas son las que la liturgia galicana tomó de la mozárabe y cuáles son las que la mozárabe tomó de la galicana. Además de esto: del canto galicano no hemos conservado ningún códice; es por ello que hasta el presente contamos con poca literatura sobre el canto galicano. Gastoué editó algunas muestras de música de la liturgia de las Galias<sup>76</sup>, pero ellas no nos dan una idea precisa del tipismo musical de su canto, ni de su notación musical primitiva. En cuanto a las posibles analogías

<sup>72</sup> Sobre los neumas mozárabes, además de Suñol, y Rojo-Prado, véase Fleischer, *Neumenstudien* II (Leipzig 1897), 65 ss. y su recensión sobre la obra de Riaño, en: *Vierteljahrsschrift f. MW.* IV (1888), 270 ss.; *Die germanischen Neumen*, 132—134. *Paléographie musicale* I, 36 ss. y pl. II. Pierre Aubry, *Her Hispanicum*, en: *Sammelbände der IMG.* IX, 137 ss. P. Wagner, *Einführung in die gregor. Melodien* II<sup>2</sup> (Leipzig 1912), 171 ss. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I (Leipzig 1913).

<sup>73</sup> *De cantu et musica sacra* I (1781), 358.

<sup>74</sup> *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien* (Paris 1904); *Encycl. de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Lavignac* I (Paris 1911), 560.

<sup>75</sup> *Spanische Forschungen* I, 127.

<sup>76</sup> *Revue du chant Grégorien* XLI (1937) y XLII (1938). En su *Histoire du chant liturgique à Paris* (Paris 1904), da una descripción detallada de la misa galicana y transcribe algunos ejemplos de música galicana. Vid. Dom Leclercq, *Diet. d'arch. chrét. et Lit.*, art. Gallicane (Liturgie).

musicales entre ambas liturgias, nadie ha podido presentar hasta hoy soluciones satisfactorias; pero, dado que de la liturgia galicana no hemos conservado mss. musicales y que muchos textos de ambas liturgias que eran cantados presentan analogías, si con el tiempo pudiésemos transcribir los neumas mozárabes, podríamos ipso facto también saber en qué consistió la música primitiva de la liturgia galicana.

**El canto mozárabe y el ambrosiano:** Para Mgr. Duchesne la liturgia mozárabe como la galicana proceden de un origen común: la liturgia de Milán, y ésta, a su vez, procede de Oriente<sup>77</sup>. Dado que de la liturgia ambrosiana conocemos códices musicales, tenemos ya un punto de partida más firme para poder hablar de sus posibles analogías con el canto mozárabe. Para Wagner, el canto ambrosiano—como el romano-gregoriano, el galicano y el mozárabe—depende en muchas cosas del canto oriental. Aun más, en muchos casos, dice él, las melodías ambrosianas pueden ser consideradas como descendientes directas del canto pre-gregoriano. Su riqueza melismática—poco trabajada y primitiva—recuerda los melismas de la música oriental<sup>78</sup>. Suñol, al estudiar la notación primitiva—hasta el s. XI—del norte de Italia, no duda en afirmar que los neumas-acentos del norte de Italia presentan analogías comunes con los neumas-acentos del norte de Francia<sup>79</sup>. Es verdad que el canto ambrosiano, considerado históricamente, debe ser más antiguo que el de las otras liturgias de Europa: aunque ello sea así, se da, pero, el caso, que los códices más antiguos no subían hasta ahora más allá del s. XII<sup>80</sup>; se conocían fragmentos del s. XI y también algunos del X<sup>81</sup>. A los códices conocidos hasta el presente, hay que añadir los fragmentos de los siglos X/XI encontrados por Suñol y de los cuales ha podido en parte ya servirse para la edición típica de los nuevos libros de canto ambrosiano. Es más, gracias a los estudios susodichos del P. Suñol, se han encontrado fragmentos de palimpsestos con notación ambrosiana del s. VII. Suñol ha podido reunir unos cincuenta mss. con música ambrosiana que van del s. VII al XVII.

Las nuevas búsquedas y trabajos sobre este punto, cambian hoy todo lo que se había venido diciendo sobre el canto ambrosiano y con razón puede escribir el citado Suñol: «No son los mss. góticos del s. XIV los principales argumentos a favor del canto ambrosiano; no es el valor

<sup>77</sup> Origines du culte chrétien, 5ª edic., 88 y 93. Eisenhofer, l. c. II, 59 ss. y en Grundriß der katholischen Liturgie (Freiburg 1937), 144 ss.

<sup>78</sup> Cf. Lexikon f. Theol. und Kirche I (Freiburg 1930), art. Ambrosianischer Gesang, col. 345 s.

<sup>79</sup> Introduction, 174 ss. y 230 ss.

<sup>80</sup> Suñol, ibidem 217 ss., enumera los principales mss. y estudia su notación.

<sup>81</sup> A. Gastoué, Un rituel noté de la Province de Milan du Xe siècle, en: Rassegna Gregoriana (1903).

de los mss. semicarolingios del s. XII, con su escritura guidoniana, el argumento definitivo de la antigüedad de las formas ambrosianas, ni lo son los pocos fragmentos del s. X, con sus neumas chironímicos y rítmicos, el testimonio más precioso de la melodía ambrosiana. Son los fragmentos de palimpsestos del s. VII que atestiguan la existencia, ya entonces, de neumas ambrosianos puros, y por lo tanto, de una melodía, aunque, de momento, no puedan estos palimpsestos transcribirse<sup>82</sup>.

La Paleographie Musicale de Solesmes, vol. V—VI editó en facisimil el Antiphonarium Ambrosianum del s. XII del cod. Add. 34209 del Brit. Museum en 1896/1900. Además de los diferentes estudios que sobre el canto ambrosiano se publicaron en la Revue du Chant Grégorien, años XX, XXI y XXII, y en la Rassegna Gregoriana, años II, V, VI, VII y X, cabe no olvidar el estudio de Dom A. Mocquereau Notes sur l'influence de l'accent et du cursus toniques latins dans le Chant Ambrosien (Milano 1897), Peter Wagner, Einführung in die gregor. Mel. I<sup>o</sup> (Leipzig 1911) 55, 221 ss. Dom A. Gatard, Diction. de Arch. Chrét. et Lit., I (Paris 1907) art. Ambrosien, col. 1353/1373, y Suñol Introduction a la Paléographie musicale, pag. 217 ss., «La notazione musicale ambrosiana» en Ambrosius IX (1933), 280 ss. y «Il canto liturgico nella tradizione ambrosiana» Ambrosius VIII (1932) 254 ss. Al escribir estas líneas no ha salido aún la Monografía con todo el aparato crítico para testificar la edición del *Antiphonale Missarum* ambrosiano que Suñol prepara desde tiempo y cuyo esquema publicó en 1936<sup>83</sup>.

Para tener una idea de lo que es el canto ambrosiano<sup>84</sup>, resumimos con el citado Suñol: «Le formole di adattamento, i generi di composizione sono più fissi e più numerosi nel gregoriano; ma l'estetica ambrosiana, meno omogenea, offre giocelli di forme che ricordano ancora a volte uno stile orientale, altre, modalità greco-romane, altre, accenti popolari»<sup>85</sup>. Según él mismo nos anuncia al escribir estas

<sup>82</sup> Vid. Ambrosius citado XII (1936), 68.

<sup>83</sup> Vid. Ambrosius, ibidem 73 ss.

<sup>84</sup> Hasta el presente se han publicado como ediciones típicas: Praeconium Pascale, seu Exultet (Mediolani 1934); Cantus Missalis (Mediolani 1935); Officium et Missa pro Defunctis (Romae, Desclée 1935); Antiphonale Missarum juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis (Romae, Desclée 1935); Cantus varii Ambrosiani (Mediolani 1936). Actualmente está imprimiéndose el Vesperale juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis (Romae, Desclée 1938).

<sup>85</sup> Ambrosius, ibidem 72. — Además de la literatura que hemos señalado sobre la música y la liturgia ambrosiana, véase: Dom G. M. Suñol, Les indications rythmiques dans l'ancienne notation ambrosienne, en: Rev. Grég. XIX (1934), 81—83. Recensión crítica del Antiphonarium Missarum ambrosiano por Dom J. Gajard, en: Rev. Grég. XXII (1937), 109—116; por D. Johner de Beuron, en: Bened. Monatschr. 18 (1936), 377—379. Dom R. J. Hesbert, Le

líneas, él prepara un estudio sobre «La relación modal del canto visigótico con el ambrosiano». A petición suya, E. Wellesz de Viena prepara otro trabajo sobre «La relación modal y melódica del canto bizantino y del ambrosiano». Que existieron relaciones entre el canto ambrosiano y el mozárabe, después de los estudios recientes, no puede ya negarse. Es posible que estas analogías se encuentren también entre todos los repertorios musicales de las liturgias latinas; pero nadie podrá negar, que cada repertorio tuvo también unas formas típicas, características del país creador y centonizador de tales repertorios. No obstante las relaciones y analogías posibles con el canto ambrosiano, si consideramos que esta liturgia en el siglo VI y VII ya había decaído mucho de su gloria primitiva, no podremos decir hasta dónde llega que la música de los códices en cuestión sea un fiel reflejo de la música ambrosiana primitiva; solamente podrá ello demostrarse, si con el tiempo es posible transcribir los neumas de los palimpsestos ambrosianos del s. VII. Siendo pues los códices ambrosianos conservados generalmente más modernos que los mozárabes, difícilmente podremos sacar de ellos documentos decisivos a favor de la prioridad absoluta de las melodías ambrosianas como modelo que hubieran imitado las melodías visigodas. A lo dicho, debemos añadir que si en los ss. VI y VII, época de florecimiento para el canto de la liturgia visigoda, la liturgia y el canto de Milán habían ya decaído de su primitivo esplendor, no es probable que ellas hubieran podido servir de modelo a los Padres de la liturgia y del canto mozárabe. Añadamos a esto, que los himnos tan típicos del canto ambrosiano son muy diferentes de los himnos producidos directamente para la liturgia mozárabe, no obstante que diferentes himnos ambrosianos pasaran a la liturgia visigoda ya en tiempos muy antiguos<sup>56</sup>.

Répons «Tenebrae» dans la liturgie Romaine, Milanaise et Bénéventaine. Contribution à l'histoire d'une interpolation évangélique, en: Rev. Grég. desde el 1934. D. Cantù, L'innodia classica ambrosiana, en: Ambrosius III (1927), 95—99. A. Nohe, Der Mailänder Psalter. Seine Grundlage u. Entwicklung, en: Freib. theol. Studien 41 (1936).

<sup>56</sup> Nosotros no estamos conformes con las analogías que quisieron encontrar un día los benedictinos Bojo y Prado entre el canto ambrosiano y el mozárabe en el Canto Mozarabe, 168 ss. Ellos quisieron presentar varias melodías ambrosianas parangonándolas con otras de pseudo-mozárabes. Basta recordar que los ejemplos mozárabes allí aducidos proceden de los Cantorales de Cisneros, de los cuales hablan Aubry, *Iter Hispanicum*, en: *Sammelbände der IMG*. IX, 162 ss. y Wagner, *Spanische Forschungen* I, 137 ss. Conocemos bien los Cantorales Cisneros por haber transcrito nosotros de ellos las melodías que se cantaron en el Pontifical de rito mozárabe, en Toledo, en ocasión del Congreso Eucarístico en octubre del 1926 y haber dirigido aquellos cantos. Siempre hemos creído que fuera de los Cantus Missae y algunas melodías típicas, lo demás que se contiene

**El canto mozárabe y el primitivo de Roma:** Otros han querido ver en la liturgia mozárabe un reflejo antiguo de la primitiva liturgia de Roma, como Dom Férotin, *Liber Ordinum*, p. XII; Dom Cagin, *Paléographie musicale* V, p. 44 ss. Sobre esta teoría, en cuanto dice relación a la música, debemos decir: que así como todos los esfuerzos para encontrar la primitiva liturgia de Roma han sido hasta ahora sin resultados satisfactorios, así también lo han sido para el hecho musical primitivo de la Roma cristiana. Todo lo que hoy se ha escrito sobre el canto preguegoriano, no ha aclarado ni de mucho, el hecho musical de la Roma primitiva. A pesar de todas las búsquedas y estudios no conocemos melodías de la Iglesia latina que a ciencia cierta podamos asegurar sean anteriores al siglo IV o V<sup>57</sup>. Wagner rechaza esta hipótesis, diciendo: «Von den gesanglichen Formen der spanischen Liturgie geht keine auf römische Einwirkung; die Antiphonen und Hymnen stammen aus Mailand, und die Responsorien bilden die letzte Nachwirkung des Psalmodiens der jüdischen Kantoren»<sup>58</sup>.

**El canto mozárabe y la música bizantino-oriental:** Como ya hemos indicado, Duchesne clasificaba en una misma familia las liturgias ambrosiana, galicana y mozárabe, atribuyéndolas un origen oriental. Milán hubiera sido el centro de transmisión. Ceriani supuso que la liturgia visigoda no sería otra cosa que la fusión del rito importado a España por los visigodos con la liturgia indígena anterior a los visigodos. La hipótesis de una influencia bizantina en la liturgia visigoda—debida de una parte a los visigodos un tiempo vecinos de Bizancio, y por otra a los obispos españoles que habían residido en Bizancio—, había sido defendida por Le Brun, Mabillon y otros ya en los ss.

en aquellos Cantorales no es reflejo ni aproximado del canto mozárabe auténtico. Quizá podamos demostrar con el tiempo, como, imposibilitado el card. Cisneros de obtener una transcripción aproximada de los antiguos neumas mozárabes, se acudió a otros repertorios en aquel entonces aún practicados en alguna parte, a fin de coleccionar algunas melodías para la Capilla Mozárabe de Toledo. Quién sabe, si la misma Iglesia de Milán proporcionó algo de sus melodías a la reforma musical mozárabe del tiempo de Cisneros.

<sup>57</sup> A. Gastoué, *Origines du Chant Romain* (Paris 1907). F. J. Dölger, *Sol salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, en: *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen*, Heft 16—17 (Münster i. W. 1920). J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, ibidem Heft 25 (Münster i. W. 1930). K. Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang* (Regensburg 1935). C. Callewaert, *De origine cantus gregoriani*, en: *Eph. Lit.* XL (1926), 97—103 y 161—167 contra la teoría de Dom Van Doren. Dom C. Mohberg, ibidem XLJ (1927), 221—224.

<sup>58</sup> Wagner, *Spanische Forschungen* II, 107.

XVII/XVIII. Referente a las posibles influencias orientales y bizantinas en la liturgia mozárabe, ha dado luz neuva en estos últimos años el estudio de A. Baumstark «*Orientalisches in altspanischer Liturgie*», dedicado a H. Finke en ocasión de su octogésimo natalicio<sup>89</sup>. Baumstark encuentra influencias orientales en el Oficio mozárabe, el cual supone relaciones con Egipto y su monacato pacomiano; en su misa, principalmente con su Sanctus farcido, se relaciona con Constantinopla y la liturgia antigua de Bizancio; el estudio del calendario mozárabe demuestra también a las claras una influencia oriental; los elementos orientales de la liturgia mozárabe de ninguna manera vinieron a España por medio de los visigodos.

En cuanto al hecho musical P. J. Thibaut sostuvo un día que «La notation neumatique de l'Église latine, comme celle de toutes les confessions chrétiennes primitives, tire indirectement son origine de la sémiographie ékphonétique des Byzantins; elle n'est en soi qu'une simple modification de la notation Constantinopolitaine, et, selon toute vraisemblance, on doit assigner le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle comme époque probable de son introduction en Occident»<sup>90</sup>. O. Fleischer sostiene que la música de la iglesia mozárabe de España era una reminiscencia de la música de la liturgia de la iglesia arriana importada a España por los visigodos<sup>91</sup>. Conocida es la teoría sostenida por Peter Wagner, principalmente en sus últimos años, sobre la influencia grande de la música oriental y de Bizancio sobre la música gregoriana de Roma, tesi confirmada por Gastoué en muchos aspectos<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> Oriens Christianus. Dritte Serie. X (der ganzen Reihe 32. Jahrg.) für das Jahr 1935.

<sup>90</sup> Cf. Origine byzantine de la Notation Neumatique de l'Église latine (Paris 1907), 16.

<sup>91</sup> «La música cristiana més antiga de l'Espanya» en la Revista Musical Catalana XXIII (1926), 53 ss. Cf. su Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang (Frankfurt a. M. 1923), 132 ss.

<sup>92</sup> Cf. Wagner, Einführung in die gregor. Melodien II, 95 ss. y otros estudios en diferentes revistas. A. Gastoué, L'importance musicale, liturgique et philologique du ms. hagiopolite, en: Byzantion V (Bruxelles 1929--1930); La musique byzantine et le chant des églises d'Orient, en la Encyclopédie de la musique de Lavignac I 541--581; Über die 8 «Töne», die Authentischen und die Plagalen, en: Kirchenmusikalisches Jahrbuch (1930), donde defiende que los ocho «tonos» eclesiásticos no son ni de origen griego ni romano, sino puramente oriental, acaso de la Iglesia cristiana de Siria; esto mismo «L'origine lointaine des huit «Tons» liturgiques», en: Rev. du Chant Grégorien XXXVIII (1934) 126 ss.; el mismo «Les chants du Credo», en: Revue du Chant Grégorien XXXVII (1933), 166 ss. en donde defiende que el Credo I (anterior al s. XI) es de origen bizantino y que el V (ad libitum) demuestra influencias griegas. Su teoría deshace lo que había creído G. Prado, al editar la melodía del Credo mozárabe del ms. de Londres, Brit. Museum, Add. 30845, f. 4, procedente de Silos que tomaba él como

En cuanto a la dependencia del canto mozárabe de la música bizantina, fué Gastoué quien ya en 1907, al estudiar la notación paléobizantina del códice de Chartres, ms. 1754, del s. X, procedente del Monte Athos «apparentée à la notation slave primitive, reçue de Constantinople par les Russes convertis», se fijó que «une partie de ces signes de formules se retrouve... dans la notation mozarabe ou wisigothique d'Espagne» dando para ello las correspondientes tablas comparativas de neumas. Al querer explicar el hecho de una tal notación en España, supone Gastoué que por una parte, la música de los godos arrianos llegados a España se hubiera mezclado con la de la iglesia del país conquistado, y que por otra, la misma relación continuada de la iglesia española con la de Constantinopla hubiera podido influir mucho en ello<sup>93</sup>. Aun Wagner en 1912, al estudiar los neumas mozárabes, escribía: «El estudio de los neumas mozárabes sería por demás precioso para la historia de los neumas en general, por cuanto la liturgia española dependió en muchas cosas de la griega y sin duda los neumas españoles presentan mas analogías con los antiguos de Bizancio y de Armenia que todos los otros neumas latinos de Europa. Acaso sean ellos el lazo de unión entre los neumas de Oriente y de Occidente»<sup>94</sup>.

Gracias a los estudios y ediciones sobre la música oriental y el canto de la Iglesia de Bizancio, podemos hoy hablar ya con conocimiento de causa sobre esta cuestión. Los estudios de J. Thibaut, J.-D. Petresco, H. J. W. Tillyard, Carsten Höeg y Egon Wellesz han superado de mucho los trabajos de H. Riemann, Dom H. Gaïsser, A. Gastoué, O. Fleischer, P. Wagner y J. Wolf en lo que se refiere a la música bizantina<sup>95</sup>. Como ediciones las más recientes, citamos las de Wellesz<sup>96</sup> y los *Monumenta*

fundamento del Credo I romano, y que por lo mismo según Prado tenía éste su origen en España. Contra tanta influencia bizantina, principalmente defendida por Wagner, vid. O. Ursprung, Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik, en: ZfMw. XII (1929/30).

<sup>93</sup> Cf. su Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France (Paris 1907), 13 s. y la Encyclopédie de la Musique citada I, 546 s.

<sup>94</sup> Einführung in die greg. Melodien II<sup>2</sup> (1912), 174 s.

<sup>95</sup> Dado que es tanta la literatura publicada sobre esta cuestión —por lo demás interesantísima para el estudio de la música de las liturgias de Occidente— prescindimos de dar bibliografía detallada remitiendo por ello al lector a E. Wellesz, Byzantinische Musik, en: Jedermanns Bücherei (Breslau 1927). O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, en: Handbuch der Musikw. herausgeg. von E. Bücken (Potsdam, Athenaion-Verlag, 1933), 12 s. H. Beseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, en el Handbuch der Musikw. susodicho, p. 64 y especialmente. G. M. Suñol, Introduction, 545 ss.

<sup>96</sup> Trésor de la musique byzantine I (Paris 1934).

*musicae byzantinae*<sup>97</sup>. En cuanto a la música oriental, contamos también hoy día con estudios abundantes; P. Badet, Dom J. Parisot, Dom J. Jeannin y A. Z. Idelsohn, por no citar más que los principales, nos dan una idea de lo que es, y de lo que acaso pudo ser, el canto litúrgico de los coptos, de la Iglesia siríaca y de las sinagogas hebreas<sup>98</sup>.

Que en el canto mozárabe hayan podido infiltrarse elementos de la música oriental y bizantina, no cabe duda alguna: el hecho de sus ricos melismas recuerda precisamente la práctica de oriente y de Bizancio. Algo de la grafía de los neumas recuerda también trazos de notación bizantina, aunque como ya hemos dicho, se crea al presente, que la notación visigoda es notación neumática latina. Sea como ello fuere, para poder juzgar con precisión de las analogías melódicas y modales que puedan existir entre ellas, nos faltan hasta el presente elementos. Por una parte las melodías mozárabes auténticas quedan aún por transcribir; por otra parte, los códices de música bizantina conocidos no suben más allá del s. X. y los transcritos hasta hoy son posteriores. Nada sabemos tampoco en qué consistió la música de la liturgia arriana de los visigodos y no tenemos ninguna idea de lo que pudo ser la música española previsigoda. A priori, pero, podemos decir que hubiera sido muy difícil que los obispos de la Iglesia de España hubieran podido sacrificar una liturgia y un canto típicos de su Iglesia, para dar cabida en sus templos a otra música y a otra liturgia arrianas, y que por lo mismo pudieran tomar prestado de una iglesia que tanto se distinguió por su odio a la iglesia romana. El mismo hecho de la clerecía griega introducida en España ya al s. V, el mismo hecho de tantos obispos griegos que regentaron iglesias españolas y la de hombres eminentes, y prelados de nuestras iglesias que visitaron y convivieron largos años con la iglesia de Bizancio precisamente en el tiempo de la creación definitiva de la liturgia y de la música nacional, son pruebas suficientes para mirar con simpatía una influencia bizantina en el canto mozárabe de nuestros antiguos templos.

**Elementos africanos en la liturgia mozárabe:** Pasando por alto la teoría de un origen puramente hispánico del canto y de la liturgia mozárabes y de las influencias que nuestra liturgia haya podido tener con la liturgia celta, cabe exponer someramente la teoría de un posible

<sup>97</sup> Cf. Monumenta musicae byzantinae. Ediderunt Carsten Höeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz, I. Sticherarium. Codex Vindobonensis Theol. Graec. 181. Faksimile-Ausgabe, 1935. H. J. W. Tillyard, Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation (Monum. Mus. Byzant. Subsidia. Vol. I. Fasc. 1), 1935. Carsten Höeg, La Notation Ekphonetique (Subsidia Vol. I. Fasc. 2), 1935 y Egon Wellesz, Die Hymnen des Sticherarium für September (Mon. Mus. Byzant. Transcripla. Vol. I), 1936, editados en Copenhage.

<sup>98</sup> Cf. literatura en Wellesz, Ursprung, Bessler y Suñol precitados.

origen africano de varios elementos de la liturgia mozárabe. Esta teoría tiene hoy su máxima actualidad gracias a las búsquedas y hallazgos de los exégetas y liturgistas alemanes durante estos últimos tiempos. Es cosa muy natural, que la liturgia española hubiera recibido elementos de la liturgia de la Iglesia africana. La poca distancia, las grandes facilidades de comunicación entre ambos países, y la influencia que jugaron en España los Padres y los Concilios de la Iglesia de África, son motivos suficientes para que podamos admitir esta teoría. Por las constataciones de los últimos tiempos, se ha podido ver como las analogías entre el Símbolo africano y el de España son muy interesantes<sup>99</sup>. Al estudiar Peter Wagner los textos de los responsorios mozárabes, fijándose especialmente en las melodías salmódicas de los versos de tales responsorios, afirmó: «en la salmodía mozárabe, a lo menos tal como se nos presenta en los responsorios, se vislumbra un estado muy antiguo y venerando de la salmodía latina, quizá aún más antigua que todas las otras fórmulas de los libros de canto de la iglesia romana»<sup>100</sup>. I lo que encuentra Wagner en el aspecto melódico, lo encuentran también los especialistas en la liturgia y en la Biblia: la liturgia española ofrece para todos fórmulas y versiones litúrgicas y musicales de las más antiguas de Europa.

No debemos olvidar que el elemento literario primordial de una liturgia es el texto bíblico. Ahora bien; el estudio del texto latino del Psalterium bíblico, ha dado por resultado, según Arthur Allgeier, que el texto del Salterio usado en la liturgia mozárabe, es el más antiguo de las versiones conocidas en Europa. Es más aún: el estudio de los mss. y la colación de los textos y variantes demuestran como España recibió esta versión latina del salterio, no de la iglesia de Francia, sino de la iglesia de África<sup>101</sup>. Por otra parte, los Padres Alban Dold y

<sup>99</sup> Backoek, Le credo primitif d'Afrique, en: Revue Bénéd. (1933), 3ss.

<sup>100</sup> Spanische Forschungen 2. Bd., 101.

<sup>101</sup> En su estudio «Das afrikanische Element im altspanischen Psalter», en: Span. Forsch. 2. Bd. (1930), 196ss., demostró que España había recibido directamente de la iglesia de África su salterio. Al colacionar el salterio mozárabe con el venerable salterio de Saint-Germain-des-Prés, en: Span. Forsch. 3. Bd. (1931), 179/236, llegó a la conclusión que el salterio gálico depende del mozárabe, a lo cual replicaron Dom de Bruyne y Capelle en la Rev. Bénéd. del 1932. En su nuevo trabajo «Der Einfluss Spaniens in der Textgeschichte der Psalmen», en: Span. Forsch. 6. Bd. (1936), 60/89, da luz nueva sobre la importancia que tiene para Europa el salterio mozárabe, demostrando que al recibir España su salterio de África, no lo conservó puro, sino que admitió después elementos romanos: el salterio de Saint-Germain-des-Prés no es la forma más antigua de las conservadas y termina diciendo: «La influencia de la Iglesia española del período premusulmán en las Galias y en los países de Occidente no puede apreciarse como ella merece». Cabe no olvidar que P. Capelle en su «Le texte du psautier



Johannes Schildenberger de Beuron, han podido constatar como la versión latina de otros libros de la biblia usada en la liturgia primitiva de España, esta iglesia la recibió de la de África. Así, en la Biblia de Valvanera, guardada un tiempo en el monasterio de El Escorial y ahora desaparecida, en su versión de los Proverbios, se presentan lecciones variantes que se relacionan con las citas de Cipriano († 258) y hasta con las de Tertuliano († después del 220). Estos textos que ascienden a los tiempos más antiguos de la Vetus Latina nos demuestran también una influencia de la iglesia africana de Cartago<sup>192</sup>. Estos hechos abren nuevos horizontes para el estudio de los comienzos de la liturgia y de la música visigoda en España. Desgraciadamente no conocemos nada, en concreto, que pueda orientarnos en lo que fué la música de la Iglesia africana en tiempo de San Agustín y de sus antecesores<sup>193</sup>; como dijimos al principio, de música eclesiástica de los primeros siglos de la Iglesia latina, no conocemos casi nada de cómo serían aquellas melodías. Sea como fuere, el estudio de las analogías de la liturgia y de la música mozárabes con la música de las liturgias latinas, con la de Bizancio y con la de Oriente sirve de mucho para hacernos cargo cabal de la importancia que adquiere el venerable repertorio musical conservado en los códices mozárabes.

De todo lo expuesto hasta aquí se deduce, que aunque de momento la musicología moderna no pueda aclarar ni decir cuál es el origen, ni de dónde procede la música mozárabe, ni siquiera sepa aclarar algo sobre la evolución de aquella notación musical venerable, una cosa resulta cierta, y es: que así como los estudios bíblicos, litúrgicos e históricos ayudan a aclarar las cuestiones de la música primitiva de la Iglesia, así también, la musicología ayudará a dilucidar y a ventilar temas hasta hoy muy discutidos por aquellos. Tal como tenemos los estudios de la musicología moderna, éstos demuestran, también, como la música mozárabe presenta analogías con la de Bizancio y la oriental, con la de Roma y la de Milán, que son las liturgias que nos han conservado su música más o menos auténticamente primitiva. Como muy bien dice Dom Cabrol hablando solamente de la parte litúrgica de la iglesia mozárabe y nosotros vemos confirmado en su parte musical: latina en África: Collectanea biblica et latina. Vol. IV, Roma 1913, ya se dió cuenta de la relación estrecha entre el salterio africano y el mozárabe, afirmando que el salterio mozárabe «era un salterio de tipo romano con la doble influencia del texto africano» y del «psalterium ex hebraeo» de San Jerónimo.

<sup>192</sup> «Die allateinischen Proverbien-Randlesungen...»: Span. Forsch. 5. Bd. (1935), 97 ss. Estas influencias se verán aún más palpables en la edición crítica que sobre los Proverbios tiene en prensa el citado Schildenberger.

<sup>193</sup> Las obras que hemos citado en la pág. 45, n. 50, no nos dan ninguna orientación para poder aclarar como sería la música litúrgica de la iglesia de África en aquel tiempo.

En todas las liturgias latinas se encuentran caracteres comunes que acaso prueben que ellos provienen de un mismo origen... No se puede negar, añade, que los españoles tomaron prestado a la liturgia romana y a la de Bizancio y que por otra parte sus obispos compusieron oraciones antifonas, illationes, himnos y otras composiciones para el oficio como para la misa<sup>194</sup>.

**La abolición de la liturgia mozárabe y sus consecuencias musicales:** La liturgia mozárabe era tan connatural a la iglesia española, que al pretender Roma unificar la liturgia y la música de la Iglesia latina, se encontró en España con grandes dificultades. Hemos dicho al principio que la Tarraconensis, después de la invasión musulmana y a medida que se hacía la reconquista, ya no se relacionó con la iglesia de Toledo, sino que se unió con la de Narbonne, siguiendo de cerca la cultura litúrgico-musical de los monasterios del Meliodía de Francia. Consecuencia inmediata de ello fué, el que la liturgia romana y la música gregoriana entraran en Cataluña ya en los tiempos carolingios; ello no obstante, hasta el siglo XII, encontramos reminiscencias mozárabes en los templos de la Tarraconensis<sup>195</sup>. Gracias a la introducción de la liturgia romana y a su íntima relación con los monasterios de Saint-Martial de Limoges, de Saint-Pierre de Moissac y otros de Francia, los monjes del monasterio de Ripoll inventaron una notación neumática típicamente catalana y fueron los transmisores a España de los tropos y secuencias, formas litúrgico-musicales no practicadas por la liturgia mozárabe y que tan fecundas fueron para la música cortesana y popular de la Edad Media. Aquella notación musical, como neumática que era, había sido una evolución natural de la notación mozárabe, y, como diastemática, presentaba analogías con la notación aquitana del Sur de Francia. Cabe también decir, que la notación aquitana fué practicada simultáneamente con la neumática catalana, a lo menos, ya a principios del siglo X<sup>196</sup>.

La entrada de la liturgia y del canto romano en Cataluña no encontró, pues, dificultad alguna; fué una consecuencia natural de la unificación romana triunfante ya en Francia; no se presentó tan fácil la introducción de la liturgia romana en Castilla. Conocidas son las dificultades con qué tropezaron Alejandro II y Gregorio VII para lograr que la liturgia y la música mozárabes fueran abolidas y suplantadas por la romana. Ya es curioso el caso que cuando en 1065 los obispos españoles presentaron los libros litúrgicos al papa Alejandro II, lo

<sup>194</sup> Cabrol, *ibidem*, 465 s.

<sup>195</sup> Anglès, *La Música a Catalunya*, 30 ss. donde exponemos y refutamos la teoría hasta hoy admitida según la cual la Lex Romana no había entrado en Cataluña hasta la segunda mitad del s. XI.

<sup>196</sup> *La Música citada*, 193 ss.

hicieran con libros que no provenían de los grandes centros de cultura mozárabe, como Toledo, Silos, San Millán de la Cogolla. Según el Codex Aemilianus conciliorum (Escorial d. I, 1, fol. 395 v), el Liber Ordinum presentado al papa era del monasterio de San Martín de Albelda, el Liber Oratorum fué uno del monasterio de Iraze (Hierache en Navarra), el Missale fué de Santa Gemma y el librum Antiphonarum de Iraze<sup>197</sup>. No obstante que estos libros habían sido aprobados por Alejandro II, Gregorio VII intentó de nuevo la abolición del rito mozárabe. Sabemos que la Lex Romana entró en Aragón en 1071 y que en 1076 estaba ya introducida en Castilla y Galicia, aunque no la hubieran abrazado todas las iglesias.

Sobre la reforma litúrgico-musical en España en tiempo de Gregorio VII se ha hablado mucho en estos últimos años<sup>198</sup>. Hasta el presente era creencia generalmente admitida que los monjes de Cluny venidos a España para implantar la reforma monástica, con su monje Bernardus, primeramente abad de Sahagún y después nombrado arzobispo de Toledo ya a fines del 1085<sup>199</sup>, habían sido el instrumento directo de Roma para la consabida reforma. D. Luciano Serrano, abad de Silos, en cambio, sostiene que en estas resoluciones pontificias no intervino la acción de Cluny directamente, ni tampoco impulsó a ella a Gregorio VII para que las adoptase; los monasterios españoles que habían aceptado la observancia cluniacense conservaron la liturgia mozárabe sin escrúpulos ni oposición de Cluny; aun más, dentro de esta misma abadía la practicó en parte, o en todo, el grupo de monjes españoles que en tiempo de Fernando I allí se había constituido<sup>200</sup>.

A fin de aclarar el hecho de la reforma litúrgico-musical en la ciudad misma de Toledo, diremos solamente, que, al entrar Alfonso VI triunfalmente en Toledo, a 25 de mayo del año 1085, entre las concesiones que hizo a los musulmanes había una por la cual les permitía

<sup>197</sup> Cabrol, l. c., 396.

<sup>198</sup> R. Menéndez Pidal, La España del Cid I (Madrid 1929), 225 ss. P. Kehr, Das Papsttum und der katalanische Prinzipat bis zur Vereinigung mit Aragon: Abhandlungen der preuß. Akad. der Wiss., Phil. hist. Kl. (1926), traducido por R. Abadal Vinyals: Estudis Universitaris Catalans XII (1927); Das Papsttum und die Königreiche Navarra und Aragon bis zur Mitte des XII. Jahrh., ibidem (1928), 12 ss. y Wie und wann wurde das Reich Aragon ein Lehen der römischen Kirche?, ibidem (1928), 205. A. Fliche, La Réforme Grégorienne (2. vol. Louvain 1924). P. Wagner, Span. Forsch. I, 120 ss. G. Sábekow, Die päpstlichen Legationen nach Spanien und Portugal bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts. Berliner phil. Diss. 1931, 62 ss. Anglés, La Música a Catalunya, citada. L. Serrano, El Obispado de Burgos y Castilla primitiva I (1935), 287 ss.

<sup>199</sup> A. González Palencia, Los mozárabes en Toledo, vol. prel. (IV), 155. L. Serrano, El Obispado de Burgos, 328.

<sup>200</sup> El Obispado de Burgos citado, 313.

seguir con la mezquita mayor. No obstante lo estipulado en las capitulaciones con los moros, se restauró asimismo la antigua catedral que los árabes habían convertido en mezquita, en 18 de diciembre del mismo año, siendo después elegido D. Bernardo abad de Sahagún, por el nuevo arzobispo de Toledo, restableciéndose asimismo la dignidad metropolitana de aquel templo.

La abolición de la liturgia mozárabe vino precisamente en días que la notación diastemática (esto es, que por sí sola ya da una idea exacta de los intervalos de las notas entre sí) se abría camino rápidamente por todas las liturgias latinas. Abolido el canto mozárabe, la iglesia de Toledo y la española en general ya no se vió en la necesidad de adaptar sus melodías tradicionales a la notación diastemática que había de salvar para siempre la exactitud melódica de los cantos de occidente. Lo que no nos explicamos es, cómo pudo ser, que aquellos músicos y aquellos cantores mozárabes de las seis parroquias de Toledo donde por privilegio podían continuar su canto tradicional, si tanto amaban esta música, no se preocuparan poco a poco de transcribir sus cantos en notación diastemática bien legible. No se explica que si quedaron algunos conventos —exentos de la jurisdicción ordinaria— donde la liturgia mozárabe continuó practicándose<sup>201</sup>, ninguno de sus monjes se hubiera preocupado de salvar para siempre aquella música. La consecuencia, pues, inmediata de la abolición del canto mozárabe fué la pérdida total de la clave para poder leer y transcribir aquellos neumas venerandos; tanto ello es así, que en nuestra búsqueda insistente por los archivos de España, no hemos hallado nunca rastro de tales transcripciones sobre líneas. Nuestra búsqueda entre los tratados teóricos de la música hispánica ha dado también resultado negativo; por lo visto, se perdió tan tristemente aquella tradición musical veneranda, que nuestros teóricos ni siquiera mencionan el canto mozárabe de la España antigua; a lo más, en ellos y en los compositores, se encuentra alguna melodía mencionada como de *more hispano*, pero, al intentar estudiar de cerca las tales melodías —como por ejemplo la del Pange lingua *more hispano*—, nos encontramos que ellas no ascienden más allá del siglo XV. En donde más palpablemente se ve la desorientación en qué quedaron los músicos españoles en lo que dice relación al significado musical de la notación mozárabe, es en la reforma litúrgico-musical del cardenal Cisneros. Al venir esta reforma a fines del siglo XV, nuestros músicos no supieron ya transcribir ni una sola de aquellas antiguas melodías mozárabes. Consecuencia de aquella ignorancia fué, que si exceptuamos la música de algunos recitados de los Cantus Missae, cuya música se habría conservado por tradición oral más o menos auténtica, la obra musical de

<sup>201</sup> Simonet, Historia de los mozárabes, 700.

la reforma Cisneros pesa muy poco científicamente<sup>112</sup>. Las «Explanaciones ac dilucidaciones» sobre el canto mozárabe que preceden la edición de la «Missa gothica seu mozarabica» del obispo Fabián y Duero (Angelopoli 1770) y las aclaraciones que sobre el mismo tema publicó el cardenal Lorenzana en su *Breviarium gothicum* del 1775 —debidas a la pluma de Jerónimo Romero de Ávila, maestro de Toledo— están faltadas de todo criterio científico<sup>113</sup>.

#### Posibilidad de una transcripción melódica de los cantos mozárabes:

Las melodías mozárabes no pueden, pues, por ahora transcribirse; es por esta razón que todos los estudios hechos hasta el presente sobre esta cuestión, se limitan al estudio de la notación musical mozárabe comparada con las otras notaciones neumáticas de Europa. Aunque la notación mozárabe no pueda por ahora melódicamente transcribirse, gracias a los estudios de Rojo, Suñol y Wagner puede verse, como la modalidad es la misma de los ocho tonos del *Oktoechos* con sus cuatro modos auténticos y plagales practicados en Europa. El sistema tonal del canto mozárabe, es, por lo mismo, también diatónico. En cuanto a su ritmo, nada puede decirse en concreto, si bien la gran variedad de grafía musical para muchos neumas hace precisamente presumir que su ritmo sería el ritmo libre que encontramos en el canto de las otras liturgias latinas cuya música se ha conservado y ha podido transcribirse<sup>114</sup>. Al tratar Wagner de los neumas mozárabes en

<sup>112</sup> Para darse cuenta de ello basta estudiar los facsimiles de los Cantorales Cisneros reproducidos por Aubry en su *Iter Hispanicum* y por Rojo-Prado, *El Canto Mozárabe*, 96 ss.

<sup>113</sup> Mitjana, *La musique en Espagne: Encyclopédie de la Musique*, citada, 1916 s. que admite como buena la obra de Romero. Basta fijarse un poco, para ver como Romero copió la música de algunas melodías de los Cantorales Cisneros transcribiéndolas en notación moderna, y queriendo demostrar que él las transcribía directamente de los neumas mozárabes antiguos.

<sup>114</sup> Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 66 ss. transcriben «Veintuna melodías auténticas del canto mozárabe» según ellos afirman. Son 16 antifonas y tres responsorios que en el código de San Millán de la Cogolla (Acad. de la Historia de Madrid, cod. 56) escrito con notación mozárabe en el s. XI, fué borrada esta notación a fines del mismo siglo o principios del siguiente y copiado con notación aquitana. Sobre lo difícil que es decir si son o no auténticas tales melodías, vide Suñol, *Introduction* citada p. 344 ss. Las preces *Deus, misere* y *Miserere, miserere* son transcritas del cod. lat. 776 de la Bibl. Nat. de París, del s. XII, procedente de Albi; aunque este código sea gregoriano, ambas preces literariamente proceden de la liturgia mozárabe, y en consecuencia se ha creído que su música tendría la misma procedencia. El *Deus, miserere*, fué editado por Aubry con la transcripción que A. Gastoué hizo del mismo ms. de Albi, en su *Iter Hispanicum, Sammelbände der IMG.* 1907/08, 161 s. Como ya hemos indicado, actualmente se cree que estas melodías de Albi son acaso de origen galicano.

1912, dió a conocer un hallazgo hecho por A. Gastoué y que éste le había comunicado. Gastoué pudo constatar que cuando en el canto mozárabe aparecen dos neumas sobrepuestos —escritos uno sobre el otro— siempre significan un *pressus* y que por lo mismo, la primera nota del segundo signo es igual a la inmediata anterior<sup>115</sup>. El P. Suñol en 1925<sup>116</sup> había anunciado otro hallazgo más interesante aún que el susodicho de Gastoué, y en 1935 se reitera en su punto de vista expuesto entonces. El hallazgo consiste en haber encontrado un caso de diastematía en los manuscritos mozárabes; él ha podido comprobar la existencia de un *pes* mozárabe que denomina *pes* en semitono. Casi siempre que aparece este *pes* en los manuscritos mozárabes, es que fué escrito como indicador habitual del semitono. Esto mismo ha podido Suñol comprobarlo en la notación neumática catalana<sup>117</sup>.

Gracias al florecimiento de los estudios modernos sobre liturgia y sobre paleografía musical, gracias a la edición de los monumentos primitivos de la música de las liturgias latinas y de la de Bizancio y de algunas orientales, no perdemos aún nuestro optimismo y confianza de que pueda encontrarse, con el tiempo, la clave añorada para poder transcribir melódicamente y con toda fidelidad los neumas mozárabes. Lo principal es conservar códices musicales venerables por su antigüedad y por su contenido, y éstos los conservamos aún en España. Comparando las melodías que se cantan sobre el mismo texto en diferentes liturgias —como hicieron los monjes de Solesmes en el primer volumen de la *Paléographie Musicale* al transcribir el *Sicut est* mozárabe de Silos comparado con el romano, y como han hecho Rojo, Prado

<sup>115</sup> P. Wagner, *Einführung in die greg. Mel.* II, 176.

<sup>116</sup> *Introducción a la Paleografía musical gregoriana* (Barcelona 1925).

<sup>117</sup> *Introducción a la paléographie*, citada, 342 ss. A. Bonilla y San Martín, *Historia de la filosofía española* I, 256, nota I, al hablar del código 1506 de la B. N. de Madrid, con obras de San Ildefonso, dice que en la «obra se intercalan varios himnos, antifonas y oraciones con la notación musical de la época». Si atendemos que este manuscrito es del siglo XII, podría el acaso darnos luz nueva sobre otras melodías mozárabes desconocidas. En *Huelgas* I, 23, nota 3, hablamos ya de los códices musicales de transición que podrían orientarnos un poco en la posible interpretación de otras melodías acaso de origen mozárabe. Otro hecho digno de tenerse en cuenta, es el caso del cod. 40 de Ripoll, del Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona. En él aparecen dos himnos mozárabes (*Analecta hymnica* XVI, nos 401 y 415), con notación ya aquitana, diastemática y bien legible. Este es un caso excepcional, puesto que los himnos mozárabes contenidos en el *Psalterium* del s. X, B. N. Madrid, Mss. 10.001 (a. Hh. —69), son totalmente ilegibles. Ni cabe decir que este código, como los otros manuscritos visigótico-mozárabes de la B. N. de Madrid, procede de la catedral de Toledo.

y Suñol en otras composiciones del repertorio mozarabe— estudiando las formas y cadencias salmódicas como Wagner había tanteado, estudiando y comparando sus grupos de neumas y giros modales, no es imposible que con el tiempo pueda poco a poco encontrarse el secreto ansiado de una notación hasta el presente melódicamente enigmática; enigmática, no porque no puedan leerse y clasificarse con toda certeza sus neumas, sino por faltarnos códices de transición de los siglos XI—XII y códices posteriores de los siglos XIII—XV sobre pautado musical que nos puedan orientar en cuanto a su melodía auténtica como pasa con el canto gregoriano, ambrosiano y bizantino.

## La „Summula Pauperum“ de Adam de Aldersbach

por Fernando Valls Taberner

De todos los compendios, resúmenes y abreviaciones de que fué objeto en la baja Edad Media la *Summa de casibus conscientiae* de San Ramón de Penyafort, la que mayor éxito y más extensa difusión alcanzó entonces por el centro de Europa fué la *Summula* métrica de Adam de Aldersbach, conocida frecuentemente con el nombre de *Summula Pauperum*.

El monasterio de Aldersbach, situado dentro de la diócesis de Passau, en Baviera, había sido, desde el año de 1146 hasta el de 1803, en que tuvo lugar su supresión, una abadía cisterciense, cuya comunidad se distinguió notablemente por su actividad cultural, de la que era muestra notoria su interesante biblioteca.

A mediados del siglo XIII, un religioso de la abadía Alderspacense, llamado Adam, compuso una *Summula* métrica o resumen versificado de la *Summa de poenitentia et matrimonio* de San Ramón de Penyafort. Dicha *Summula* obtuvo pronto gran éxito y difusión notable en las regiones cercanas al país de Baviera, y fué objeto más tarde de buen número de ediciones impresas desde el año 1481 hasta entrada la segunda mitad del siglo XVI.

Acerca de la personalidad del Maestro Adam Teutónico (denominación con que se le designa también a veces), así como respecto de la época en que vivió, han sido varias las opiniones de los bibliógrafos y escritores que de él hablaron. Para Échard fray Adam, cuyo apellido y lugar de nacimiento son desconocidos, era un fraile alemán, del siglo XIV o ocaso del siglo XV, probablemente dominico, según la opinión de Juan Chappuis, quien en una edición incunable de la *Summula* encabezó el texto de la misma con este epígrafe: „*Summula pauperum per magistrum Adam, de ordine fratrum predicatorum, virum et sacre theologie et iuris pontificii studiosissimum, quondam metrice conscriptam*“. Savigny, Phillips y Stintzing aceptaron también, siguiendo a Échard, la indicación de Chappuis. Schulte se inclinó igualmente a considerar a Adam el Teutónico como dominico, suponiendo también que vivió en el siglo XIV. Dietterle es asimismo de análoga opinión y ésta ha sido seguida todavía recientemente por el P. Angel Walz, O. P. el cual llama Adam Coloniense al autor de la *Summula pauperum*. Hain, en cambio, acertó mejor al hacerlo benedictino; Petz lo supuso