



PABLO MASSA
Universidad de Buenos Aires

Los himnos del Antifonario franciscano 2035 del Museo Enrique Larreta (Buenos Aires). Particularidades, variantes y usos notacionales de una fuente pretridentina española de canto llano

*Hymns from the Franciscan Antiphonary 2035
from the Enrique Larreta Museum (Buenos Aires).
The Particularities, Variants and Notational Uses
of a Spanish Pre-Tridentine Source of Plainchant*

El Museo de Arte Español Enrique Larreta de Buenos Aires alberga en su colección un Antifonario (ficha 2035) español de vinculación franciscana y probable origen pretridentino. Con anterioridad al presente artículo, y más allá de alguna mención, este códice no había sido objeto de estudios musicológicos publicados. En el presente escrito analizamos la composición del códice, con particular énfasis en la colección de los 78 himnos que recoge, 48 de los cuales están dados en notación mensural. Hemos cotejado este conjunto, reductible a 34 melodías, con un grupo de fuentes manuscritas e impresas españolas de los siglos XV al XVII para establecer una caracterización general, deteniéndonos en casos puntuales de entrecruzamiento de rasgos melódicos locales, extra locales y propios de la orden. También hemos vinculado ciertos aspectos de la notación mensural de los himnos con las teorías de la notación rítmica de la época.

Palabras clave: canto llano, canto mixto, himnos, himnodia franciscana, liturgia.

The Enrique Larreta Spanish Art Museum in Buenos Aires holds a Spanish Antiphonary (record number 2035) associated with the Franciscans and of probable pre-Tridentine origin. Barring passing mention, this codex has never previously been the subject of published musicological studies. This article analyses the codex's composition, with particular emphasis on its collection of 78 hymns, 48 of which are given in mensural notation. This group, which can be reduced to 34 melodies, has been cross-checked with a group of Spanish manuscript and printed sources from the fifteenth to seventeenth centuries to establish a general description. Particular cases of local and extra-local melodic features intersecting are examined in greater detail, as well as those characteristic of the order. Certain aspects of the mensural notation of the hymns have also been linked to the theories of rhythmic notation of the period.

Keywords: plainchant, mixed chant, hymns, Franciscan hymnody, liturgy.

Introducción

El Antifonario franciscano español (ficha 2035) del Museo Enrique Larreta de Buenos Aires es un códice facticio de canto llano fechable antes de 1568-1573, que perteneció a la colección privada del escritor y diplomático argentino Enrique Larreta (1873-1961). Actualmente integra el patrimonio del museo municipal creado poco después de la muerte del escritor (1962), el cual hospeda parte de su colección de objetos de arte y libros¹. Se trata de una fuente de origen franciscano desconocida para los estudiosos de la disciplina que, sin embargo, ofrece varios aspectos de interés que abordaremos en este artículo. Nos centraremos sobre todo en el himnario que se encuentra entre los folios 53r y 80v y analizaremos algunos rasgos melódicos locales, internacionales y propios de la orden, con el objetivo de esbozar una caracterización del conjunto. También procuraremos situar algunos aspectos de la notación mensural presente en el manuscrito dentro del contexto teórico de la época. En todo caso, ante la virtual ausencia de estudios musicológicos previamente publicados acerca de este códice, nuestro objetivo mediato será también situar el Antifonario Larreta como objeto de estudio dentro de una disciplina específica, y procurar sustraerlo así de su condición de mero objeto de arte o de antigüedad proveedora de atmósfera, que es como mayormente se ha exhibido y contemplado hasta hoy.

El manuscrito

Ubicación y procedencia

No hay detalles oficialmente consignados acerca de la procedencia exacta del códice ni del momento en el que fue adquirido por Enrique Larreta: la ficha de catálogo (2035/980) obrante en el museo solo señala el hecho de que fue “comprado en España”, sin especificar fecha ni circunstancias. Cuando los descendientes de Larreta donaron la pieza al museo (1962), no se adjuntó tampoco ninguna documentación relativa a la misma.

Se puede afirmar que el códice es, en efecto, un cantoral español por la presencia de la melodía *more hispano* del V tono del *Pange lingua* (ff. 58r y 65r), por la titulación marginal (“De la cruz”) de una antífona interpolada en el folio 80v, y por el pautado de cinco líneas, muy frecuente en los códices españoles a partir del siglo XV, pero no existe en el manuscrito ninguna otra indicación escrita ni elemento ornamental que permita ubicarlo con mayor precisión. También puede afirmarse que se trata de un cantoral de uso monástico de la orden franciscana (o probablemente, de religiosas clarisas), dada la presencia

¹ El museo depende en la actualidad del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (<http://www.buenosaires.gob.ar/museolarreta>).

de piezas para los oficios de vísperas, maitines y laudes de las festividades de San Gabriel Arcángel, San Antonio de Padua, San Luis de Toulouse y de los Estigmas de San Francisco. Encontramos, además, el oficio de la festividad de Santa Clara con las antífonas, responsorios e himnos para los tres nocturnos de maitines, siendo este el único conjunto con esa característica en el Antifonario, a excepción del oficio de difuntos.

Descripción y contenido

El Antifonario Larreta es un códice facticio de pergamino de los llamados “libros de coro” o “cantorales”. Se compone de 119 folios de 515 x 360 mm, con una caja de escritura de 370 x 255 mm, agrupados en 17 cuadernos de procedencia heterogénea, producto de 4 copistas al menos². El códice no posee foliación entre ff. 1 a 53, pero presenta una foliación en tinta negra en números arábigos (que comprende los números 4 al 76) desde el f. 54 hasta el fin. La escritura del texto se efectuó en letra gótica redonda, con capitales en rojo afiligranadas y enmarcadas en azul y, en algunos cuadernos, capitales en rojo sin filigrana ni marco. Las iniciales secundarias, de trazo ornamental, fueron realizadas en negro. No hay en el códice miniaturas ni elementos decorativos, a excepción de las mencionadas filigranas. Dentro del códice se observan numerosas lagunas, parcheados, folios sustraídos, interpolaciones y enmiendas textuales y musicales de diferentes épocas.

En cuanto a la semiografía musical, el cuerpo general de escritura presenta notación cuadrada negra con *caudae* muy finas a punta seca sobre pentagrama rojo, a seis pentagramas por carilla (cinco en algunos cuadernos). No hay signos de bemol ni sostenido, ya sea originales o interpolados. En el tramo comprendido entre ff. 53 a 80 (himnario), se observa notación mensural negra con signos de mensura y proporción; la misma constituye una enmienda que se realizó sobre el raspado y modificación de los *puncti* de la notación cuadrada original.

² A su llegada al Museo en 1962, el códice se componía de 121 folios, según consta en la ficha elaborada en esa época; tal es la cantidad que contabilizamos en abril de 1995, y este dato coincide con un relevamiento anterior efectuado por el Museo en 1994. La foliación que empleamos en este artículo se basa en ese conteo. El día 8 de marzo de 1996, según se advierte en la ficha de catálogo, la guardia del museo reportó “la sustracción de 3 folios”, lo que motivó la correspondiente denuncia policial y el retiro permanente de la pieza al depósito. Una inspección nuestra realizada en el año 2002 permitió constatar que en esa oportunidad fueron sustraídos los folios 59 y 60 (números de nuestra foliación original) mediante cortes realizados de manera apresurada con un instrumento filoso. Hay una marca de sustracción de folio entre 59 y 60 pero, según puede apreciarse en nuestro material fotográfico (1993), la misma es anterior a la catalogación de 1962, de manera que en el ataque de 1996 fueron sustraídos solamente 2 folios. La violencia de los cortes dejó marcas en los folios 61 (severamente dañado), 62, 63 y 64. El número actual de folios del manuscrito es, por lo tanto, 119. Las piezas faltantes desde 1996 son los himnos: *Sacris solemniis (juncta)*, f.59r; *Verbum supernum prodiens (nec patris)*, f.59v; *Doctor egregie Paule (incomp.)*, f.59v; *Quodcumque vinclis (incomp.)*, f.60r y *Jam bone pastor*, f.60v.

La encuadernación, en buen estado, se compone de tablas forradas en cuero de 525 x 370 mm con cabujones y esquineros de metal. Hay una inscripción característica sobre el corte inferior (“*Venites*”).

El contenido del manuscrito puede resumirse como sigue:

Cuadro 1. Esquema de contenido del Antifonario Larreta

Folio	Contenido
1v a 27v	<i>Officium defunctorum</i> (vísperas, maitines y laudes)
28r a 52v	Ocho entonaciones para el Salmo 94 (Invitatorio de maitines) <i>Venite exsultemus Domino</i>
53r a 80r	Himnario, 78 himnos para las siguientes ocasiones del Temporal y el Santoral: (<i>Dom. 1 Quadragesimae</i>) / <i>In dominicis diebus</i> / <i>Dom. de Passione</i> / <i>A Pascha usque ad ascensionem</i> / <i>Tempore paschali</i> / <i>In Ascensione Domini</i> / (<i>Dom. Pentecostes</i>) / <i>S.simae Trinitatis</i> / <i>Corporis Christi</i> / <i>Conversio S. Pauli</i> / (<i>Cathedra Petri</i>) / <i>S. Gabrielis Archangeli</i> / <i>S. Iohannis Baptistae</i> / <i>Vigilia Apostolorum Petri et Pauli</i> / <i>Visitatio BMV</i> / <i>Mariae Magdalenae</i> / <i>Vincula S. Petri</i> / (<i>Transfiguratio Domini</i>) / <i>S. Clarae</i> / <i>Assumptio BMV</i> / <i>Stigmatum Beati Francisci</i> / <i>S. Michaelis</i> / <i>Beati Francisci Confessoris</i> / <i>Omnium Sanctorum</i> / <i>Praesentatio BMV</i> / <i>S. Antonii</i> / <i>In natali Apostolorum</i> / <i>De unius Martyris</i> / <i>In natali plurimorum Martyrum</i> / <i>In natali unius Confessoris</i> / <i>In natali unius Confessoris Pontificis</i> / <i>In natali unius Confessoris non Pontificis</i> / <i>In natali Virginum</i> / <i>In dedicatione Ecclesiae</i>
81v a 99r	Vísperas, maitines y laudes de Sta. Clara de Asís. Se hallan consignadas las antífonas y responsorios para los tres Nocturnos de maitines, y la antífona del Magnificat de Segundas vísperas
99v a 101v	Antífonas de vísperas de la Visitación de la Virgen (mútilo)
103r a 110v	<i>Idem</i> , vísperas, maitines, laudes y Segundas vísperas de la Inmaculada Concepción
111r a 111v	<i>Idem</i> maitines (mútilo) y laudes de San Gabriel Arcángel
112r	<i>Idem</i> , vísperas de la Anunciación de la Virgen (mútilo)
112v a 117v	<i>Idem</i> , vísperas, maitines y laudes de Corpus Christi
118r a 120r	<i>Idem</i> , vísperas y laudes de la Transfiguración (ambos mútilos)
120r a 120v	<i>Idem</i> , vísperas de San Luis, Obispo de Toulouse (mútilo)
121r	Fragmento de la antífona de Segundas vísperas de la Presentación de la Virgen

Composición del códice

El examen del códice permite distinguir, al menos, cuatro copistas para el cuerpo general de escritura³. Aunque en ningún cuaderno coinciden dos copistas diferentes, se observa, sin embargo, un proceso de restitución del material litúrgico en el que los copistas 1 y 3 han completado la labor del copista 2 de la siguiente forma: el copista 1 ha añadido en f. 1v (folio insertado) las dos pri-

³ En la sección del himnario (f.53r a 80r) ha intervenido un copista corrector responsable de la mensuralización de algunos de los himnos, cuya labor analizaremos más adelante.

meras antífonas de vísperas del oficio de difuntos y parte faltante de la tercera (*Dominus custodit te*). Por otra parte, el copista 3 ha completado (a partir de f. 49r y en otro cuaderno) el texto y la música de la doxología del Salmo 94, que comienza en el fol. 45v. Este proceso indica que los cuadernos obra del copista 2 son anteriores a aquellos de los copistas 1 y 3, y que se hallaban incompletos o mútilos antes de pasar a formar parte del códice. Si se recuerda la foliación arábica que comienza en f. 54r, puede pensarse que los cuadernos del tramo comprendido entre ff. 53r y 121v (copistas 2 y 4), fueron en algún momento parte de un códice anterior, lo cual implica que el Antifonario Larreta estaría integrado por una selección de, al menos, dos recopilaciones anteriores de material caligráfica y cronológicamente heterogéneo.

Cuadro 2. Esquema de composición del Antifonario Larreta

Copista	1	2	3	2	4	2
Folios	1v	2r a 48v	49r a 52v	53r a 80v	81v a 102v	103r a 121v
Contenido	Difuntos	Entonaciones para el Salmo 94		Himnario (comienzo incompleto en Cuaresma)	Sta. Clara, Visitación	Inmaculada, S. Gabriel, Anunciación, Corpus Christi, Transfiguración, S. Luis, Presentación de la Virgen
	Posible códice anterior 1 Sin foliación			Posible códice anterior 2 Foliación arábica (“4” a “76”) desde f. 54r		

La organización del códice es llamativa, pues difícilmente el oficio de difuntos se encontrará al principio en un cantoral de uso efectivo⁴. El himnario (obra de un solo copista) observa el ciclo litúrgico habitual, pero no así los oficios copiados por dos manos diferentes, que comienzan a partir del f. 81v⁵. Estos no siguen la secuencia que el calendario les asigna tradicionalmente, y más bien parecen ordenados de acuerdo con algún criterio cuya razón última desconocemos. En principio, podemos advertir que la segunda parte del manuscrito (véase Cuadro 2 “códice anterior 2”, f. 53r en adelante con la foliación arábica 4 al 76) contiene

⁴ Una conocida excepción es el Cantoral IV de Cisneros (Capilla del Corpus Christi, Toledo, Cantoral IV, *Agenda mortuorum*, primera mitad del s. XVI). Véase Ángel Fernández Collado: “Los cantorales mozárabes de Cisneros”, *Toletana. Cuestiones de Teología e Historia*, n.º 2, Estudio Teológico de San Ildefonso, Toledo, 2000, pp. 145-168.

⁵ El himnario no contiene (por omisión) los himnos propios de la festividad de San Luis, aunque las antífonas correspondientes se encuentran en f. 120r. En cambio, los himnos propios de San Antonio están presentes, aunque fuera del orden habitual (ff. 74v a 75r, entre la fiesta de la Presentación y la de los Apóstoles). Las antífonas de San Antonio no se encuentran en el manuscrito, tal vez porque estaban situadas en la laguna entre Corpus Christi y Transfiguración que se evidencia entre los ff. 117v y 118r.

el himnario, seguido de una compilación de oficios de relevancia para la orden franciscana, en particular, para la orden de las Clarisas. Este bloque se compone de los oficios de Santa Clara y de la Visitación, obra del copista 4. Luego, a partir del f. 103r sigue una serie, producto del copista 2, que comienza con el oficio de la Inmaculada Concepción y se extiende hasta la festividad de la Presentación de la Virgen (mútilo, final del códice). Si bien esta segunda serie sigue a grandes rasgos el orden del calendario, exhibe importantes lagunas. La mayor de ellas es la que se observa entre las festividades de Corpus Christi y de la Transfiguración (6 de agosto), que es precisamente donde debería ubicarse el oficio de la Visitación (2 de julio). Algunos folios más adelante (120r), observamos una continuidad entre los oficios de la Transfiguración y de San Luis de Toulouse (19 de agosto): la última antifona del primero es seguida inmediatamente por la primera antifona del segundo, en el mismo folio, aunque entre ambos debería ubicarse el oficio de Santa Clara (12 de agosto). Evidentemente, el primer bloque (copista 4) recupera dos oficios (Santa Clara y Visitación) que, por mutilación y omisión, no están en el bloque siguiente, y que parecen haber sido copiados juntos *ex profeso* para subsanar esta laguna, pues a la última antifona de Santa Clara le sigue la primera de la Visitación en el mismo folio (99v). Nuestro códice, entonces, parece ser una compilación miscelánea, empleada seguramente como repositorio para la ejecución, consulta o cotejo de sectores muy específicos del repertorio, y así tal vez lo indica la expresión “Venites” ubicada en el canto inferior, que alude a la colección de entonaciones para el Salmo 94 de los folios 28r a 52v. La segunda parte del manuscrito (ff. 53r a 121v) probablemente ya funcionaba con este propósito incluso antes de ser refundida en el Antifonario Larreta. Podría pensarse, por tanto, que todos los cuadernos del copista 2 fueron en algún momento parte de un protocódice que fue desmantelado, o que nunca llegó a encuadernarse. Este material pasó a integrar dos volúmenes distintos, uno de los cuales fue foliado. Con el tiempo, estos volúmenes fueron reunidos en un tercer códice, que es el que ha llegado hasta nosotros.

Datación

La presencia del himno de la festividad de Santa María Magdalena *Nardi Maria pistici* (f. 66v), indicado como himno de vísperas, es un primer indicio para proponer una posible datación⁶. Tradicionalmente, *Nardi Maria* fue el himno de vísperas y maitines de esta festividad hasta el Breviario Romano de Pío V (1568). A partir de allí, el himno de vísperas del oficio pasa a ser *Lauda Mater Ecclesia* y *Nardi Maria* quedará únicamente como himno de maitines. En 1602, bajo Clemente VIII, *Nardi Maria* es eliminado del Breviario Romano y en su

⁶ *Nardi Maria* es una *divisio* del himno del Domingo de Ramos *Magnum salutis gaudium* y constituye su tercera estrofa. Véase Guido Maria Dreves, Clemens Blume (eds.): *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 51, Leipzig, O. R. Reiland, 1908, p. 73.

lugar queda *Nardo Maria pistico*, cuyo texto es completamente distinto. Este último himno será reemplazado a su vez por *Maria castis osculis* en la reforma de Urbano VIII (1632).

Cuadro 3. Himnos para la festividad de María Magdalena en diferentes ediciones del Breviario Romano (1563-1632)

Fuente/Año	Vísperas	Maitines	Laudes
BR 1563 ⁷	<i>Nardi Maria pistici</i>	<i>Nardi Maria pistici</i>	<i>Huius obtentu</i>
BR 1569 ⁸	<i>Lauda mater ecclesia</i>	<i>Nardi Maria pistici</i>	<i>Aeterni patris unice</i>
BR 1602 ⁹	<i>Pater superni luminis</i>	<i>Nardo Maria pistico</i>	<i>Aeterni patris unice</i>
BR 1632 ¹⁰	<i>Pater superni luminis</i>	<i>Maria castis osculis</i>	<i>Summi parentis unice</i>

En el Antifonario Larreta, *Nardi Maria* ocupa la posición prescrita en el Breviario pretridentino de 1563, de manera que podemos suponer que el cuerpo general de escritura (o copista 2, conjunto que abarca casi cuatro quintas partes del manuscrito) fue elaborado antes de 1568-1573, siempre que supongamos también que la producción de los libros de coro franciscanos de la época se ajustaba con cierta diligencia a las sucesivas reformas del Breviario Romano. De hecho, creemos que es necesario hacer aquí una pequeña digresión acerca de este punto.

En su excelente estudio sobre el *Psalterium-himnarium* franciscano EMn: MPCANT/35 (Madrid, Biblioteca Nacional, fines del siglo XV), Juan Ruiz Jiménez observa una cierta “refractoriedad” local de esta orden a las reformas litúrgicas que, provenientes de la curia romana, tuvieron lugar durante los siglos XVI y XVII¹¹. Entre otros ejemplos, brinda el de un cantoral copiado en 1573 (el *Psalterium-himnarium* de La Puebla de Alfindén)¹², del que señala que “conservó también los himnos de maitines, *Nardi Maria pistici* (f. 142r), y de laudes, *Eterni patris unice* (f. 142r), correspondientes a la festividad de Santa María Magdalena en sus asignaciones pretridentinas”¹³.

Sin embargo, la posición litúrgica de estos himnos en esa fuente es exactamente la que prescribe el Breviario de 1569 (recordemos que, allí, *Nardi Maria* pasa de ser el himno de vísperas y maitines a quedar solo en maitines, como hemos visto

⁷ *Breviarium Romanum, nuper correctum & emendatum, Venetiis apud Iunctas, 1563, f. 298v.*

⁸ *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosanti Concilii Tridentini Restitutum, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1569, p. 682.*

⁹ *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosanti Concilii Tridentini Restitutum, Venetiis, ex Typographia Bonifacii Cierae, 1603, f. 445r.*

¹⁰ *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosanti Concilii Tridentini Restitutum, Romae, Typis Vaticanis, 1632, p. 937.*

¹¹ Juan Ruiz Jiménez: “El mecenazgo librario de los Reyes Católicos: un *Psalterium-himnarium* para el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28, 2015, p. 48. La fuente allí estudiada puede consultarse en <http://www.bne.es/es/Catalogos/Cantorales>.

¹² Zaragoza, Iglesia de la Asunción de La Puebla de Alfindén.

¹³ J. Ruiz Jiménez: “El mecenazgo...”, p. 60.

en el Cuadro 3), de manera que el *Psalterium* de La Puebla de Alfindén resulta, por lo menos en ese aspecto, muy en arreglo a los decretos tridentinos, aunque luego no haya sido enmendado en posteriores reformas. También apunta Ruiz Jiménez:

Un repaso de la edición de los *Officia propria sanctorum ordinis minorum* (1615) nos permite confirmar esta afirmación [es decir, la “refratariedad” a las reformas]. En la festividad del Arcángel San Gabriel, que en esas fechas sigue sin incorporarse al breviario romano y que en esta publicación aparece ya trasladada al 24 de marzo, el himno de vísperas no es *Gabrielem veneremur* o *In Gabrielis ordine*, sino *Mentibus letis iubilemus omnes*¹⁴.

Tal vez conviene tener en cuenta aquí la otra parte del título de la publicación a la que alude el autor¹⁵: *quae S.D.N. Pius Quintus Pont. Max. tam pro Fratribus quam Monialibus eiusdem Ordinis viva voce concessit*. Hablamos en este caso de oficios autorizados especialmente para los franciscanos luego de la publicación del Breviario reformado de 1568 y posteriores. Esta licencia papal no legitima tanto un inveterado oficio que los franciscanos celebraban de hecho, sino más bien retrotrae la situación al Breviario pretridentino de 1563, donde la festividad de San Gabriel Arcángel está indicada para el 24 de marzo, precisamente con el himno de vísperas *Mentibus letis iubilemus omnes*¹⁶. ¿Debemos pensar entonces que la “resistencia” es incluso anterior a Trento? De igual modo, en el *Directorium* franciscano de Martín Ruiz (1612)¹⁷, el himno de vísperas para Santa María Magdalena es *Pater superni luminis*, lo que está en perfecto acuerdo con el Breviario de Clemente VIII de 1602 (ver Cuadro 3), y lo mismo se observará en otras fuentes impresas franciscanas. Es cierto que, en muchas fuentes manuscritas del período, hay ciertas omisiones difíciles de explicar en las correcciones que manos posteriores añadieron para adaptarlas a las sucesivas reformas del Breviario Romano, pero no se advierte con frecuencia en las fuentes franciscanas la inclusión de un texto que, en el momento de su copia, ya ha sido explícitamente desautorizado por el Breviario (de no mediar, claro, un *viva voce concessit*). Una cosa es la desidia de los enmendadores de los códices, que puede tener innumerables explicaciones, y otra muy distinta sería la deliberada resistencia por parte de quienes originalmente compilaron y editaron los textos.

En el caso que nos ocupa, al no tener la festividad de María Magdalena un formulario litúrgico de específica y tradicional observancia franciscana que estuviera (o no) comprendido dentro de alguna dispensa *ad hoc*, no habría en principio razones para suponer en este punto alguna resistencia a las novedades emanadas de la curia romana en favor de un uso regional o propio de la orden;

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Officia Propria Sanctorum Ordinis Minorum*, Venetiis apud Iunctas, 1615.

¹⁶ *Breviarium Romanum nuper correctum et emendatum*. Venetiis apud Iunctas, 1563, f. 456r.

¹⁷ *Directorium et Processionarium Ordinis Fratrum Minorum*, Salmanticae excudebat Franciscus de Cea Tesa, p. 182.

de manera que la presencia de *Nardi Maria* como himno de vísperas de Santa María Magdalena en el Antifonario Larreta puede, a nuestro juicio, tomarse como un atendible indicio del origen pretridentino de la parte mayoritaria y más antigua del códice¹⁸.

Otro dato que parece apoyar la sospecha pretridentina es que el oficio de la Visitación de la Virgen que se observa en el Antifonario Larreta (f. 99v, obra del copista 4) no corresponde al que exhiben las fuentes normativas romanas ni franciscanas españolas del siglo XVI. Los breviarios romanos de 1509 a 1568 prescriben para esta fiesta ya sea el oficio promulgado por Sixto IV en 1475 (*Ut vox Marie*)¹⁹, o la repetición del oficio de la Natividad de la Virgen. De igual manera, el *Manuale Chori* (1506) y el *Manuale* de fray Alonso de Tarazona (1564), ambos de uso franciscano, indican las antífonas e himnos del oficio *Ut vox Marie*²⁰. Sin embargo, en el Antifonario Larreta encontramos el oficio presixtino *In splendoribus sanctorum*, escrito por Thomas de Courcelles y promulgado por decreto del Concilio de Basilea (1443)²¹. Es posible que, tras su promulgación en 1475, el oficio de Sixto IV haya convivido durante mucho tiempo con otros oficios más antiguos dedicados a la misma fiesta, como el de Courcelles²²; sin embargo, es difícil imaginar que este viejo oficio fuera incluido en un libro de coro franciscano elaborado después de la reforma tridentina²³. Ahora bien, si recordamos que los cuadernos del copista 4 (los que contienen el oficio en cuestión) parecen ser posteriores

¹⁸ No obstante lo dicho, las tensiones de la época entre lo local, lo específico de la orden y las directivas romanas es un asunto que, como bien señala Ruiz Jiménez (p. 60), aún debe estudiarse en profundidad y, al igual que ocurre en el artículo del citado autor, es un tema que queda fuera de los objetivos del presente trabajo.

¹⁹ El texto de la primera impresión española de este oficio ha sido editado recientemente en Pedro Martín Baños (ed.): *El Officium Visitationis Beatae Mariae Virginis de Sixto IV [Coria, Bartolomé de Lila, ca. 1489]. Edición crítica y facsímil del incunable*, Badajoz, Unión de Bibliófilos Extremeños 2013.

²⁰ *Manuale Chori*, Salamanca, Juan de Porras, 1506, f. 78v; fr. Alonso de Tarazona: *Manuale Chori secundum usum sanctae Romanae ecclesiae*, Salamanca, Juan de Canova, 1564, f. 9r.

²¹ El texto completo de este oficio, según lo transmite Juan de Segovia en *Historia gestorum generalis synodi Basiliensis*, puede consultarse en Camille Bataille: *Birgitta quasi beate Virginis sagitta. Le culte de la Vierge Marie en Suède de sainte Brigitte à la Réforme (1300-1530)*, tesis doctoral, Université de Caen Normandie, 2016, vol. 2: Annexes, pp. 312 y ss. (<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01713619>).

²² Testimonio de dicha coexistencia es que (además de figurar en las cuatro fuentes fechadas de 1501 a 1538 que se mencionan en *Analecta Hymnica Medii Aevii*, vol. 52, Leipzig, O. R. Reiland, 1909, p. 55), el oficio *In Splendoribus* se encuentra al menos en otras tres fuentes del siglo XVI: un antifonario benedictino de Augsburgo fechado en 1501 (München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Clm 4306, f.182v), un *Antiphonale officii* español fechado como “segunda mitad del siglo XVI” (Madrid, Biblioteca Nacional, EMn: MPCANT/2, f. 57r; (<http://www.bne.es/es/Catalogos/Cantorales>) y en el *Antiphonarium Lausannense* (1510-1517), Freiburg, Kapitelsarchiv St. Niklaus, CSN III.3.7, f. 100r. En los dos primeros casos, la identidad de las antífonas y responsorios de este oficio con sus contrapartes del Antifonario Larreta no solo es textual sino también musical.

²³ El Breviario tridentino suprime directamente el formulario propio de la festividad y dispone que, en su lugar, “*omnia dicuntur ut in eius Nativitate, mutato nominis Nativitatis in Visitationem*” “... que todo se diga como en el (oficio) de la Natividad (de la Virgen), cambiando la palabra Natividad por Visitación”. *Breviarium Romanum Ex Decreto...* (1569), p. 672 (traducción del autor).

a los del copista 2, ya que vienen a reparar una laguna o faltante en este material, debemos extender nuestra hipótesis pretridentina no solo al himnario, sino a 114 de los 119 folios del manuscrito²⁴.

En cuanto al *terminus post quem*, la presencia del oficio de la Inmaculada Concepción *Sicut lilium*, escrito por Leonardo Nogarolo y aprobado por Sixto IV en 1477, parece ser el indicio más notorio (copista 2, fs. 103r a 110v). Como datación hipotética podríamos postular entonces una ventana *circa* 1480-1573 que necesitará, por supuesto, de otros estudios para reducirla o descartarla.

Los himnos del Antifonario Larreta

Tipos melódicos

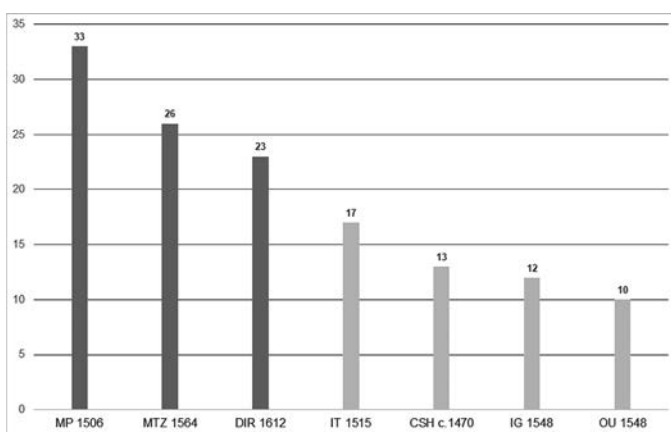
Uno de los sectores más interesantes del Antifonario Larreta es la colección de 78 himnos que se encuentra entre los folios 53r a 80r. Este himnario abarca el ciclo del Temporal y el Santoral, e incluye festividades específicas del uso franciscano. Cabe notar que está incompleto, pues comienza *in medias res* con la última parte del himno de Cuaresma *Audi benigne conditor* (f. 53r), pero no se observan otras lagunas de importancia ni grandes rupturas de continuidad. El conjunto puede reducirse a 34 melodías, quince dadas en notación llana (30 himnos) y diecinueve dadas en notación mensural (48 himnos). Solo dos melodías presentan una versión llana y una versión mensural (*Collaudet plebs fidelium*, f. 61v y *Exultet nunc ecclesia gabrielis*, f. 62r, respectivamente). Como es usual en muchos cantorales, solo encontramos la primera estrofa del texto con música; el resto del texto se omite, excepto en los casos en los que el himno lleva doxología. Las enmiendas textuales correspondientes a la reforma de Urbano VIII que encontramos en los himnos *Aurea luce et decore* [*Decora lux*] (f. 63v) y *Jam bone pastor* [*Beate pastor petre*] (f. 64v), realizadas de manera bastante rudimentaria en cursiva, indican que el himnario estaba al menos parcialmente en uso efectivo después de 1632, aunque los textos de otros himnos alcanzados por dicha reforma no fueron alterados en el Antifonario.

En el Apéndice 1 pueden verse los incipits textuales y musicales de los 78 himnos, así como su posición litúrgica, su pertenencia a un tipo melódico determinado y su carácter mensural o plano.

²⁴ De hecho, los himnos de Visitación del Antifonario Larreta (fs. 65r a 66r) son precisamente los indicados en el oficio de Courcelles: *Pange lingua* (*diei praeconium*), *Sacris solemniis* (*dat virgo*) y *Verbum supernum prodiens* (*a fonte*). Estos himnos, obviamente, son distintos a los prescritos en el Oficio de Sixto IV y son *contrafacta* textuales de los conocidos himnos de Corpus Christi. Véase *Analecta Hymnica...*, vol. 52, p. 55. Existe, pues, un vínculo de coherencia entre el himnario (obra del copista 2) y los cuadernos del copista 4.

Los himnos del Antifonario Larreta y las fuentes de los siglos XV al XVII

Un aspecto característico del himnario, no del todo sorprendente dada su adscripción franciscana, es su escasa dependencia de la tradición melódica toledana consignada en el *Cantonale Sancti Hieronymi* (c. 1470)²⁵ y en el *Intonarium Toletanum* (1515)²⁶, fuentes con las que el Antifonario Larreta comparte, respectivamente, quince y dieciséis de sus 34 melodías²⁷. También es relativamente débil el parentesco melódico con otras conocidas fuentes españolas como el *Intonario General* de Pedro Ferrer (1548)²⁸ (13 de 34 melodías) y con el *Ordinarium Urgellinum* (1548)²⁹ (10 de 34). En total, hay un núcleo de doce melodías de himnos del Antifonario Larreta que no se encuentran en ninguna de las fuentes mencionadas, y apenas cinco melodías que se encuentran en todas ellas (Stäblein 055, 032, 017, 105 y 752)³⁰. Puede observarse, en cambio, un conjunto mucho más grande de melodías en común con fuentes impresas españolas del uso franciscano, como los ya mencionados *Manuale Chori* de 1506 (33 de 34 melodías), el *Manuale Chori* de fray Alonso de Tarazona, de 1564 (26 de 34 melodías) y el *Directorium et Processionarium* de fray Martín Ruiz, de 1612 (23 de 34 melodías).



Melodías de himnos comunes al Antifonario Larreta y a otras fuentes

²⁵ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251.

²⁶ *Intonarium Toletanum*, Alcalá de Henares, Arnao Guillen de Brocar, 1515.

²⁷ Acerca de la vinculación melódica entre el *Cantonale Sancti Hieronymi* y el *Intonarium Toletanum* véase Màrius Bernadó: "Sobre el origen y procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media", *Revista de Musicología*, XVI, 4, 1993, pp. 2348 y ss. Véase también M. Bernadó: "The Hymns of the Intonarium Toletanum (1515): Some Peculiarities", *Cantus Planus. Papers Read at the 6th Meeting of the International Musicological Society Study Group*, Eger, Hungary (1993), vol. I, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest, 1995, pp. 367-395.

²⁸ Pedro Ferrer: *Intonario general para todas las yglesias de España*, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1548.

²⁹ *Ordinarium Urgellinum*. Lyon, Cornelius de Septegranges, 1548.

³⁰ Bruno Stäblein: *Hymnen I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Monumenta Monodica Medii Aevi I, Kassel, Bärenreiter, 1956.

En el Apéndice 2 pueden observarse en detalle los 34 tipos melódicos y su correspondencia en cada una de las fuentes mencionadas.

También es interesante comparar el Antifonario Larreta con una fuente franciscana manuscrita como el ya mencionado *Psalterium-Himnarium* EMn:MP-CANT/35. Esta fuente de fines del siglo XV comparte quince tipos melódicos con el Antifonario Larreta, lo que abarca veintiséis del total de sus 34 himnos (ver Apéndice 3). Considerando que EMn:MPCANT/35 contiene solamente los himnos de vísperas y que (al igual que nuestro antifonario) posee sectores faltantes, se trata de un significativo nivel de coincidencia que, por cierto, no se detiene allí. En el artículo antes citado, Juan Ruiz Jiménez propone una reconstrucción conjetural del material mutilo de este códice a partir de otras fuentes manuscritas franciscanas³¹. Exceptuando una diferencia en el uso de una melodía y de un texto para cierta festividad, la reconstrucción melódico-litúrgica de Ruiz Jiménez se ve confirmada en gran medida al comparar el material propuesto por el autor con sus contrapartes de nuestro códice, lo que puede apreciarse en el segundo cuadro del Apéndice 3.

Variantes melódicas

En concordancia con lo que observamos arriba, las variantes melódicas presentes en los himnos del Antifonario Larreta son de poca consideración respecto de las fuentes franciscanas mencionadas y, por el contrario, son más frecuentes y de mayor entidad respecto de las fuentes no franciscanas. Como ejemplo, podemos comparar el himno *Martyr dei* (f. 76r, Stäblein 117) con sus contrapartes del *Intonarium Toletanum* (f. 34v) y del *Manuale* franciscano de Tarazona (f. 22v):

Antifonario Larreta (f.76r)

Manuale Chori, Fr. A de Tarazona, 1564 (f.22v)

Intonarium Toletanum, 1515 (f.34v)

Ejemplo 1. *Martyr dei/ Deus tuorum* (Stäblein 117)

³¹ J. Ruiz Jiménez: "El mecenazgo...", pp. 50-51.

Antifonario Larreta (f.56v)

Manuale Chori, Fr. A de Tarazona, 1564 (f.16v)

Intonarium Toletanum, 1515 (f.9r)

Ordinarium Urgellinum, 1548 (f. 13v)

The image displays four staves of musical notation for the hymn 'Veni creator spiritus' (Stäblein 017). The first four staves correspond to the sources listed above: Antifonario Larreta (f.56v), Manuale Chori, Fr. A de Tarazona, 1564 (f.16v), Intonarium Toletanum, 1515 (f.9r), and Ordinarium Urgellinum, 1548 (f. 13v). The notation is in a single system with four staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values and rests.

Ejemplo 2. Veni creator spiritus (Stäblein 017)

En ambos casos, las versiones del *Intonarium Toletanum* y del *Ordinarium Urgellinum* (sean estas planas o mensurales) tienden a desviarse en mayor o menor medida de su contraparte del Antifonario Larreta, mientras que la versión del *Manuale Chori* de Tarazona es casi idéntica. No obstante, más allá de la clara vinculación general de las melodías himnicas del Antifonario Larreta con la tradición franciscano-romana, existen numerosos *loci* en los que se entrecruzan rasgos locales, internacionales y propios de la orden. Analizaremos aquí algunos casos concretos.

Una variante franciscana de una melodía internacional (Audi benigne conditor, Stäblein 055)

El himno de Cuaresma *Audi benigne conditor* que da comienzo al conjunto de himnos del Antifonario Larreta (f. 53r) se encuentra mütulo *a parte ante* (“... bus in hoc sacro ieiunio”). Su melodía (Stäblein 055) se halla casi siempre asociada a ese texto. En muchas fuentes españolas no franciscanas de los siglos XV

al XVII encontramos, con ciertas diferencias, una versión de la melodía muy similar a la que se halla hoy en el *Liber Usualis*³², mientras que las fuentes franciscanas (españolas o no) del período suelen mostrar una versión ligeramente distinta. Esta versión resulta más estable de una fuente a otra, y presenta los siguientes rasgos característicos.

Audi benigne conditor (Stäblein 055)

A = variante internacional: P. Ferrer, *Intonario General*, 1548 (f.43r)

B = variante franciscana: Fr. A. de Tarazona: *Manuale Chori*, 1564 (f.14v)

C = Antifonario Larreta (f.53r)

The image displays musical notation for three variants of the chant 'Audi benigne conditor'. The first system shows variants A and B side-by-side. Variant A (international) features a more complex melodic line with many eighth notes and some beamed sixteenth notes. Variant B (Franciscan) is a simplified version with fewer notes and a more regular rhythm. Variant C (Larreta) is also a simplified version, very similar to B. The second system shows variants A, B, and C stacked vertically, allowing for direct comparison of the melodic lines. Variant C shows a significant simplification of the original melody, particularly in the first two neumes.

Ejemplo 3. *Audi benigne conditor* (Stäblein 055)

El *Audi benigne*, mütulo en su comienzo, que observamos en el Antifonario Larreta es, entonces, la versión específicamente franciscana de una melodía internacional de antiguo origen. Con alguna excepción, parece encontrarse solo en fuentes franciscanas (o al cuidado de franciscanos), sin importar el origen nacional³³. Sus rasgos característicos son la supresión de la bordadura inferior en los dos primeros neumas (“*Audi benigne*”) y la simplificación melódica

³² *Liber Usualis*, Tournai, Desclée, 1961, p. 539.

³³ Hay una interesante excepción en una fuente agustina: *Manuale Chori secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Agustini*, Madrid, Typographia Regia, 1667, p. 376. La versión allí presente posee los rasgos distintivos franciscanos, aunque exhibe también una fuerte tendencia parafrástica que no suele hallarse en esta versión de la melodía.

que lleva a repetir de manera idéntica la figuración ascendente por grados conjuntos (Re a Sol) de “ieiunio” nuevamente en “fusas”. Estos rasgos tienden a mantenerse estables durante todo el siglo XVI hasta el siglo XVIII.

Una variante diacrónica local de una melodía franciscana (Stäblein 752)

La melodía 752 del censo de Bruno Stäblein también es ampliamente conocida. Se trata de una melodía de origen franciscano cuyas apariciones más antiguas se remontan al siglo XIII, y que se difundió en casi toda la Europa católica con muy diversos textos. En el Antifonario Larreta se halla representada por cinco himnos, de los cuales uno está dado en notación llana y los otros cuatro en notación mensural: *Exsultet nunc ecclesia gabrielis* (f. 62r, llano), *Proles de caelo prodiit* (f. 71v, mensural), *Concinat plebs* (f. 68r mensural), *Engratulemur hodie* (f. 74v, mensural), *In maiestatis solio* (f. 57v, mensural).

The image displays two musical staves. The top staff is labeled "Exsultet nunc ecclesia gabrielis (f.62r)" and shows a plain version of the melody with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is labeled "In maiestatis solio (f.57v)" and shows a mensural version of the same melody, also with a treble clef and a common time signature. Both staves feature a series of notes with stems, and the mensural version includes a small 'e' above the first note and a '6' below the first note, indicating mensural notation. Brackets above the notes in both staves indicate phrasing or groupings.

Ejemplo 4. Stäblein 752, versiones llana y mensural en el Antifonario Larreta

Como podemos observar, hay ciertas discrepancias melódicas entre el ejemplar llano y su contraparte mensural. Estas diferencias atestiguan, con independencia de la mensuralización, el surgimiento de una variante diacrónica local de la melodía que analizaremos seguidamente.

En su trabajo sobre la transmisión de Stäblein 752, Veronika Mráčková identifica tres familias de variantes de esta melodía en fuentes medievales y post medievales europeas³⁴. Distingue en principio una familia “franciscana” y una familia “local” del área austro-germana, ambas caracterizadas por ciertos rasgos melódicos. Una tercera familia (“parafrástica”) puede combinar los rasgos anteriores,

³⁴ Veronika Mráčková: “The Transmission of Hymn Tune Stäblein 752 in Europe during the Late Middle Ages”, *Hudební veda*, XLIX, vols. 1-2, Praga, 2012, pp. 19-32.

pero presenta en cierto punto, una reescritura de la melodía totalmente diferente a la del modelo franciscano. Cierta variante que la autora define como “española”, combina rasgos de las dos primeras familias y estaría representada por los ejemplares que se encuentran en el *Cantonale Sancti Hieronymi* y el *Intonarium Toletanum*³⁵. Sin embargo, un examen de Stäblein 752 en veintiocho fuentes españolas impresas y manuscritas de los siglos XV al XVIII nos permite distinguir al menos tres especies de esta melodía: la franciscana y otras dos locales³⁶. Las describiremos a continuación:

* Familia o variante consignada por Mráčková (2012). La identificación de los rasgos distintivos con signos es del autor del presente escrito.

Ejemplo 5. Rasgos distintivos de variantes de Stäblein 752

Variante “Franciscana”: es la que encontramos en la versión plana del Antifonario Larreta y constituye el tipo franciscano-romano señalado por Mráčková³⁷. En las fuentes que hemos estudiado se observan algunas diferencias en la conclusión de la melodía, sobre todo en lo que respecta al Do bajo la *finalis*.

Variante “Española A”: es la que Mráčková designa como “española”. En las fuentes estudiadas se observa que esta variante puede tomar los rasgos de inicio franciscanos o combinar *x2* e *y1*, aunque lo más frecuente es lo segundo. En el *Intonarium Toletanum*, el *Cantonale Sancti Hieronymi* y el *Ordinarium Urgellinum* se observa además una ornamentación con nota de paso de la “tríada” de apertura³⁸. La sección conclusiva de la melodía es la que exhibe mayores diferencias con el modelo franciscano, y en este punto también existen diferencias de una

³⁵ V. Mráčková: “The Transmission...”, p. 26.

³⁶ Véase el Apéndice 4 de este artículo.

³⁷ V. Mráčková: “The Transmission...”, p. 20.

³⁸ El *Cantonale Sancti Hieronymi* exhibe en el himno *Verbum supernum prodiens* (f. 55^a), los rasgos de inicio de la familia franciscana, pero exhibe también las otras características de la variante española, como lo es, por ejemplo, la ornamentación de la tríada de apertura. La transcripción de este himno no resulta fácil debido al mal estado del folio: sin embargo, una versión de la rítmica inicial es propuesta en Bruno

fuente a otra. Salvo el del *Ordinarium Urgellinum*, los ejemplares de esta variante respetan el perfil melódico general y el ámbito de la forma franciscana, con desviaciones de poca consideración.

Variante “Española B”³⁹: esta variante, no consignada por Mráčková, es la que corresponde al tipo mensural del Antifonario Larreta. Combina el melisma descendente de inicio de la variante “española” (x2) con un segundo rasgo característico (y3). En algunos ejemplares del siglo XVIII, la tríada de apertura puede incluir la nota de paso entre La y Do (al igual que en el *Intonarium Toletanum*, en este caso, entre Sol y Si; véase f. 10v). Además, se observa, respecto de la variante franciscana, la contracción y simplificación de algunos tramos melódicos. En menor medida, puede haber también cierta tendencia a la paráfrasis⁴⁰. El ámbito melódico tiende a reducirse: se evitan las notas bajo la *finalis*, o se las limita a una sola aparición. En la mayoría de los casos, la sección conclusiva adopta un perfil descendente hacia la *finalis* (La-Sol-Fa). Esta variante se halla bastante difundida en las fuentes españolas a partir del siglo XVI y, como podemos ver en el Apéndice IV, exhibe un claro curso diacrónico. Aunque el objetivo del presente artículo no es rastrear las peripecias españolas de Stäblein 752, sino meramente ubicar en contexto una variante de esta melodía que encontramos en el Antifonario Larreta, podríamos decir (con la cautela que impone el rango limitado de fuentes examinadas) que la variante “Española B” germina durante el siglo XVI y se extiende a partir del siglo XVII. Durante el siglo XVI, la variante “Franciscana” convive con otras versiones de la melodía incluso dentro de la misma fuente, como en el caso de nuestro antifonario. A lo largo del siglo XVII, las variantes “Franciscana” y “Española A” declinan en favor de la variante “Española B” en todas las fuentes, inclusive en las propias de la orden⁴¹, tendencia que parece hacerse predominante en el siglo XVIII.

Turner: *Toledo Hymns. The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515. A Commentary and Edition*, Hispaniæ Cantica Sacra HCS 4, Lochs, Isle of Lewis, Scotland, Vanderbeek & Imrie 2011, p. 27 (plainsong.org.uk/publications).

³⁹ Provisoriamente, llamaremos a esta variante “Española B”, pues sería necesario un estudio de las fuentes portuguesas del periodo para saber si la misma se encuentra solamente en fuentes españolas, o si tiene (y en qué medida) alcance peninsular. En cuanto a las fuentes extrapeninsulares, estas no parecen dar cuenta de la variante, incluso en una época relativamente tardía. Dos fuentes del ámbito franciscano, una de fines del siglo XVII y otra del primer cuarto del siglo XVIII (Andrea da Modena: *Canto Harmonico*, Modena, Eredi Cassiani Stampatori, 1690, p. 195; y *Musica Choralis Franciscana Tripliciter Divisa*, Köln, Caspar Drimborn, 1726, p. 132) continuaban exhibiendo la variante “Franciscana”, mientras que un gran número de las fuentes franciscanas españolas de esta época ya ofrecen la variante “Española B”.

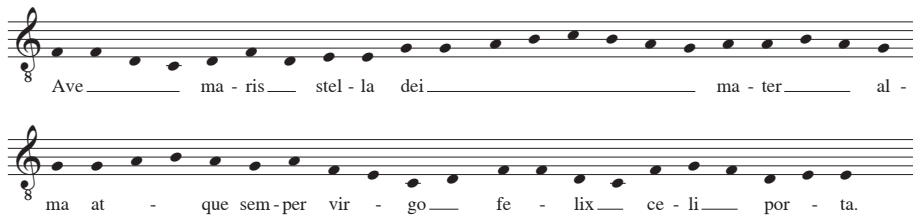
⁴⁰ *Manuale Chori secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum...*, 1667, p. 382.

⁴¹ Fr. M. Ruiz: *Directorium et Processionarium...*, p.187. La rúbrica allí presente indica que la melodía (en la variante Española B) debe cantarse no solo en la festividad de San Francisco (*Proles de coelo prodiit*), sino también con los himnos de igual metro de todas las fiestas propias de la orden.

Otras melodías franciscano-romanas

Dentro de las doce melodías del Antifonario Larreta que no se hallan en ninguna de las cuatro fuentes españolas no franciscanas de referencia (*Cantoriale Sancti Hieronymi, Intonarium Toletanum, Ordinarium Urgellinum* e *Intonario General*) podemos mencionar la que corresponde al himno *Laus regi plena*, f. 74v (Stäblein 213), cuya aparición en fuentes españolas, según señala Carmen Julia Gutiérrez, es anterior a los ejemplares franceses reseñados por Stäblein⁴². En las fuentes estudiadas, solamente se ha encontrado en el *Manuale Chori...* de 1506, y en el *Directorium...* de fr. Martín Ruiz⁴³, siempre unida a textos de las fiestas específicamente franciscanas, con lo cual uno podría preguntarse si el uso mayoritario (o incluso el origen) de esta melodía no pertenecerá a ese ámbito.

Llama también la atención que en el Antifonario Larreta, para el himno *Ave maris stella* (f. 69r), encontremos Stäblein 149 en lugar de Stäblein 067, una melodía de amplia difusión europea que resulta mucho más habitual para ese texto en las fuentes españolas de este período, y que posee antecedentes locales por lo menos desde el siglo XI⁴⁴. Sin embargo, Stäblein 149 también aparece adscripta a *Ave maris stella* en las tres fuentes franciscanas españolas de referencia⁴⁵, de manera que esta melodía parece ser una alternativa propia de la orden, situada por encima de las preferencias locales.



Ejemplo 6. *Ave maris stella. Antifonario Larreta (ff. 69r-69v)*

El resto de las melodías que no aparecen en las fuentes españolas no franciscanas mencionadas son las que corresponden a los himnos: *Ex more docti mystico*, f. 53r (Stäblein 412 con variantes), *Aures ad nostras deitatis*, f. 53v

⁴² Carmen Julia Gutiérrez: "The Hymnodic Tradition in Spain", *Monumenta Monodica Medii Aevi, Band IV, Der Lateinische Hymnus im Mittelalter*, Andreas Haug, Christoph März, Lorenz Welker (eds.), Kassel, Bärenreiter, 2004, p. 226.

⁴³ *Manuale Chori (Porras)...*, f. 34v, *In celesti collegio*, aunque en esta fuente, la melodía se asigna también a muchos otros textos. Fr. M. Ruiz: *Directorium et Processionarium...*, p. 186, *Crucis arma fulgentia*.

⁴⁴ C. J. Gutiérrez: "The Hymnodic Tradition...", p. 226.

⁴⁵ *Manuale Chori...*, f. 72r; Fr. M. Ruiz: *Directorium et Processionarium...*, p. 185; Fr. A. de Tarazona: *Manuale Chori secundum usum...*, f. 21r. La melodía también aparece con ese texto en EMn:MPCANT/35 (f. 57r).

(fr. A. de Tarazona, *Manuale Chori...* f. 15r, mismo texto), *Gabrielem veneremur*, f. 61r (Stäblein 180, con variantes), *Nardi Maria pistici*, f. 66v (Stäblein 753), *O dei sapientia*, f. 73v (Stäblein 513), *Exsultet caelum laudibus*, f. 75v (Stäblein 114, con variantes), *Sanctorum meritis*, f. 76v (Stäblein 159), *Jesu redemptor omnium*, f. 78r (fr. A. de Tarazona, *Manuale Chori...* f. 23v, *Jesu corona virginum*), *Huius obtentu*, f. 79v (fr. A. de Tarazona, *Manuale Chori...* f. 23v, mismo texto) y *Urbs beata hierusalem*, f. 80r (Stäblein 056, transportada al modo I y con variantes).

Melodías more hispano y otras de adscripción local

Las melodías *more hispano* de los himnos *Pange Lingua* y *Sacris solemniis* constituyen las marcas más conspicuas de identidad local del manuscrito. En el Antifonario Larreta encontramos dos ocurrencias de la famosa melodía del V tono, una con el clásico texto del *Pange Lingua*, atribuido a Santo Tomás de Aquino (vísperas de Corpus Christi, f. 58v), y otra con el *contrafactum* de ese texto, que corresponde al himno de vísperas del oficio de la Visitación de Thomas de Courcelles, *Pange Lingua (diei praeconium)* (f. 65r, ver nota al pie 24 en este artículo)⁴⁶. Sin embargo, para *Vexilla Regis* (f. 54r), no se ha empleado aquí la melodía *more hispano* del I tono, sino la 032 de Stäblein. Es interesante notar que, en este caso, dicha melodía se halla prescrita “*in Dominica de Passione*” (vísperas), mientras que en el *Intonarium Toletanum*, se emplea para la misma ocasión la melodía hispana (f. 4v), y la 032 de Stäblein se reserva para vísperas de los días feriales (f. 5r). Otra melodía que se atribuye al ámbito hispano es la que corresponde al himno *Clara stella movet bella* (f. 69r), indicado para segundas vísperas de Santa Clara. Dicha melodía es la misma que se encuentra en el *Cantonale Sancti Hieronymi* para el himno *Dux caelorum angelorum*⁴⁷, y en el Antifonario Larreta registra otras tres ocurrencias: *Coetus gaudet coelestium gabrielis* (segundas vísperas de San Gabriel, f. 62r), *Crucis arma fulgentia* (maitines de los Estigmas

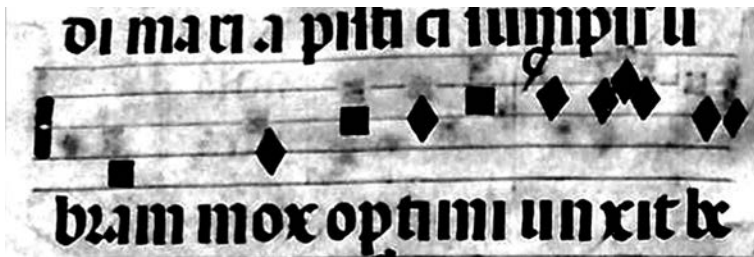
⁴⁶ Una tercera versión del texto *Pange lingua (proelium certaminis)* se encuentra en f. 54r, prescrito para el Domingo de Pasión. En este caso, el himno reviste la conocida melodía internacional que, fuera de España, se empleaba generalmente para el *Pange Lingua* de Corpus Christi (Stäblein 056). El oficio de la Visitación de Courcelles no es, sin embargo, el único caso de adaptación textual de los himnos de Corpus Christi a otra liturgia. En el oficio *In festo dedicationis nominatissime urbis Granate*, escrito por fr. Hernando de Talavera (1493) también encontramos *contrafacta* de estos himnos: *Pange lingua (voce alta)*, *Sacris solemniis* y *Verbum supernum (dimicans)*, en este caso, alusivas a la ocasión y provistas de las respectivas melodías *more hispano* en una de las fuentes que lo conservan (Archivo Parroquial de Santa Fe, Granada, Cantoral 20, f. 157v). Para el texto de los himnos véase *Analecta Hymnica*, vol. 16, n.ºs 23, 24 y 25, pp. 38–39. El texto completo de este oficio puede verse en Tarcisio de Azcona: “El oficio litúrgico de fr. Hernando de Talavera para celebrar la conquista de Granada”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, I, 1992, pp. 71-92. Otra edición más reciente, con reproducción facsimilar de la fuente musical, puede verse en Francisco Javier Martínez Medina, Pilar Ramos, Elisa Varela, Hermenegildo de la Campa: *Fray Hernando de Talavera: Oficio de la Toma de Granada*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2003.

⁴⁷ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251, f. 58a.

de San Francisco, f. 70v) y *Decus morum* (segundas vísperas de San Francisco, f. 72v). Su frecuente empleo en ocasiones importantes del culto franciscano lleva a pensar que esta melodía pudo haber tenido un origen franciscano además de local⁴⁸.

Los himnos mensurales

Como hemos adelantado arriba, los himnos mensurales del Antifonario Larreta son obra de un copista corrector que, mediante el raspado y reescritura de puntos, mensuralizó un grupo de 48 himnos previamente escritos en versión plana. El *locus* donde mejor puede observarse algún rastro de esta operación es el pentagrama 3 del himno *Nardi Maria*:



Detalle de *Nardi Maria*, f. 66v. Antifonario 2035, Museo de Arte Español Enrique Larreta

Observamos allí un reposicionamiento de la clave de Do en cuarta línea a Do en tercera para acomodar el signo de mensura, lo que deja a la vista el raspado de los *puncti* originales, que se hallaban una tercera más arriba. El hecho de que *Nardi Maria* se incluya en el conjunto de himnos mensuralizados indica que esta intervención tuvo lugar probablemente antes de 1568–1573, cuando la rúbrica del himno (*Ad Vesperas*) se encontraba aún vigente (recordemos que luego de 1568, *Nardi Maria* ya no es el himno de vísperas de esta festividad). En todo caso, parece poco probable que la operación sea posterior a 1602, época en la que el texto del himno desaparece del Breviario Romano. Si bien es cierto que en muchos códices similares al Antifonario Larreta, los textos o las rúbricas no siempre fueron corregidos sistemáticamente en función de las sucesivas reformas del Breviario, parece difícil pensar que un corrector se tomara el trabajo de mensuralizar, es decir, de raspar y reescribir, una melodía que generalmente se asocia a un texto único cuando ese texto —y, por consiguiente, esa melodía— ya no estaba vigente⁴⁹.

⁴⁸ J. Ruiz Jiménez: “El mecenazgo librario...”, pp. 63–64.

⁴⁹ La melodía que exhibe el Antifonario Larreta en este himno corresponde a la 753 de Ståblein y (a excepción de *Lauda Mater Ecclesia*) no se encuentra provista de otro texto en las fuentes del período. Sin embargo, el texto de este *Nardi Maria* suele hallarse con diferentes melodías.

Repertorio semiográfico de los himnos mensurales

Además de los signos de mensura (ζ y $\zeta 3$), el repertorio semiográfico del Antifonario Larreta emplea *punctum quadratum* como breve y *punctum inclinatum* como semibreve. Con poca frecuencia encontramos breves dobles, mínimas (solo en dos ocasiones) y puntillos en breves y semibreves. No hay longas, breves con plica, puntos alfados, ligaduras de significación mensural (*cum opposita proprietate* o *cum-sine*), puntos con doble plica ni silencios. Se trata de un repertorio semiográfico bastante más despojado que el de otras fuentes de los siglos XV, XVI y XVII. Esto se debe, muy probablemente, a un principio de economía escrituraria: partiendo de la notación plana original, el copista corrector que tuvo a su cargo la mensuralización de los himnos simplemente transformó en romboidal la forma cuadrada de algunos puntos para anotar las semibreves y las mínimas.

Signos de mensura

Los signos de mensura que encontramos en el Antifonario Larreta indican tiempo y prolación imperfectos con proporción doble (ζ), y tiempo y prolación imperfectos con proporción sesquiáltera ($\zeta 3$). En el primer tipo entran dos semibreves al compás y en el segundo, tres. Ambos corresponden a los dos tipos de compás que se le atribuyen a la ejecución medida de los himnos en las clásicas descripciones de Bermudo⁵⁰ y Cerone⁵¹. La grafía particular de estos signos es idéntica a la que exhibe el *Ordinarium Urgellinum* (1548) lo que, como señala Bruno Turner, se trata de un hecho inusual para una fuente impresa de canto monódico de esta época⁵². La presencia de signos de mensura en el canto mixto comienza a observarse con mayor frecuencia en los siglos XVII y XVIII, generalmente con ζ para el compás binario y 3 para el ternario (en muchos casos, para el compás binario se omite directamente el signo)⁵³. Sin

⁵⁰ Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, f. 17v. Los términos que emplea Bermudo son “a proporción de sesquiáltera” y “tiempo de por medio”.

⁵¹ Pedro Cerone: *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613, lib. V, cap. XIII, p. 414. Cerone se refiere a estos compases como “de proporción ternaria” y “tiempo de por medio”, aunque evita asociarlos con los signos de mensura y proporción del canto de órgano: “Iten adviertan que en canto llano, aunque se nombran los compases, no se entienden como en canto de órgano: porque allí se rigen por modo, tiempo y prolación, y acá no hay nada desto”.

⁵² Bruno Turner: “Spanish Liturgical Hymns: A Matter of Time”, *Early Music*, vol. 23, n.º 3, 1995, p. 475. Existe otro ejemplo del uso de signos idénticos en un himnario manuscrito portugués de mediados del siglo XVI, aunque allí se emplea la notación mensural blanca: P-Cug (Coimbra) Biblioteca Geral da Universidade 037, ff. 132v-133r (<http://pemdatabase.eu/image/39704>).

⁵³ Santiago Ruiz Torres observa coincidentemente que la presencia de signos de compás en el corpus de los cantorales de la Catedral de Segovia resulta casi anecdótica en los códices del siglo XVI y se generaliza drásticamente en aquellos de los siglos XVII y XVIII. Véase Santiago Ruiz Torres: *La monodia litúrgica*

embargo, como se ha señalado arriba, existen también elementos para pensar que la conversión mensural de los himnos del Antifonario Larreta tal vez no sea posterior a 1568 o 1602.

La cuestión del puntillo. Sesquiáltera

Un detalle digno de observar en el uso notacional del copista corrector es que, en los himnos de mensura ternaria, la breve es provista de puntillo siempre que esta vale tres semibreves, incluso cuando el contexto lo vuelve redundante; por ejemplo, cuando una breve es seguida de otra breve. Un censo de todos los casos en los que se hallan dos o más breves seguidas en compás de proporción (38 en total) muestra que el puntillo se coloca en 35 ocasiones. Los tres casos en los cuales el punto no aparece corresponden a otros tantos errores del copista mensuralizador: *Rex eterne* (f. 55v), *O clara luce clarior* (f. 68v) y *Tristes erant apostoli* (f. 56r), donde la tercera breve en *domini* es en realidad una semibreve⁵⁴. Así, estas excepciones confirman lo que podríamos considerar una regla: el punto se añade siempre que una breve vale tres semibreves, sin importar que el contexto lo torne innecesario. Este régimen particular de prescripción del puntillo no puede explicarse sino a través de cierta postura teórica que debemos enmarcar dentro de una larga polémica en la notación mensural de los siglos XV y XVI respecto del significado de los signos de proporción⁵⁵. Según dicha postura, el tiempo imperfecto (“C” ya sea barrado o no) supone que la breve siempre es imperfecta, aunque en proporción sesquiáltera vayan tres semibreves al compás, puesto que el número que le sigue (3 o 3/2) no define modo sino proporción:

entre los siglos XV y XIX. *Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la Catedral de Segovia*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.405 y ss (<http://eprints.ucm.es/22332/>).

⁵⁴ La confirmación de que se trata de errores del copista surge, en el caso de *Rex eterne* y *Tristes erant apostoli*, de la comparación con otros ejemplares de la misma melodía presentes en el Antifonario. En el caso de *O clara luce clarior*, el indicio de error de copia surge de la incongruencia mensural y de la comparación de la melodía con su contraparte del *Directorium* (1612), que presenta una mensuralización ternaria idéntica, excepto en ese preciso punto. Véase fr. M. Ruiz: *Directorium et processionarium*..., p. 183.

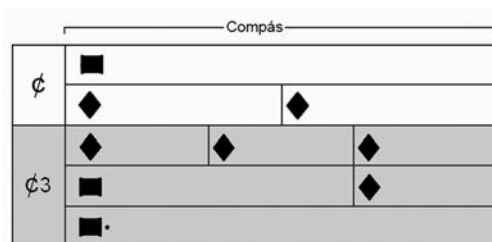
⁵⁵ Incluso un resumen de dicha polémica excedería con mucho el espacio disponible, los objetivos de este artículo y las posibilidades de su autor. Para nuestros fines inmediatos, valga la siguiente observación: “Theorists disagree about whether the value representing the ternary time unit –the breve in major sesquiáltera and the semibreve in minor– should be regarded as perfect without a sign specifying perfect mensuration, but in practice it usually was”. [“Los teóricos discrepan acerca de si el valor que representa la unidad de tiempo ternaria –la breve en sesquiáltera mayor y la semibreve, en menor– debería ser considerada perfecta sin un signo que indique específicamente la mensuración perfecta, aunque en la práctica, esto era frecuentemente así”]. Ruth I. DeFord: “Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century”, *Early Music History*, vol. 14, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 5 (traducción del autor).

Si esta proporción (Sesquiáltera) se pone en tiempo entero, ahora sea perfecto, o imperfecto, cantan tres mínimas en un compás. Si es puesta en el tiempo de por medio, ahora sea perfecto o imperfecto, van tres semibreves en un compás. La diferencia que hay en esta proporción puesta en el tiempo perfecto, o en el imperfecto, puesta con vírgula, o sin vírgula: es la perfección y alteración. Si se pone la dicha proporción en el tiempo perfecto, el breve y su pausa es ternario, y el semibreve alterable. Si fuere puesta en el tiempo imperfecto: no tiene perfección, ni alteración: porque estos son efectos de tiempo perfecto, y no de proporción⁵⁶.

Aquí, Bermudo (y aparentemente, el copista corrector del Antifonario Larreta) parecen seguir la línea teórica de Gaffurio, quien rechaza interpretar los signos de proporción como indicadores de *tempus*:

La breve perfecta y la semibreve alterada se escriben solo en el tiempo perfecto, cuyo símbolo adecuado es el círculo [...]. Si la proporción sesquiáltera se dispone en notas sujetas a cantidad imperfecta, cada nota y cada silencio serán siempre imperfectos⁵⁷.

Que en la proporción sesquiáltera del *tempus* imperfecto ($\zeta 3$) entren tres semibreves al compás no significa necesariamente que la breve se vuelva “perfecta”. Para esta postura teórica (Gaffurio y Bermudo), la proporción no debe entenderse como un nuevo *tempus*, sino como un régimen particular que se aplica al *tempus* imperfecto por el cual todas las figuras (breves y semibreves) pierden un tercio de su valor. De esa manera se admiten tres semibreves al compás en lugar de dos, algo parecido al tresillo moderno:



Compás “de por medio” y “de proporción sesquiáltera” en el Antifonario Larreta

⁵⁶ Juan Bermudo: *Arte Tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550, cap. XXII.

⁵⁷ “Breuis enim perfecta et semibreuis alterata in solo tempore perfecto disponitur: cuius proprium signum est circulus. [...] Si autem proportio sesquialtera disposita fuerit in notulis imperfectae quantitatis subiectis omnes tunc notulae & pausaes semper erunt imperfectae”. Franchino Gaffurio: *Practica musice*, Milán, Ioannes Petrus de Lomatío, 1496 (reimp., Nueva York, Broude Bros., 1979, lib. IV *De Genere superparticulari et eius speciebus. Caput quintum*; traducción del autor). Esta idea fue abiertamente criticada por Giovanni Spataro: *Tractato di Musica*, Venezia, Bernardino de Vitali, 1531, cap. XXVIII.

Por lo tanto, en la proporción sesquiáltera indicada como $\zeta 3$, la breve sigue siendo binaria, pero su duración se reduce en un tercio. Por ello, necesita en todo momento del puntillo para ocupar la totalidad el compás; de no tenerlo, valdría dos tercios del compás, y también, dos tercios de la breve que rige bajo el signo ζ . En este contexto, y bajo estos presupuestos teóricos, anotar una breve sin puntillo ante otra breve (*similis ante similem*) implicaría el error de considerarla perfecta, lo que sería confundir *proportio* con *tempus*⁵⁸.

Por supuesto, las fuentes de canto llano mensural de los siglos XVI y XVII son menos sistemáticas en el uso del puntillo en mensura ternaria. No parece haber un consenso general en esta época acerca de si la breve ante otra breve ocupa ella sola todo el compás o es necesario añadirle el puntillo, ni tampoco parece haber al respecto una práctica notacional consecuente. Un caso interesante es tal vez el ejemplar de Madrid (Biblioteca Nacional, M 268) del *Intonarivm Toletanum* (1515), que presenta una serie de correcciones manuscritas sobre el himno *Pange Lingua* (f. 9v) en las que una interpolación ha añadido el puntillo a la primera de dos breves seguidas: en el Fa de “*gloriosi*”, y en el tercer Fa de “*mysterium*”. Sin embargo, en “*generosi*”, el puntillo que completa la breve (Fa) es original⁵⁹. El *Ordinarivm Urgellinum*, en cambio, utiliza silencios de semibreve para indicar anacrusa y para completar el valor de la breve en la mensura ternaria, de manera que no se encuentra fácilmente un caso en el que la breve sola valga tres tiempos. En otras fuentes como el *Directorivm* (1612) de fr. Martín Ruiz, la breve de tres tiempos se anota como breve con plica⁶⁰, y allí tampoco observamos una sistematicidad considerable⁶¹.

Aunque parte de otros presupuestos (y aquí cabe hablar ya de un régimen relativamente independiente del canto de órgano), la teoría del canto mixto en el siglo XVIII es más asertiva al respecto, y supone cierta normalización de las costumbres notacionales anteriores en un código específico para esta clase de canto. Aquí, a diferencia de lo que ocurre en el Antifonario Larreta, la breve puede considerarse “perfecta” (es decir, que anotada sin puntillo vale tres semibreves o un compás entero) cuando se halle en caso

⁵⁸ Un interesante análisis de esta línea teórica (y de la consideración de las proporciones en general) puede verse en José V. González Valle: “El compás como término musical en España. Origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXII, 2006, pp. 212 y ss; especialmente p. 217.

⁵⁹ B. Turner: *Toledo Hymns...*, p. 27.

⁶⁰ La breve con plica (“quadrada con plica”) es señalada por Nassarre con valor “de tres figuras trianguladas o semibreves” en compás de proporción. Fr. Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna* (primera parte), Zaragoza, Diego de Larumbe, 1724, p. 194.

⁶¹ Fr. M. Ruiz: *Directorivm et Processionarivm...*, p. 194. En el himno *Urbs beata Ierusalem* se observa un caso de dos breves seguidas sin puntillo ni plica en compás ternario, pero se trata de un caso aislado.

de *similis ante similem*, es decir, ante otra breve, tal como lo expresan, entre otros, los tratados de Martín y Coll, Ramoneda, Marcos y Navas, Romero de Ávila, y Travería⁶².

De esta manera, el Antifonario Larreta ofrece un testimonio de algo que podríamos llamar lealtad a cierta concepción teórica de la escritura rítmica del canto de órgano. Esta lealtad parece desafiar tanto la observación de Cerone acerca de que los himnos mensurales no se rigen por tiempo y prolación (“aquí no hay nada desto”), como la teoría del canto mixto del siglo XVIII, que ya supone la existencia de una especie musical con rutinas notacionales propias. Como buen testigo de su tiempo, nuestro Antifonario es un palimpsesto en el que pueden adivinarse las huellas de largas y farragosas polémicas entre teóricos, a las que maestros ignotos y copistas anónimos aportaron también su grano de arena. Las consecuencias performativas de esas disputas podrán ser de mayor o menor importancia, pero sus marcas permanecen en nuestro objeto de estudio y le otorgan su singularidad.

Nardi Maria: alternancia de signos de mensura

Otro aspecto notable del himno *Nardi Maria* es que encontramos allí un cambio de mensura (♩3 / ♩ / ♩3) a partir del pentagrama 3. La alternancia de indicaciones de compás distintas en la melodía de un mismo himno no es usual y, de hecho, no hemos tenido oportunidad de observar este fenómeno en ningún ejemplar del repertorio, a excepción de este caso⁶³.

⁶² Antonio Martín y Coll: *Arte de canto llano y breve resumen de sus reglas*, Madrid, Bernardo Peralta, 1719, p. 16; Ignacio Ramoneda: *Arte de canto-llano en compendio breve*, Madrid, Pedro Marín, 1778, p. 87; Francisco Marcos y Navas: *Arte, o compendio general del canto llano*, Madrid, Joachin Ibarra, 1777, p. 280; Jerónimo Romero de Ávila: *Arte de canto llano y órgano, o promptuario músico*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761, p. 146; Daniel Travería: *Ensayo gregoriano o estudio práctico del canto llano y figurado*, Madrid, Joachin Ibarra, 1794, p. 229. Sin embargo, también aquí la práctica notacional no siempre es coherente con la teoría. En el tratado de Ramoneda, por ejemplo, encontramos varios casos en compás ternario donde la breve es provista de puntillo ante otra breve. Véase Secuencia *Dies Irae*, pp. 208 y ss.

⁶³ Un caso de alternancia entre mensura ternaria y binaria en un himno del *corpus* de Cantorales de la Catedral de Segovia es analizado en Ruiz Torre: *La monodia litúrgica...*, p. 490; transcripción en p. 424: *Jam Christe sol iustitiae*, H-31. Como señala el autor, este fenómeno es “una eventualidad no testimoniada por la preceptiva musical” de la época.



Nardi Maria, f. 66v. Antifonario 2035

3
 Nar - di Ma - ri - a pis - ti - ci sump - sit li -
 d. = d
 bram mox op - ti - mi un - xit be - a - tos do - mi -
 3
 ni pe - des ri - gan - do la - chri - mis. Ho - nor de - cus im -
 pe - ri - um sit tri - ni - ta - tis u - ni -
 3
 ce pa - tri na - to pa - ra - cli - to per in - fi -
 3
 ni - ta se - cu - la A - - - men

Nardi Maria, f. 66v. Antifonario Larreta. Transcripción del autor

Como se observa, el cambio de mensura no parece obedecer a ninguna imposición de la métrica textual. El poema se compone de estrofas tetrásticas en dímetros yámbicos acatalécticos, con ocasionales sustituciones de yambos por troqueos o espondeos⁶⁴. La asignación de valores de duración musical respeta en general la cantidad de las sílabas (breves o neumas en las sílabas largas, semibreves en las sílabas breves), excepto en algunos casos donde un troqueo o un espondeo entran en sustitución de un yambo⁶⁵. Sin embargo, al emplearse aquí el metro en serie, no hay ningún esquema estrófico que suponga un cambio de métrica de un verso a otro. En principio, lo único que parecería justificar este cambio de mensura es la mayor cantidad de notas que presenta el tramo melódico original del tercer verso (“unxit...”) en comparación con aquellos de los otros tres versos (diez, nueve, trece y diez notas, respectivamente). Esto podría haber ocasionado que, con esa particular disposición de las sílabas, el corrector que tuvo a su cargo la mensuralización de los himnos haya juzgado difícil enmarcar satisfactoriamente este tramo de la melodía plana original dentro de un esquema mensural ternario⁶⁶. Sin embargo, otra hipótesis (que no excluye necesariamente a la primera) es la probable intención de amplificar retóricamente el verso “unxit beatos domini”, es decir, de ensalzar el acto señalado por el verbo *unxit*, en el que Magdalena unge los pies del Señor con una libra de “precioso bálsamo” y los riega con sus lágrimas. Este efecto de “suspensión” se logra mediante una ligera desaceleración del tiempo operada por el cambio de *proportio*, y no por un cambio en la velocidad de marcación del compás. Según la teoría y la práctica del canto de órgano de mediados del s. XVI, la relación temporal entre ζ y $\zeta 3$ supone la equivalencia de la breve en ambos compases, de manera que dos semibreves en el primero ocupan la misma cantidad de tiempo (un *tactus* o compás) que tres semibreves en el segundo, cosa que efectivamente supone semibreves un poco “más largas” en la sección

⁶⁴ Es decir, sigue el modelo de la estrofa ambrosiana, muy frecuente en la himnodia tardo antigua y medieval. Véase Eva Castro: “De San Agustín a Beda: La estética de la poesía rítmica”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 13, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1997, pp. 92 y 101. Véase también Alejandro Higashi: “Interferencias entre la lírica popular y la lírica mediolatina”, *Olivar*, vol. 13, n.º 18, 2012, pp. 9 y ss.

⁶⁵ De ahí la “yambización” mensural (y acentual) de la palabra inicial “Nardi”, que recibe un valor mensural largo en su última sílaba, que es breve y átona. Como bien observa Ruiz Torres, estas “conducciones contra-acento” no eran infrecuentes en la himnodia de la época. S. Ruiz Torres: *La monodia litúrgica...*, pp.483 y ss; Véase sobre todo, el análisis de la disposición mensural-acentual del dimetro yámbico en del himno “*Sacris solemnii*” en p. 488.

⁶⁶ Recordemos que el copista corrector solo ha cambiado la forma de los puntos planos originales de la melodía sin alterar la disposición del texto ni suprimir notas. La disposición textual-silábica que se observa en *Nardi Maria* en el Antifonario Larreta es exactamente igual a la que exhibe la versión plana que se encuentra en el *Manuale Chori* de fr. A. de Tarazona (1564), f. 20r.

binaria del himno⁶⁷. Lo que tenemos aquí, entonces, parece ser el testimonio notado de una práctica usualmente no escrita, que consistía en la ruptura de la homogeneidad temporal en la ejecución del canto llano con arreglo al significado particular de una porción del texto o a un momento específico en el devenir de la secuencia litúrgica⁶⁸. Así lo evidencia esta tardía queja de Martín y Coll en el siglo XVIII:

En los Hymnos todos los versos se han de cantar a un compás. Lo mismo debe hacerse en los Kyries Glorias, Credos, Sanctus y Agnus, porque no hallo razón para practicar lo contrario. Advirtiéndolo que, aunque nuestra Santa Madre Iglesia manda que al *Incarnatus est* del Credo, y al verso *O Cruce*, del Hymno de la Cruz, en signo de reverencia y veneración, nos hincamos de rodillas, no dice que el canto se detenga ni acelere; porque la gravedad de este; como queda dicho, consiste en igualdad y proporción de compás. Todos los versos han de comenzar, mediar y acabar en un mismo compás y medida⁶⁹.

Martín y Coll se refiere aquí a los cambios de velocidad en la marcación del compás en general; sin embargo, el copista corrector del Antifonario Larreta procura este efecto por medios proporcionales, tal como, mucho tiempo antes, ya lo aprobaba Bermudo:

Suelen mudar los cantores el compás en medio de una obra, o al cabo: que de compasete lo hacen proporción. Esto es bien hecho porque cantando, enciéndense los cantores y apresuran tanto el compás, que parece mal, y para repararse, de manera que no parezca mal mudan el compás, no de apresurado en tardío, sino de compasete lo hacen proporción. Esto es usable, y muy bien hecho, pero un mismo compás que vaya de espacio, ya de priesa, no se usará entre cantores⁷⁰.

⁶⁷ En la teoría de los siglos XV y XVI, la equivalencia a nivel de la breve entre mensura perfecta e imperfecta es característica de lo que Santiago Galán Gómez denomina “tradición del Sur” (italiana y española), frente a la “tradición francesa” (señalada por A. Planchart y otros), donde la equivalencia ocurre a nivel de la mínima. Véase Santiago Galán Gómez: *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español. La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 176-179 (<https://ddd.uab.cat/record/128732>). También véase Anna Maria Busse Berger: “The Relationship of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance”, *Early Music History*, vol. 5, 1985, pp. 7 y ss.

⁶⁸ En las fuentes litúrgicas, el cambio de signo de compás suele darse con alguna frecuencia en piezas de texto extenso y no estrófico como los del Ordinario de la Misa. En estos casos, la alternancia ocasional de métrica binaria y ternaria parece ser un recurso para destacar el especial significado de ciertas secciones del texto. En el *Manuale Chori* de fr. A. de Tarazona (1564) f. 260r, se observa un cambio de mensura binaria a ternaria en el comienzo del *Amen* del *Credo Hispanus*, sección esta de carácter polifónico. Un ejemplo similar del *canto fratto* italiano puede verse en la sección *Ex Maria Virgine/ Et homo factus est* de un *Credo* mensural del *Antifonario francescano*, 1589, Trento, Biblioteca Feininger, FC 37 f. 324 (http://www.cantusfractus.org/raph_1/manoscritti/FC_037.htm#C.16137).

⁶⁹ A. Martín y Coll: *Arte de canto llano*..., p. 55.

⁷⁰ J. Bermudo: *Declaración de instrumentos*..., f. 18v.

Obviamente, la forma estrófica característica del himno conspira contra la aplicación (escrita, al menos) de esta clase de recursos, puesto que un cambio de mensura en mitad de una melodía supondría un verso automáticamente resaltado en todas las estrofas. Sin embargo, *Nardi Maria* es uno de los pocos himnos que consta solamente de una estrofa y doxología, ambas consignadas en la versión del Antifonario Larreta (*Nardi Maria/Honor decus*). La *amplificatio* mensural del tercer verso solo se repite una vez, en “Patri, nato, paraclito” que, siendo la enunciación de las tres Personas de la Trinidad, no resulta de ninguna manera inapropiada.

Conclusión

Con las breves observaciones que componen este escrito estamos lejos de haber siquiera enumerado los muchos interrogantes que plantea el Antifonario Larreta. Uno de ellos, y no el menor, es su posible vinculación con la orden de Santa Clara. Más allá de la presencia del oficio completo correspondiente, ¿existen otras marcas en su particular estructura litúrgica y en la elección de determinados textos que pudieran reforzar o confirmar esa pertenencia? La respuesta no cabe en estas páginas, pero no dudo que estará en otras por venir. Esperamos, eso sí, haber cumplido con el modesto pero necesario objetivo de presentar esta fuente a la comunidad científica y señalar algunas de sus características más sobresalientes. Otros estudios serán necesarios para ubicarla en un diálogo más profundo con los saberes, las prácticas y las tradiciones del riquísimo decurso del canto llano español postmedieval.

Apéndice 1 Himnos del Antifonario Larreta 2035 (ff. 53r-80r)

Ord.	Íncipit Textual	Festividad	Hora	F.	Modo	Íncipit Musical	N.º Melod.	Mensura
60	<i>Audi benignè conditor (mútilo)</i>	(Dom. 1 Quad.)	(Ad Vesperas?)	53r	2	DDFFEDCDD	1	NO
61	<i>Ex more docti mistico (cetiuntum)</i>	(Dom. 1 Quad.)	Ad Nocturnum	53r	1	FGabaFGaaG	2	NO
62	<i>Jam chrise sol justitiae</i>	(Dom. 1 Quad.)	Ad Laudes	53r	8	GGFEFaFGab	3	3
63	<i>Aures ad nostras</i>	In dominicis diebus	-	53v	8	ccbachaGfA	4	2
64	<i>Vexilla regis</i>	Dom. de Passione	Ad Vesperas	54r	1	FGbbaGFGGa	5	NO
65	<i>Pange lingua (proclium certaminis)</i>	Dom. de Passione	Ad Nocturnum	54r	1	DDDDCFGaaa	6	3
66	<i>Lustris sex</i>	Dom. de Passione	Ad Laudes	54v	1	DDDDCFGaaa	6	3
67	<i>Ad coenam agni providi</i>	A Pascha usq. ad Ascen.	-	55r	8	GaGabaabbb	7	3
68	<i>O rex aeternae domine</i>	A Pascha usq. ad Ascen.	-	55v	8	GaGabaabbb	7	3
69	<i>Aurora lucis militat</i>	A Pascha usq. ad Ascen.	Ad Laudes	55v	8	GaGabaabbb	7	3
70	<i>Tristes erant apostoli</i>	Tempore paschali	Ad Vesperas	56r	8	GaGabaabbb	7	3
71	<i>Jesu nostra redemptio [Solutis humanae]</i>	In Ascensione Domini	Ad Vesperas	56r	4	FEFGaGFDFE	8	NO
72	<i>Aeternae rex altissime</i>	In Ascensione Domini	Ad Nocturnum	56v	8	GGaabaGfA	9	NO
73	<i>Veni creator spiritus</i>	(Dom. Pentecostes)	(Ad Vesperas?)	56v	7	GaGFGaGcde	10	NO
74	<i>Jam christus astra</i>	(Dom. Pentecostes)	Ad Nocturnum	57r	1	DDFDCCFGaa	11	2
75	<i>Beata nobis gaudia</i>	(Dom. Pentecostes)	Ad Laudes	57v	1	DDFDCCFGaa	11	2
76	<i>In maiestatis solio</i>	S.ssimae Trinitatis	Ad Vesperas	57v	5	Faccbded	12	2
77	<i>O lux beata trinitas (tres unum)</i>	S.ssimae Trinitatis	Ad Nocturnum	58r	2	DEFGEDCFE	13	2
78	<i>Festi laudes</i>	S.ssimae Trinitatis	Ad Laudes	58r	2	DDDCFEDCFG	14	3
79	<i>Pange lingua (corporis mysterium)</i>	Coporis Christi	Ad Vesperas	58v	5	FGaaGbbbaG	15	3
80	<i>Sacris solemnibus (functo)*</i>	Coporis Christi	Ad Nocturnum	59r	5	FGabaacd	16	3
81	<i>Verbum supernum proferans (nec patris)*</i>	Coporis Christi	Ad Laudes	59v	7	GaFGaGbaGb	17	3
82	<i>Doctor egregie paule (mútilo)*</i>	Conversio S. Pauli	Ad Vesperas	59v	4	FFDCDFDEEE	18	NO
83	<i>Quodcumque vincitis (mútilo)*</i>	(Cathedra Petri?)	(Ad Vesperas?)	60r	4	FFEDCDEEEF	19	NO

El campo "Ord." indica el número de orden de cada pieza en el Antifonario. Total: 78 himnos.

Los himnos marcados con * faltan desde 1996 por vandalización.

Ord.	Íncipit Textual	Festividad	Hora	F.	Modo	Íncipit Musical	N.º Melod.	Mensura
84	<i>Jam bone pastor*</i>	(Cathedra Petri?)	Ad Laudes	60v	4	FFDCDFDEEE	18	NO
85	<i>Gabrielam veneremur</i>	S. Gabrielis Archangeli	Ad Vesperas	61r	2	DDDCFEDCFG	14	3
86	<i>Collaudet plebs fidélium</i>	S. Gabrielis Archangeli	Ad Nocturnum	61v	2	DEFGFEDCFE	13	NO
87	<i>Exultet nunc ecclesia gabrielis</i>	S. Gabrielis Archangeli	Ad Laudes	62r	5	Faccdbced	12	NO
88	<i>Coetus gaudet ecclestium gabrielis</i>	S. Gabrielis Archangeli	II Vesperis	62r	2	CDDFEDCEFE	20	NO
89	<i>Ut queant laxis</i>	S. Iohannis Baptistae	Ad Vesperas	62v	2	DDCDFEDED	21	2
90	<i>Antra deserti teneris</i>	S. Iohannis Baptistae	Ad Nocturnum	62v	2	DDCDFEDED	21	2
91	<i>O nimis felix</i>	S. Iohannis Baptistae	Ad Laudes	63r	2	DDCDFEDED	21	2
92	<i>Aurea luce et decore [Decora lux]</i>	Vig. Apost. Petri et Pauli	Ad Vesperas	63v	4	FFDCDFDEEE	18	NO
93	<i>Jam bone pastor [Beate pastor patre]</i>	Vig. Apost. Petri et Pauli	Ad Laudes	64v	4	FFDCDFDEEE	18	NO
94	<i>Pange lingua [dicit praeconium]</i>	Visitatio BMV	Ad Vesperas	65r	5	FGaaaGbaG	15	3
95	<i>Sacris solemnibus [dat virgo]</i>	Visitatio BMV	Ad Nocturnum	65v	5	FGCabaacd	16	3
96	<i>Verbum supernum prodiens [a fonte]</i>	Visitatio BMV	Ad Laudes	66r	7	GaFGaGbaGb	17	3
97	<i>Nandi Maria pistic</i>	Mariae Magdalenae	Ad Vesperas	66v	7	FaFaGbaGFG	22	3
98	<i>Petrus beatus cathenarum [mútilo]</i>	Vincula S. Petri	-	67r	4	FFEDCDEEEF	19	NO
99	<i>Novum sidus exoritur [incomp.]</i>	(Transfiguratio Dom.)	-	68r	7	GaFGaGbaGb	17	3
100	<i>Concinat plebs</i>	S. Clarae	Ad Vesperas	68r	5	Faccbced	12	2
101	<i>Genemat virgo filias</i>	S. Clarae	Ad Nocturnum	68v	2	DEFGFEDCFE	13	2
102	<i>O clara luce clarior</i>	S. Clarae	Ad Laudes	68v	4	EGaaaGacba	23	3
103	<i>Clara stella movet</i>	S. Clarae	In II Vesperis	69r	2	CDDFEDCEFE	20	NO
104	<i>Ave maris stella</i>	Assumptio BMV	Ad Vesperas	69r	3	FFDCDFDEEG	24	NO
105	<i>Quem terra pontus</i>	Assumptio BMV	Ad Laudes	69v	8	GGFDCFGbba	25	NO
106	<i>O gloriosa domina</i>	Assumptio BMV	Ad Laudes	70r	8	GGFDCFGbba	25	NO
107	<i>Crucis christi mons alberne</i>	Stigm. Beati Francisci	Ad Vesperas	70r	2	DDDCFEDCFG	14	3
108	<i>Crucis arma fulgentia</i>	Stigm. Beati Francisci	Ad Nocturnum	70v	2	CDDFEDCEFE	20	NO
109	<i>Tibi christe splendor patris</i>	S. Michaelis	-	71r	2	DDDCFEDCFG	14	3

Ord.	Íncipit Textual	Festividad	Hora	F.	Modo	Íncipit Musical	N.º Melod.	Mensura
110	<i>Christe sanctorum decus</i>	S. Michaelis	<i>Ad Laudes</i>	71v	2	DDCDFFEDED	21	2
111	<i>Protes de caco proficit</i>	Beati Francisí Conf.	<i>Ad Vesperas</i>	71v	5	Faccdbcded	12	2
112	<i>In caelesti collegio</i>	Beati Francisí Conf.	<i>Ad Nocturnum</i>	72r	2	DEFGFEDCFE	13	2
113	<i>Plaude turba</i>	Beati Francisí Conf.	<i>Ad Laudes</i>	72r	4	EGaaaGacba	23	3
114	<i>Deus morum</i>	Beati Francisí Conf.	<i>In II Vesperis</i>	72v	2	CDDFEDCEFE	20	NO
115	<i>Christe redeemptor</i>	Omnium Sanctorum	-	73r	7	FGacbaGab	26	NO
116	<i>Jesu salvator saeculi</i>	Omnium Sanctorum	<i>Ad Laudes</i>	73r	7	FGacbaGab	26	NO
117	<i>O dei sapientia</i>	Præsentatio BMV	-	73v	4	FEFGaGFDFE	8	NO
118	<i>Sacæ parentes virginis</i>	Præsentatio BMV	<i>Ad Nocturnum</i>	74r	8	GGacbaGfA	9	NO
119	<i>Aeterni patris ordine</i>	Præsentatio BMV	<i>Ad Laudes</i>	74r	4	FEFGaGFDFE	8	NO
120	<i>Engatulenur hodie</i>	S. Antonii	<i>Ad Vesperas</i>	74v	5	Faccdbcded	12	2
121	<i>Laus regi plena</i>	S. Antonii	<i>Ad Nocturnum</i>	74v	2	DEFGFEDCFE	13	2
122	<i>Jesu lux vera</i>	S. Antonii	<i>Ad Laudes</i>	75r	4	EGaaaGacba	23	3
123	<i>Exsultet caelum</i>	<i>In natali Apostolorum</i>	<i>Ad Vesp. et ad Laud.</i>	75v	4	FFGFFEDCDE	27	NO
124	<i>Aeterna christi munera (apostolorum)</i>	<i>In natali Apostolorum</i>	<i>Ad Nocturnum</i>	75v	7	GGabbGabb	28	NO
125	<i>Deus tuorum</i>	<i>De unius Martyris</i>	-	76r	3	EEEDGGaccb	29	NO
126	<i>Martyr dei</i>	<i>De unius Martyris</i>	<i>Ad Laudes</i>	76r	6	FFGaaGfA	30	3
127	<i>Sanctorum meritis</i>	<i>In nat. plur. Mart.</i>	<i>Ad Vesperas</i>	76v	3	DEFGaGaccd	31	2
128	<i>Aeterna christi munera (martyrum)</i>	<i>In nat. plur. Mart.</i>	<i>Ad Nocturnum</i>	77r	7	GGabbGabb	28	NO
129	<i>Rex gloriose martyrum</i>	<i>In nat. plur. Mart.</i>	<i>Ad Laudes</i>	77v	6	FGaaGhaFGb	32	2
130	<i>Este confessor domini</i>	<i>In nat. unius Conf.</i>	<i>Ad Vesp. et ad Noct.</i>	77v	8	GaGEFGGaGa	33	2
131	<i>Jesu redeemptor omnium</i>	<i>In nat. unius Conf. Pont.</i>	<i>Ad Laudes</i>	78r	6	FGaaGhaFGb	32	2
132	<i>Jesu corona celsior</i>	<i>In nat. unius Conf. non Pont.</i>	<i>Ad Laudes</i>	78v	6	FGaaGhaFGb	32	2
133	<i>Jesu corona virginum</i>	<i>In natali Virginum</i>	<i>Ad Vesp. et Laud.</i>	78v	6	FGaaGhaFGb	32	2
134	<i>Virginis proles opifex</i>	<i>In natali Virginum</i>	<i>Ad Nocturnum</i>	79r	4	FEFGaGFDEF	34	2
135	<i>Huius obventu</i>	<i>In natali Virginum</i>	<i>Ad Nocturnum</i>	79v	4	FEFGaGFDEF	34	2
136	<i>Urbs beata hierusalem</i>	<i>In dedicatione Ecclesiae</i>	<i>Ad Vesp. et ad Noct.</i>	80r	1	DDDCFFGaaa	6	3
137	<i>Angularis fundamentum (mútilo)</i>	<i>In dedicatione Ecclesiae</i>	<i>Ad Laudes</i>	80r	1	DDDCFFGaaa	6	3

Apéndice 2
Presencia de los 34 tipos melódicos del Antifonario Larreta en fuentes españolas de canto llano de los siglos XV al XVII

N.º Melod.	Modo	Incipit Mus.	Representante (Larreta)	Fol.	MP 1506	MTZ 1564	DIR 1612	IT 1515	CSH c.1470	IGEN 1548	URG 1548
1	2	DDEFDEDCDD	<i>Audi benigne conditor (mútilo)</i>	53r	f. 62v (inc.)	f. 14v	p. 177	f. 4r	f. 48b	f. 43r	f. 10v
2	1	FGabaFGaaG	<i>Ex more docti mystico (tetramium)</i>	53r	f. 62v (inc.)	-	-	-	-	-	-
3	8	GGFEFAGab	<i>Jam christe sol justitiae</i>	53r	f. 63r (inc.)	f. 14v	p. 178	f. 4v	f. 49a	-	f. 11r
4	8	ccbaabaGFa	<i>Aures ad nostras</i>	53v	f. 63r (inc.)	f. 15r	-	-	-	-	f. 15v (paráfrasis)
5	1	FGbbaGFGGa	<i>Vexilla regis</i>	54r	f. 63r (inc.), f. 63v (inc.), f. 80v (inc.)	f. 15v	p. 179	f. 5r	f. 50b	f. 43	f. 11r
6	1	DDDCFFGaa	<i>Urbs beata hiernsalem</i>	80r	f. 63r (inc.)	f. 24r	p. 186, p. 194	-	-	-	-
7	8	GaGabcabb	<i>Tristes erant apostoli</i>	56r	f. 63v (inc.), f. 70r (inc.)	f. 15v	p. 179	-	-	-	-
8	4	FEFGaGFDFE	<i>O dei sapientia</i>	73v	f. 64r (inc.)	f. 16r	p. 175	-	-	-	-
9	8	GGacbaGFa	<i>Aeternae rex altissime</i>	56v	f. 64r (inc.)	f. 16r	p. 183	f. 8v	f. 53a	-	-
10	7	GaCFGaGcdc	<i>Veni creator spiritus</i>	56v	f. 64r (inc.)	f. 16v	-	f. 9r	f. 53b	f. 4 4r	f. 13v
11	1	DDFDCCFCaa	<i>Beata nobis gaudia</i>	57v	f. 64r (inc.), f. 64v (inc.)	f. 16v	-	f. 8v	f. 53a	f. 4 3v	-
12	5	Faccbeded	<i>Proles de caelo prodit</i>	71v	f. 38r, f. 39v, f. 64v (inc.), et alibi	-	p. 181, p. 187	f. 10v	f. 55a	f. 42r	f. 16v
13	2	DEFGFEDCFE	<i>Laus regi plena</i>	74v	f. 39r et alibi	-	p. 186	-	-	-	-
14	2	DDDCFEDCFG	<i>Gabrielem veneremur</i>	61r	f. 73r (inc.)	f. 21v	-	-	-	-	-
15	5	FGaaGbbbaG	<i>Pange lingua (dici paeconium)</i>	65r	f. 36r, f. 64v (inc.), et alibi	-	-	f. 9v	f. 54b	f. 47v	-
16	5	FGGabaacde	<i>Sacris solemnis (juncia)</i>	59r	f. 36v	-	p. 190	f. 10r	f. 54b	f. 48r	-
17	7	GaFGaGbaGb	<i>Verbum supernum prodiens (a fonte)</i>	66r	f. 37v, f. 65v (inc.)	-	p. 181	-	-	f. 44r	-
18	4	FFDCDFDEEE	<i>Jam bone pastor (Beate pastor petri)</i>	64v	f. 69r (inc.), f. 70v (inc.)	f. 17r	-	f. 15r, f. 19v	f. 55a, f. 56b	f. 48v	-
19	4	FFEDCDEEFF	<i>Petrus beatus cathenarum (mútilo)</i>	67r	f. 69r (inc.), f. 71r (inc.)	f. 20v	-	-	-	f. 42v (paráfrasis)	f. 9r (paráfrasis)
20	2	CDDFEDCFE	<i>Coetus gaudet coelestium gubridis</i>	62r	f. 40r, f. 69v (inc.)	-	-	-	f. 58a	-	-

N.º Melod.	Modo	Incipit Mus.	Representante (Larreta)	Fol.	MP 1506	MTZ 1564	DIR 1612	IT 1515	CSH c.1470	IGEN 1548	URG 1548
21	2	DDCDEFDEED	<i>Christe sanctorum decus</i>	71v	f. 70v (inc.)	f. 13	p. 191, p. 193	f. 13v	f. 49a	-	-
22	7	FaFaGbsGFG	<i>Nanti Maria pistici</i>	66v	f. 71r (inc.)	f. 20r	-	-	-	-	-
23	4	EGaaaGacba	<i>O clara luce clarior</i>	68v	-	-	p. 182	f. 14r	-	-	-
24	3	FFDCDFDEEG	<i>Ave maris stella</i>	69r	f. 72r (inc.)	f. 21r	p. 185	-	-	-	-
25	8	GGDFCFGbbba	<i>O gloriosa domina</i>	70r	f. 72r (inc.)	f. 21r	p. 184	-	-	f. 42r	-
26	7	FGacbaGab	<i>Christe redemptor</i>	73r	f. 62r (inc.)	f. 12r	p. 18, p. 187	f. 3r	-	f. 43r	f. 10r
27	4	FFGFDFEDCDE	<i>Exsultet caelum</i>	75v	f. 74r (inc.)	f. 21v	p. 188	-	-	-	-
28	7	GGabbGacbb	<i>Aeterna christi munera (apostolum)</i>	75v	f. 74v (inc.)	f. 22r	p. 188	f. 36r	f. 70b	-	-
29	3	EEEDGGacbb	<i>Deus tuorum</i>	76r	f. 74v (inc.)	f. 22v	p. 190	f. 39v	-	-	f. 15r
30	6	FFGaaGaGFa	<i>Martyr dei</i>	76r	f. 74v (inc.)	f. 22v	p. 189	f. 34v	-	-	-
31	3	DEFGaGaaccd	<i>Sanctorum meritis</i>	76v	f. 74r (inc.)	f. 22v	p. 191	-	-	-	-
32	6	FGaaGbaFGb	<i>Jesu redemptor omnium</i>	78r	f. 74v (inc.)	f. 23v	p. 193	-	-	-	f. 7v (paráfrasis)
33	8	GaGEFGGaGa	<i>Iste confessor domini</i>	77v	f. 65v (inc.), f. 75r (inc.)	f. 23r	p. 192	f. 37v	-	-	-
34	4	FEFGaGFDEF	<i>Huius obtentu</i>	79v	f. 75v (inc.)	f. 23v	-	-	-	-	-
					33/34	26/34	23/34	17/34	13/34	12/34	10/34

MP 1506: *Manuale Chori*, Salamanca, Juan de Porras, 1506 (OFM).

MTZ 1564: Fr. Alonso de Tarazona: *Manuale Chori secundum usum sanctae Romanae ecclesiae*. Salamanca, Juan de Canova, 1564 (OFM).

DIR 1612: Fr. Martin Ruiz: *Directorium et Processionarium Ordinis Fratrum Minorum*, Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1612 (OFM).

IT 1515: *Intonarum Tolontanum*, Alcalá de Henares, Armao Guillén de Brocar, 1515.

CSH c. 1470: *Cantionale Sancti Hieronymi*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251.

IGEN 1548: Pedro Ferrer: *Intonarum General para todas las yglesias de España*, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1548.

URG 1548: *Ordinarium Urgellinum*. Lyon, Cornelius de Septegranges, 1548.

Apéndice 3
Presencia de los tipos melódicos del Antifonario Larreta en EMn:MPCANT/35 (Madrid, Biblioteca Nacional, fines del siglo XV)

N.º Melod.	Íncipit Mus.	Representante (Larreta)	Fol.	Festividad (Larreta)	EMn:MPCANT/35
1	DDFEDECDD	<i>Audi benigne conditor (mútilo)</i>	53r	<i>Dom. I Quad (V?)</i>	f. 34v: <i>Audi benigne</i> (ST 55)
4	ccbacbaGFa	<i>Aures ad nostras</i>	53v	<i>Domin. dieb. (?)</i>	f. 35v: <i>Ad preces nostras</i> (ST 714)
5	FGbbaGFGa	<i>Vexilla regis</i>	54r	<i>Dom. de Pass. (V)</i>	f. 36v: <i>Vexilla regis</i> (ST 32)
7	GaGabcabbb	<i>Ad coenam agni providi</i>	55r	<i>Pasc. usque ad Asc. (V?)</i>	f. 37v: <i>Ad cenam agni</i>
8	FEFGaGHDFE	<i>Jesu nostra redemptio [Salutis humanae]</i>	56r	<i>Ascens. Dom. (V)</i>	f. 38v: <i>Ihesu nostra redemptio</i> , f. 53v: <i>Quicumque Christum</i> (ST 513)
10	GaGFGaGcdc	<i>Veni creator spiritus</i>	56v	<i>Dom. Pent. (V?)</i>	f. 39r: <i>Veni creator spiritus</i> (ST 17)
12	Faccdbced	<i>In maiestatis solio</i>	57v	<i>Ss. Trinitatis (V)</i>	f. 40r: <i>In maiestatis solio</i> , f. 46v: <i>Engentilemur Iodite</i> , f. 54v: <i>Concinat plebs</i> ; f. 57v: <i>Vergente mundo</i> (ST 752)
14	DDDCFEDECFCG	<i>Gabrielem veneremur</i>	61r	<i>S. Gabr. Arch. (V)</i>	f. 44v: <i>Gabrielem veneremur</i> , f. 59v: <i>Cruis christi mons Alvernae</i> ; f. 62r: <i>Tibi Christe splendor</i>
15	FGaaGbbbaG	<i>Pange lingua</i>	58v	<i>Corporis Christi (V)</i>	f. 41r: <i>Pange lingua</i> (transp. a R e)
20	DDDFEDCEFE	<i>Coetus gaudet coelestium gabrielis</i>	62r	<i>S. Gabr. Arch. (2V)</i>	f. 45v: <i>Dux caelorum</i> ; f. 55v: <i>Clara stella movet</i> , f. 58v: <i>Ludovicas ut amicus</i> ; f. 61r: <i>Cruis arma fulgentia</i>
21	DDCDFEDED	<i>Ut queant laxis</i>	62v	<i>S. Iohannis Baptistae (V)</i>	f. 48v: <i>Ut queant laxis</i> (ST 151)
18	FFDCDFDEEE	<i>Aurea luce et decore [Deona lux]</i>	63v	<i>Vig. Apost. Petri et Pauli (V)</i>	f. 42v: <i>Doctor egregie Pauli</i> ; f. 49v: <i>Aurea lux et decore</i> (ST 152)
19	FEEDCDEEFF	<i>Petrus beatus cathenarum (mútilo)</i>	67r	<i>Vinc. S. Petri (?)</i>	f. 43v: <i>Quodcumque vincelis</i> ; f. 52r: <i>Petrus beatus</i> (ST 105)
24	FFDCDFDEEG	<i>Ave maris stella</i>	69r	<i>Assumpcio BMV (V)</i>	f. 57r: <i>Ave maris stella</i> (ST 149)
26	FGacbaGab	<i>Christe redemptor omnium</i>	73r	<i>Omnium Sanctorum (V?)</i>	f. 33r: <i>Christe redemptor omnium</i> (ST 71)

Reconstrucción conjetural de mútilos de EMn:MPCANT/35 (Juan Ruiz Jiménez, 2015, pp. 50-51)				Antifonario Larreta			
Festividad	Himno	Mel.	Festividad	Himno	Fol.	Mel. Nro.	
In vig. bí. pri. nri. Francis.	<i>Proles de celo</i>	ST 752	Bí. Francis. Conf. (V)	<i>Proles de celo</i>	f. 71v	12 (ST 752)	
In vig. bí. pri. nri. Francis. (2V)	<i>Deus totum dux inhorum</i>	ST 754	Bí. Francis. Conf. (2V)	<i>Deus totum</i>	f. 72v	20 (ST 754)	
In festo Omnium Sanctorum	<i>Christe redemptor omnium</i>	ST 71	Omnium Sanctorum (V?)	<i>Christe redemptor omnium</i>	f. 73r	26 (ST 71)	
In nativitate apostolorum	<i>Exultet celum laudibus</i>	ST 114	Natali apostolorum (V et L)	<i>Exultet celum</i>	f. 75v	27 (ST 114)	
In nativitate unius martyris	<i>Deus totum militum</i>	ST 115	De unius martyris (V?)	<i>Deus totum militum</i>	f. 76r	29 (ST 115)	
In nativitate plur. martyrum	<i>Sanctorum meritis</i>	ST 159	Natali plur. martyrum (V)	<i>Sanctorum meritis</i>	f. 76v	31 (ST 159)	
In nat. unius conf. pontif.	<i>Iste confessor</i>	ST 160	In nat. unius conf. (V et M)	<i>Iste confessor domini</i>	f. 77v	33 (ST 160)	
In nat. conf. non pontif.	<i>Jhesu corona celsior</i>	ST 750	Nat. unius conf. non pont.	<i>Iste confessor domini (V)</i>	f. 77v	33 (ST 160)	
In nat. virginum	<i>Jhesu corona virginum</i>	ST 750	In natali virginum (V et L)	<i>Jesu corona celsior (L)</i>	f. 78v	32 (ST 275)	
In dedicatione templi	<i>Urbs beata Iherusalem</i>	ST 56	In dedic. ecclesiae (V et M)	<i>Jesu corona virginum</i>	f. 78v	32 (ST 275)	
				<i>Urbs beata Iherusalem</i>	f. 80r	06 (ST 56)	

Apéndice 4

Variantes de Ståblein 752 en 28 fuentes manuscritas e impresas españolas de los siglos XV al XVIII

- La definición y los rasgos distintivos de las variantes se encuentran en el Ejemplo 5 de este artículo.
- En el Antifonario Larreta, Ståblein 752 registra cinco apariciones que originalmente poseían la variante “Franciscana” y se hallaban en notación plana. Cuatro de esas instancias fueron corregidas posteriormente, añadiéndoseles la variante “Española B” y notación rítmica.
- La vinculación de cada fuente con su respectiva orden monástica se halla indicada con las siglas correspondientes.

N.º	Fuente	Datación	Ff. / pag.	Variante
1	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251 (<i>Cantoriale Sancti Hieronymi</i>) (OSH)	c. 1470	f. 55a	Española A
2	<i>Antiphonale officii</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/35 (OFM)	2m s.XV	f. 40r	Franciscana
3	<i>Manuale Chori</i> , Salamanca, Juan de Porras, 1506 (OFM)	1506	f. 38r	Franciscana
4	<i>Intonarum Toletanum</i> , Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1515	1515	f. 10v	Española A
5	<i>Psalterium cum hymnis (...) secundum consuetudinem alme matris Ecclesie Toletane</i> . Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1515	1516	f. 125v	Española A
6	<i>Ordinarium Urgellinum</i> . Lyon, Cornelius de Septegranges, 1548	1548	f. 16v	Española A
7	Pedro Ferrer: <i>Intonario General para todas las yglesias de España</i> , Zaragoza, Pedro Bernuz, 1548	1548	f. 42r	Española A
8	<i>Antiphonale officii</i> , Madrid Biblioteca Nacional, MPCANT/48 (OFM)	1m s.XVI	f. 113v	Franciscana
9	<i>Graduale</i> , Madrid Biblioteca Nacional, MPCANT/77 (OFM)	1m s.XVI	f. 70r	Española B
10	Archivo de la Capilla Real de Granada, L.C.20. Transcripción de Sylvie D. García de la Calle: <i>El canto llano en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada: repertorio medido</i> , tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017. p. 315 ⁷¹	s. XVI	f. 67r	Española B
11	Archivo de la Capilla Real de Granada, L.C.30. Transcripción de S. D. García de la Calle: <i>El canto llano en la Catedral de Granada [...]</i> , 2017. p. 413	s. XVI	f. 42r	Española B
12	<i>Antiphonale Officii</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/73	2m s. XVI	f. 44r	Española A
13	<i>Ordinarium Barcinonensis Gulielmi Cassadori Episcopi issu aeditum</i> , Barcelona, Claudi Bornat, 1569	1569	f. 262v	Española A
14	<i>Processionarium Monasticum secundum consuetudinem congregationis Sancti Benedicti Vallisoletani</i> , Salamanca, Mathias Gast, 1571 (OSB)	1571	f. 188r	Española A
15	<i>In festo Seraphici Patris nostri Sancti Francisci (...)</i> , México, Biblioteca Nacional, RMS 782.7 IGL.2 (OFM)	1603-1616	f. 8v	Española B
16	Fr. Martín Ruiz: <i>Directorium et Processionarium Ordinis Fratrum Minorum</i> , Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1612 (OFM)	1612	p. 181	Española B
17	<i>Graduale</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/43	s. XVII	f. 73r	Española B
18	<i>Manuale Chori secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Agustini</i> , Madrid, Typographia Regia, 1667 (OSA)	1667	p. 382	Española B
19	Andrés Lorente: <i>El Porqué de la Música</i> , Alcalá de Henares, Nicolás de Xamarés, 1672.	1672	p. 119	Española B
20	<i>Antiphonale officii</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/3 (OFM)	c. 1690-1720	f. 19r	Española B
21	<i>Hymnarium</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/27	1m s. XVIII	f. 18v	Española B

⁷¹ <http://digibug.ugr.es/handle/10481/48168>

N.º	Fuente	Datación	Ff. / pag.	Variante
22	<i>Graduale</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/46 (OSST)	1723	f. 57r	Española B
23	Fr. Pablo Nassarre: <i>Escuela Música según la Práctica moderna</i> (Primera Parte), Zaragoza, Diego de Larumbe, 1724	1724	p. 196	Española A (modif.)
24	<i>Antiphonale officii</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/67	1729-1731	f. 80v	Española B
25	<i>Antiphonale officii</i> , Madrid, Biblioteca Nacional, MPCANT/16	1735	f. 78v	Española B
26	Jerónimo Romero de Ávila: <i>Arte de Canto Llano y Organo, o Promptuario Músico</i> , Madrid, Joachin Ibarra, 1761	1761	p. 41	Española B
27	Fr. Martín Ruiz: <i>Manuale seu Processionarium Ordinis Fratrum Minorum</i> , Madrid, Manuel Martín, 1777 (OFM)	1777	p. 174	Española B
28	<i>Manual de Procesiones y otros actos de comunidad</i> , Madrid, Joachin Ibarra, 1780 (OSST)	1780	p. 41 (Tratado)	Española B

Recibido: 2-10-2018

Aceptado: 24-4-2019