



MIGUEL ÁNGEL LÓPEZ
Universidad Alfonso X El Sabio

El *officium* de Cisneros. ¿Origen hispánico o neomozárabe?

*Cisneros' Officium.
Hispanic or Neo-Mozarabic Origin?*

Los cuatro cantorales mozárabes copiados en Toledo por orden del Cardenal Jiménez de Cisneros como parte de la restauración del rito hispánico contienen las melodías de la misa completa y de una pequeña parte del oficio.

Este trabajo está centrado en el primero de los cantos del propio de la misa, el *officium*. Su antífona sigue parcialmente un sistema de composición formularia identificado por Imbasciani, pero hasta ahora no se había abordado el análisis de sus versículos. En este trabajo se aborda por primera vez dicho estudio, comprobándose que, en la mayoría de los casos, todos siguen una misma y sencilla estructura de composición. Esto permite plantear un debate acerca de su posible ascendencia medieval: por un lado, su extrema sencillez podría haberles permitido sobrevivir a lo largo de los siglos por tradición oral, pero, por otro, se trata de un esquema modal derivado con mucha probabilidad del canto gregoriano.

Palabras clave: canto hispánico, canto mozárabe, *officium*, Cisneros, cantoral, salmodia.

The four Mozarabic choirbooks copied in Toledo by order of Cardinal Jiménez de Cisneros as part of the restoration of the Hispanic rite contain the melodies from the complete Mass and a small part of the Office. This article focuses on the first chant of the Mass Proper, the officium. Its antiphon partially follows Imbasciani's system of formulaic composition, but its recitative verses have not been analysed until now. This study addresses the study of these verses for the first time, proving that most of them follow one very simple compositional structure. This opens up a discussion about their possible Medieval origin: on the one hand, their extreme simplicity might have allowed these choirbooks to survive over the centuries by oral tradition, but, on the other hand, their modal scheme is probably derived from Gregorian chant.

Keywords: Hispanic chant, Mozarabic chant, officium, Cisneros, choirbook, psalmody.

El rito hispánico, practicado en la Península Ibérica desde antes del siglo VI, superviviente al dominio musulmán, superviviente incluso a su supresión en el año 1080 a favor del rito romano y, finalmente, caído en el casi absoluto olvido

entre los siglos XIII al XV¹, experimentaría un nuevo resurgimiento gracias a la acción del Cardenal Jiménez de Cisneros quien, entre las muchas reformas litúrgicas e intelectuales que llevó a cabo bajo su arzobispado, acometió la restauración de dicho rito en sus dos vertientes fundamentales: litúrgica, dotando a la comunidad mozárabe de Toledo de un lugar de culto en el interior de la Catedral (la Capilla del Corpus Christi) y mandando la impresión, bajo la dirección del canónigo Alonso Ortiz, de un *Missale* y un *Breviarium*² para la celebración del rito; y musical, mandando la recopilación de las melodías mozárabes y su copia en cuatro cantorales. El cantoral A contiene las melodías del propio del tiempo; el cantoral B, el propio y común de los santos; el cantoral C, el ordinario de la misa; y el cantoral D, las vísperas de los santos de las seis parroquias mozárabes de Toledo y la misa y oficio de difuntos³. Las enormes dificultades que tuvieron que superar a la hora de realizar esta última empresa dieron como resultado un rito hispánico o mozárabe reinventado⁴, es decir, un rito neomozárabe⁵.

¹ Sobre la evolución de la comunidad y el rito mozárabes en Toledo véase Julio González: “Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el cardenal Cisneros”, *Historia mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978, pp. 79-90; Ángel González Palencia: *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, vol. Preliminar, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1930; Ramón González: “El arcediano Joffré de Loaysa y las parroquias urbanas de Toledo en 1300”, *Historia mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978, pp. 91-149; Ramón González: “La persistencia del rito hispánico o mozárabe en Toledo después del año 1080”, *Anales Toledanos*, 27, 1990, pp. 9-34; Richard Hitchcock: *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain: Identities and Influences*, Burlington, Ashgate, 2008; Ricardo Izquierdo Benito: *Los lugares de culto en Toledo en los siglos medievales. Iglesias, mezquitas, sinagogas*, Murcia, Sociedad Española de Estudios Medievales-CSIC, 2016; Diego Adrián Olstein: *La era mozárabe. Los mozárabes de Toledo (siglos XII y XIII) en la historiografía, las fuentes y la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006; Juan Pablo Rubio Sadía: *Las órdenes religiosas y la introducción del rito romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2004; Juan Pablo Rubio Sadía: “Los mozárabes frente al rito romano: balance historiográfico de una relación polémica”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III: Historia Medieval*, 31, 2018, pp. 619-640.

² Alonso Ortiz (ed.): *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozárabes*, Toledo, Petrus Hagembach, 1500; Alonso Ortiz (ed.): *Breviarium secundum regulam beati Isidori*, Toledo, Petrus Hagembach, 1502.

³ Existe cierta confusión en la denominación de los cantorales: en la Catedral de Toledo están listados del siguiente modo: cantoral I (propio del tiempo), cantoral II (propio de los santos), cantoral III (ordinario de la misa) y cantoral IV (oficio de difuntos); sin embargo, Imbasciani utilizó una denominación con letras A, B, C y D, invirtiendo el orden de los cantorales III y IV y denominando cantoral C al oficio de difuntos y D al ordinario de la misa. En este artículo he utilizado la denominación con letras A, B, C y D, más cómoda para realizar algunas abreviaturas como se verá más adelante, pero siguiendo el orden en el que se encuentran en la Catedral de Toledo: cantoral A (I), cantoral B (II), cantoral C (III) y cantoral D (IV). V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite*, tesis doctoral, Cornell University, 1979.

⁴ Susan Boynton: “Restoration or Invention? Archbishop Cisneros and the Mozarabic Rite in Toledo”, *Yale Journal of Music & Religion*, 1, 1, 2015, pp. 5-30.

⁵ A lo largo de este artículo utilizaré el término *neomozárabe* para referirme a las melodías recuperadas por el Cardenal Cisneros a fin de distinguirlas del repertorio medieval al cual me refiero como *canto hispánico*. El término *neomozárabe* (“Neo-Mozarabic”) fue acuñado por Vito D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*

En las siguientes páginas trataré, por una parte, de revisar y corregir la procedencia de algunos textos de *officia* neomozárabes y, por otra, de mostrar la fuerte influencia del canto gregoriano en la estructura salmódica de los versículos de estos cantos. Veremos que la mayor parte de las melodías están escritas en el modo VI, tritus plagal, a partir de cuyo tono salmódico se han construido distintas terminaciones con el objetivo, probablemente, de otorgar cierta variedad al recitativo.

El *officium* es el primer canto de la misa neomozárabe. Su antecesor en el rito Hispánico es el praelegendum⁶. Por su posición al inicio de la celebración, Pinell cree que es análogo al introito gregoriano y que comparte con este su función procesional; sin embargo, recientemente Andrés Fernández⁷ ha demostrado que, debido a la ausencia de rúbricas en las fuentes medievales hispánicas que confirman esta función, no puede asegurarse que el praelegendum sea un canto procesional. Respecto a la versión neomozárabe, ni en los cantorales A, B y D ni en sus correspondientes textos del *Missale* encontramos rúbricas que indiquen su función de acompañar la procesión de entrada del celebrante. La única rúbrica que he encontrado, y que parece descartar su función procesional, corresponde al cantoral C, el *Omnium offerentium*: al comienzo del mismo (cantoral C, f. 1v; *Missale*, f. 220v) encontramos la invocación *Per gloriam* precedida por la rúbrica *Dicat presbiter ante Altare antequam faciat Confessionem in omnibus festis precipuis*, lo que indica que el sacerdote ya se encontraría en el altar en ese momento, anterior al canto del *officium*, que encontramos en el siguiente folio.

A lo largo de los cantorales el término *officium* se utiliza, además de para designar este género de canto, como sinónimo de misa⁸. Por ejemplo, en el cantoral B vemos tres misas seguidas (f. 14v, f. 17 y f. 20) rubricadas de la siguiente forma⁹:

Cantoral B (f.14v): *Missae unius Martyris simplicis.*

Cantoral B (f.17): *Officium plurimorum Martyrum sex caparum.*

Cantoral B (f.20): *Missae Plurimorum Martyrum Quatuor Capparum.*

El uso del término *officium* para referirse al conjunto de fórmulas litúrgicas, ya sean del oficio o de la misa, es antiguo, de hecho, así se utiliza en los manuscritos hispánicos medievales. Por ejemplo, en E-L Ms. 8, antes de la hora de vísperas de cada día, encontramos la rúbrica *Officium in diem...*; del mismo

⁶ Jordi Pinell: *Liturgia Hispánica*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1998.

⁷ David Andrés Fernández, Carmen Julia Gutiérrez, Emma Hornby, Raquel Rojo Carrillo: "Processions and their Chants in the Old Hispanic Liturgy", *Traditio* (en prensa). Mi agradecimiento a sus autores por haberme facilitado este artículo para su consulta.

⁸ V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*, p. 57. A lo largo de este artículo utilizaré el término *officium* para referirme solo al género musical.

⁹ En las fuentes medievales de canto hispánico también existe cierta ambigüedad en el uso de la palabra *praelegendum*, véase D. A. Fernández, *et al.*: "Processions and their Chants...".

modo, en el f. 179r, vemos la rúbrica *Ad missam* y, tras el incipit de varios cantos, la rúbrica *Incipit officium de resurrectione Domini de XV diebus collectum*. Otro ejemplo lo encontramos en GB-Lbl MSS Add. 30845 (f. 71r), donde leemos *Officium in diem Sancti Mametis* refiriéndose a todos los cantos y oraciones que aparecen a continuación (la rúbrica *Missa* no la encontramos hasta el f. 73r). Su uso como sinónimo de introito es algo más tardío y puede que comenzase a utilizarse en este sentido alrededor del s. XIII¹⁰.

En el repertorio neomozárabe podemos identificar cuarenta melodías distintas de *officia*, un número bastante reducido en relación al resto de cantos del propio neomozárabe y a las casi trescientas cincuenta festividades litúrgicas recogidas en los cantorales. Esto se debe, por una parte, a que el *officium* es el género en el que se repiten más textos y, además, a que se omite durante gran parte del año: desde el comienzo del año litúrgico encontramos *officia* en todas las fiestas hasta el primer domingo de Cuaresma incluido (A-28v)¹¹. Una vez comenzada la Cuaresma, desde la Feria IV de la primera semana, el *officium* no se canta. Tampoco aparece en Semana Santa desde el Domingo de Ramos (A-61v). Reaparece a partir de la misa del Domingo de Resurrección (A-126r). De manera que, si el cantoral A tiene ciento noventa folios, el *officium* se omite durante aproximadamente cien de ellos, más o menos la mitad.

Procedencia textual

El *officium* se divide en dos partes bien diferenciadas: una antífona y un versículo. Los textos de la antífona se toman tanto del libro de los salmos como de otros libros de la Biblia: dieciséis toman su texto de los salmos, veintidós de otros libros, y en dos cantos planteo ciertas dudas en cuanto a su procedencia textual: *Gaude filia Syon* (B-84v) y *Sanguinem iustorum requiram* (B-99v)¹². El texto del versículo casi siempre se toma del libro de los salmos, este es el caso de treintaiséis de los cuarenta textos; dos lo toman del Evangelio de Lucas: *Alleluia: Christi generatio. V/ Spiritus Sanctus superveniet in te* (B-53) y *Angelus Domini dixit Zacharie. V/ Tu puer propheta altissimi voaberis* (B-64); y en dos de ellos no he podido identificar su procedencia: *Sanguinem iustorum requiram V/ Justi in perpetuum vivent* (B-99v) y *Speciosa facta es. V/ Conceptio tua Dei Genitrix* (B-106) (tabla 1).

¹⁰ Juan Manuel Sierra: *El misal toledano de 1499*, Toledo, Instituto Teológico de San Ildefonso, 2005, pp. 69-70.

¹¹ Para referirme a los folios de los cantorales utilizaré una abreviatura consistente en escribir la letra del cantoral correspondiente seguida de un guion y el número de folio; en este caso, A-28v significa cantoral A, folio 28 vuelto.

¹² He contrastado todos los textos de los cantorales con los textos de la Vulgata propuestos tanto por Imbasciani como en la Patrología latina. Estas comparaciones, y correcciones en algunos casos, pueden verse en las notas 14 a 18 correspondientes a la tabla I. V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*, pp. 189-192; Jacques Paul Migne (ed.): *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, 85 (<http://patristica.net/latina/>, consulta 29-5-2020).

En la siguiente tabla puede verse la relación de todos los *officia* junto al folio en el que se encuentran tanto en los cantorales como en el *Missale*, la festividad a la que corresponden y la procedencia de los textos de cada uno:

Tabla 1. Índice de los *officia* de los cantorales¹³

Cantoral	Missale	Festividad	Texto	Procedencia
A-1v	f.1	Dominica prima in adventu domini	Ecce super montes pedes V/ Dominus dabit verbum	Nah 1:15 Ps 67:12
A-5	f.7v	In secundo dominico de Adventu	Super montem altissimum V/ Deus manifeste veniet	Is 40:9 Ps 49:3
A-7v	f.10	Dominica tertia in Adventu Domini	Ecce revelabitur gloria V/ Deus manifeste veniet	Is 40:5 Ps 49:3
A-14	f.18	In sexto dominico de adventu	Sanctus Dominus Deus omnipotens V/ Deus manifeste veniet Deus noster	Apoc 4:8 Ps 49:3
A-16v	f.37	Nativitas Domini	Alleluia. Benedictus qui venit V/ Deus Dominus et illuxit nobis	Ps 117:26 Ps 117:27
A-19v	f.52v	In circumcissione Domini	Dominus regnavit decorem V/ Induit Dominus fortitudinem	Ps 92:1 Ps 92:1
A-163	f.263v	In Dominico Primo Post Pentecosten		
A-168	f.267v	Dominico II Post Pentecosten		
A-171	f.269	In tertio Dominico Post Pentecosten		
B-61	f.327v	In Dominico pro Adventu Sancti Iohannis.		
A-25v	f.59v	In apparitione seu Epiphania Domini	Vos qui in Christo baptizati V/ Benedicti vos a Domino	Gal 3:27 Ps 113:23
A-160	f.258v	In die sancto Pentecostem		
A-28	f.93	Dominico Primo in Quadragesima	Ecce nunc tempus acceptabile V/ Dominus regnavit decorem	II Cor 6:2 Ps 92:1
A-126	f.194	In Die Resurrectionis Domini	Libera nos filius Dei Salvator noster V/ Cantate Domino canticum novum	I Par 16:35 Ps 97:1
A-129v	f.198	Secunda Feria Pasche	Dicite in nationibus	Ps 95:10
B-87	f.375v	Exaltatio Sancte Crucis	V/ Cantate Domino canticum novum	Ps 95:1
A-153v	f.249v	In Ascensione Domini	Vidi sedem magnam V/ Accedite ad eum et illuminamini	Apoc 19:11, 5 Ps 33:6
A-165v	f.265v	In Festo Corporis Domini Nostri Iesu Christi	Cibavit eos ex adipe frumenti: alleluia V/ Exultate Deo adiutori nostro	Ps 80:17 Ps 80:2
B-1	f.421	<i>Officium unius Martyris</i>	Gloriam et magnum decorem V/ Vitam pecit et dedisti ei	Ps 20:6-7 Ps 20:5

¹³ Con pequeñas diferencias, las melodías de los *officia* del cantoral A-19v (*In Die Circumcissione Domini*), A-163 (*In Dominico Primo Post Pentecosten*), A-168 (*Dominico II Post Pentecosten*) y B-61 (*In Dominico pro adventu Sancti Johannis*) son la misma. Repeticiones melódicas se dan también entre los *officia* de A-25v (*In apparitione seu Epiphania Domini Nostri Iesu Christi*) y A-160 (*In Die Sancto Pentecostem*); entre los de A-129v (*Secunda Feria Pasche*) y B-87 (*Exaltatio Sancte Crucis*); y entre los de B-20 (*Missa Plurimorum Martyrum Quatuor Capparum*), B-35 (*Officium plurimarum Virginum. Aliud Officium*) y D-2 (*Agenda mortuorum*).

Cantoral	Missale	Festividad	Texto	Procedencia
B-12	f.423	Incipit Missa Unius Martyris Pontificis: vel simplicis	Hec dicit Dominus V/ Beatus vir qui timet Dominum	I Paralip. 17:7-8 Ps 111:1
B-14v	f.424v	Missa unius Martyris simplicis	Dabis eum Domine in benedictione V/ Quoniam Rex sperat in Domino	Ps 20:7 Ps 20:8
B-17	f.426	<i>Officium plurimorum Martyrum sex caparum</i>	Dabo Sanctis meis primam sessionem V/ Benedicti vos a Domino	IV Esd. 2: 23, 35 ¹⁴ Ps 113: 23
B-20	f.428v	Missa Plurimorum Martyrum Quatuor Capparum	Dabo vos nominatos in gloria V/ Benedicti vos a Domino	Soph 3:20 Ps 113: 23
D-2		Agenda mortuorum		
B-22v	f.430	Alia Missa Plurimorum Martyrum duarum capparum	Dignos eos fecit Deus V/ Benedicti vos a Domino	Col. 1:12-13 Ps 113: 23
B-25	f.432	Item <i>Officium Unius Confessoris Pontificis et non Pontificis</i>	In omni opere suo V/ Confitebor tibi Domine	Eccli 47:9 Ps 9:2
B-26	f.432	<i>Officium Unius Confessoris Pontificis et non Pontificis. In tempore quadragesima</i>	Confessio et magnificentia opus eius. V/ Confitebor tibi domine	Ps 110:3 Ps 9:2
B-31v	f.436	Incipit <i>Officium Unius Virginis</i>	Inter medios cleros pene columbe V/ Specie tua et pulchritudine tua	Ps 67:14 Ps 44:5
B-34	f.438	Incipit <i>officium plurimarum Virginum</i>	Offerentur Regi virgines V/ Eructavit cor meum	Ps 44:15-16 Ps 44:2
B-35	f.438	<i>Officium plurimarum Virginum. Aliud Officium</i>	Dabo vos nominatos in gloria alleluia. V/ Cantate domino canticum novum	Soph 3:20 Ps 97:1
B-39	f.291v	In festo Sancti Vincentii Martyris	De profundis clamavi ad te Domine V/ Fiant aures tue intendentes	Ps 129:1-2 Ps 129:2
B-44	f.303	In Festo Purificationis Beate Marie	Symeon in templo V/ Notum fecit Dominus salutare suum	Lc 2:29-30 Ps 97:2
B-46v	f.312v	In Cathedra Sancti Petri	Benedicam te dicit Dominus V/ Benedicam te Domine	Apoc 3:12 Ps 113: 23
B-53	f.319v	Annunciacionis Beate Marie	Alleluia: Christi generatio V/ Spiritus Sanctus superveniet	Mt 1:18 Lc 1:35
B-64	f.330	Nativitas Sancti Joannis Baptiste	Angelus Domini dixit Zacharie V/ Tu puer propheta altissimi vocaberis	Lc 1:13 Lc 1:76
B-69v	f.338	In festo Sancte Marciane Virginis et Martyris	Omnia mandata tua V/ Eructavit cor meum verbum bonum	Ps 118:86 Ps 44:2
B-72v	f.341	In Festo Sanctarum Virginum et Martyrum Juste et Rufine	Vias tuas Domine pronunciavi V/ Servavi mandata tua	Ps 118 26,32 Ps 118:168

¹⁴ El texto de la antífona (*Missale*, f. 48r, *In natale sanctorum innocentium*; y f. 426r, *Officium plurimorum Martyrum sex caparum*) procede, con ciertas adaptaciones, de IV Esd, 2: 23, 35. El texto del versículo de f. 48r es distinto del de f. 426r. Este último, *Benedicti vos a Domino: qui fecit celum et terram*, no parece proceder de Ps. CXIII, 15, tal y como indica la Patrología: *Manus habent, et non palpabunt; pedes habent, et non ambulabunt; non clamabunt in gutture suo*; Imbasciani no indicó ninguna procedencia textual y he comprobado que se trata de Ps. 113: 23, *Benedicti vos a Domino, qui fecit caelum et terram*. V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*, p. 189; J. P. Migne (ed.): *Patrologiae...*, col. 206 y 958.

Cantoral	Missale	Festividad	Texto	Procedencia
B-84v	f.373v	In Nativitate Glorioso Virginis Marie	Gaude filia Syon dicit Dominus V/ Lauda Hierusalem Dominum	¿Zac 2: 10? ¹⁵ Ps 147:1
B-96v	f.394	In festo Sanctorum Servandi et Germani	Deduxit eos Dominus in viam rectam V/ Benedicti vos a Domino	Ps 106:7 Ps 113: 23
B-99v	f.408	In Sancti Romani Martyris	Sanguinem iustorum requiram ego V/ Justi in perpetuum vivent	¿? ¹⁶
B-101	f.410	In Sanctae Ceciliae Virginis	Loquebar de testimoniis tuis alleluia V/ Beati immaculati in via	Ps 118:46 Ps 118:1
B-103v	f.26v	In sancti Andree Apostoli	Sancta Crux antequam te Dominus V/ Domine probasti me	Passio Andree Ps 138:2
B-106	f.413	Conceptione Beate Marie Virginis	Speciosa facta es V/ Conceptio tua Dei	Cant 4:10-11 ¹⁷ ¿? ¹⁸
B-108	f.29	In Sancte Eulalie virginis	Alleluia: ortus conclusus V/ Specie tua et pulcritudine tua	Cant 4:12-13 Ps 44:5

¹⁵ El texto de la antifona *Gaude filia Syon dicit Dominus...* no tiene su origen ni en Ls LX, 21, tal y como propone la Patrología latina (*Populus autem tuus...*); ni en Soph 3: 14-15, como propone Imbasciani (¹⁴*Lauda, filia Sion; jubila, Israel [...]*¹⁵ *Abstulit Dominus iudicium tuum...*). V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*, p. 191; J. P. Migne (ed.): *Patrologiae...*, col. 844. Es posible que se trate de una adaptación de Zac 2: 10, *Lauda et laetare, filia Sion, quia ecce ego venio, et habitabo in medio tui, ait Dominus*, utilizado como antifonas de Adviento en algunos manuscritos medievales: P-AR (Arouca) Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca Res. Ms. 021 (f. 5v y 31r), E-H Ms. 7 (f. 7r), E-H Ms. 2 (f. 6v), E-BAR s.s. (f. 5r), E-SI ms. 9 (f. 14r), E-Bbc E-Bbc, Ms. 619 (f. 5v y f. 90r), E-Bbc E-Bbc, M 705 (f. 3v) y I-Bc: Q 03 (Fr 022) (f. 2r).

¹⁶ Tanto Imbasciani como la Patrología latina indican como fuentes Ps. IX, 13 y Apoc. XXI, 3, aunque no descarto que esta sea su procedencia, la observación del texto bíblico muestra un grado de modificación bastante grande: Ps. IX, ¹³ *quoniam requirens sanguinem eorum recordatus est; non est oblitus clamorem pauperum*. Apoc. XXI, ³ *Et audivi vocem magnam de throno dicentem: Ecce tabernaculum Dei cum hominibus, et habitabit cum eis. Et ipsi populus ejus erunt, et ipse Deus cum eis erit eorum Deus*. Con respecto al versículo, Imbasciani no proporciona ninguna indicación de procedencia textual, mientras que la Patrología latina indica, creo que, de nuevo erróneamente, Sap. V, 17: *Ideo accipient regnum decoris...*, V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*, p. 191; J. P. Migne (ed.): *Patrologiae...*, col. 914.

¹⁷ El texto *Speciosa facta es: alleluia et odor vestimentorum tuorum. Super omnia aromata: alleluia, alleluia* es una variante hispánica de la antifona romana *Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis sancta dei genetrix*, asociada a distintas fiestas relacionadas con la Virgen María. Esta variación la encontramos en los manuscritos medievales GB-Lbl MSS Add. 30845 (f.85v) y E-L Ms. 8 (f. 48v), en este último caso, asociada al oficio de Santa Leocadia. Además, según he comprobado, la procedencia del texto no es Cant 7: 6 y Ps 4: 10, como indica Imbasciani, sino Cant 4: 10-11, V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*, p. 191; Miguel Ángel López: *Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 200; Juan-Miguel Ferrer Grenesche: *Contribución al estudio del Oficio Festivo de los Santos en el Rito Hispánico. El "Corpus Leocadiae" del oficio catedral hispánico*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1993, p. 61.

¹⁸ Con respecto a este versículo, se trata de una variante de una antifona romana que acompaña al canto del Magnificat en las segundas Vísperas de la fiesta del nacimiento de la Virgen María: *Nativitas tua Dei Genetrix Virgo*, de la cual se ha tomado tan solo el primer verso y se ha modificado la primera palabra *Nativitas* por *Conceptio*. Esta adaptación textual aparece en algunos breviarios del s. XVI y, posiblemente, por imitación de estos últimos, fue utilizada por algunos compositores de música polifónica, tal y como vemos, por ejemplo, en un motete de 1555 de Francisco Guerrero. Owen Rees: "Recalling Cristóbal de Morales to Mind: Emulation in Guerrero's Sacrae Cantiones of 1555", *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, David Crawford (ed.), Hillsdale, Nueva York, Pendragon Press, 2002, p. 383.

Cantoral	Missale	Festividad	Texto	Procedencia
B-112	f.41	In sancti Stephani levite et martyris	Fremebant cordibus suis V/ Benedicam dominum	Act 7:54-55 Ps 33:2
D-18		Officium pro defunctis	Fac cum servis tuis V/ Memento congregationis	Ps 118:124 Ps 73:2
D-18v		Agenda mortuorum. In III Nocturno. In tempore quadragesime	Veniat super nos domine V/ Et respondebo exprobrantibus	Ps 118:41 Ps 118:42

Cuando el texto se toma del Libro de los Salmos, en general los cantorales son bastante fieles al texto original, mientras que en el resto de casos es relativamente frecuente encontrar modificaciones del texto bíblico, tal y como podemos observar en los ejemplos expuestos a continuación. Dicha modificación se hacía para que el canto sirviese de comentario o, en este caso, preparación a la lectura correspondiente.

En la tabla 2 vemos el *officium Alleluia. Benedictus qui venit*, cuyo texto tanto en el caso de la antífona como del versículo es igual al texto original del salmo 117, al cual solo se le añaden aclamaciones de *Alleluia* iniciales y finales.

Tabla 2. Comparación del texto Alleluia. Benedictus qui venit

Cantoral A (f.16v)	Ps 117:26 Ps 117:27
Nativitas Domini	
Alleluia. Benedictus qui venit alleluia. In nomine Domini alleluia alleluia	²⁶ Benedictus qui venit in nomine Domini: benediximus vobis de domo Domini
V/ Deus Dominus et illuxit nobis	²⁷ Deus Dominus, et illuxit nobis. Constituite diem solemnem in condensis, usque ad cornu altaris

En la tabla 3, sin embargo, vemos el texto del *officium Dabo vos nominatos in gloria*, cuya antífona está tomada de Sophonias y reescrita casi por completo; y cuyo versículo está tomado del Salmo 113 sin ninguna alteración.

Tabla 3. Comparación del texto Dabo vos nominatos

Cantoral B (f.20)	Soph 3:20 Ps 113: 23
Missa Plurimorum Martyrum Quatuor Capparum	
Dabo vos nominatos in gloria alleluia. P In omnibus diebus vite vestre alleluia alleluia	²⁰ In tempore illo quo adducam vos et in tempore quo congregabo vos dabo enim vos in nomen et in laudem omnibus populis terrae cum convertero captivitatem vestram coram oculis vestris dicit Dominus
V/ Benedicti vos a Domino: qui fecit celum et terram	²³ Benedicti vos a Domino, qui fecit caelum et terram

El versículo de los *officia* neomozárabes

Las melodías de los cantorales de Cisneros fueron estudiadas en su conjunto por Imbasciani¹⁹, quien estableció una triple división:

Tipo I. Formado por siete cantos cuyos textos y melodías están tomados del canto gregoriano y que, al igual que este último, están escritos en notación cuadrada.

Tipo II(a)²⁰. Formado por once cantos con concordancias textuales tanto con el rito hispánico como con el gregoriano y cuya melodía, tomada también de este último repertorio, fue escrita en notación mensural.

Tipo II(b). Al que pertenece la mayor parte del repertorio, que no presenta concordancias textuales ni musicales con el canto gregoriano. Utiliza, al igual que el Tipo II(a), notación mensural, pero está integrado por melodías creadas siguiendo un sistema de composición basado en la repetición sistemática de unas pocas fórmulas melódicas.

Las fórmulas melódicas se dividen a su vez en cuatro grupos:

Grupo I. Formado por seis *officia* que comparten lo que Imbasciani considera dos fórmulas melódicas; no obstante, tras su comprobación, no considero que estos seis cantos deban considerarse un grupo de fórmulas puesto que se trata de dos melodías distintas entre sí; una se copió cuatro veces y la otra dos.

Grupo II. Formado por ciento treinta y dos piezas de distinto tipo²¹ que utilizan tres fórmulas de entonación (a, A, A')²², una fórmula interna (M) y tres fórmulas cadenciales, dos de ellas identificadas por Imbasciani (D, C) y una tercera identificada por López²³.

Grupo III. Formado por treinta y una laudae que hacen uso de dos posibles fórmulas de entonación para el *Alleluia* inicial: una se utiliza veintiséis veces y otra, cinco.

Grupo IV. Formado por un solo sacrificium, *Offerte Domino*, que aparece copiado dos veces (cantoral A, f. 36 r y cantoral D, f. 20v). La fórmula considerada por Imbasciani es un motivo de tres notas, Fa-Mi-Re, que se utiliza repetitivamente al principio de la antifona, del versículo y de la doxología.

¹⁹ V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*

²⁰ La inclusión de las letras *a* y *b* es propia, puesto que Imbasciani habla de "un grupo de cantos" y del "resto de cantos" del tipo II.

²¹ Originalmente Imbasciani incluía setenta y nueve melodías, pero, recientemente, Gutiérrez ha incrementado este número a ciento treinta y dos. Carmen Julia Gutiérrez: "Los Cantorales Mozárabes de Cisneros, un ejemplo de construcción de la identidad nacional española", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 49, 1, 2019 (<https://journals.openedition.org/mcv/9834#toc>, consulta 20-1-2020).

²² La nomenclatura de las fórmulas es la propuesta por Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*

²³ M. Á. López: *Los Cantorales de Cisneros...*, pp. 147-148.

En cuanto a los *officia* neomozárabes, según esta clasificación, pertenecen al tipo II (b), grupos I y II. Pero este sistema solo es aplicable a la primera parte de las melodías, la antífona, y no al versículo, puesto que se trata de un recitativo que no hace uso de las fórmulas melódicas identificadas por Imbasciani.

Por esta razón, no voy a detenerme en analizar las antífonas y voy a centrarme en explicar cómo está construido el versículo de los *officia* ya que, según he podido comprobar, se trata de un recitativo que tiene unas reglas de composición propias y está basado en variaciones de un esquema muy sencillo a través de las cuales se conforman distintas entonaciones y cadencias.

Veintiocho de las cuarenta melodías de los *officia* presentan un esquema modal que puede adscribirse al modo gregoriano VI, tritus plagal, con nota final en Fa y cuerda de recitación en La; el resto alternan la *finalis* entre Re, Fa, Sol y La y la cuerda de recitación entre Do, Re, Fa, Sol y La (tabla 4). A excepción de cinco *officia*, todos poseen una estructura similar en sus versículos, derivada, como veremos, de la salmodia gregoriana.

Tabla 4. Modalidad de los *officia* neomozárabes²⁴

Nota final	Cuerda de recitación	<i>Officium</i>	Número total
Re	Fa	A-153v	1
	Sol	B-26, B-25	2
	La	B-64, B-103v, B-108	3
Fa	Do	A-16v	1
	La	A-1v, A-7v, A-14, A-28, A-126, A-129v, B-87, A-165v, A-171, B-1, B-12, B-14v, B-17, B-22v, B-31v, B-34, B-39, B-44, B-46v, B-53, B-69v, B-72v, B-84v, B-99v, B-101, B-106, B-112, D-18, D-18v	28
Sol	Re	A-5,	1
	Sol	A-19v / A-163 / A-168 / B-61	1
La	La	A-25v / A-160, B-20, B-35, D-2, B-96v	3

Por su parte, las fuentes medievales de canto hispánico no escriben, en la mayoría de los casos, el versículo de los *officia*; por tanto, podemos suponer que se cantarían a modo de recitativo, con tonos salmódicos aprendidos de memoria, tal y como aparecen precisamente en los manuscritos neomozárabes²⁵.

La mayoría de los versículos estudiados tienen una estructura bipartita, la primera mitad comienza siempre con una entonación muy simple a la que sigue un recitativo y una pequeña inflexión (cadencia mediante) que marca el final del primer hemistiquio. La segunda mitad continúa con un recitativo al que sigue la cadencia final, la cual puede subdividirse en dos

²⁴ Se han subrayado los *officia* que comparten la misma melodía.

²⁵ Don Michael Randel: *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. xvi.

partes: el movimiento melódico que interrumpe el recitativo y la caída a la nota final del versículo, de manera que la estructura puede esquematizarse del siguiente modo:

Tabla 5. Estructura de los versículos de los officia

Primera mitad			Segunda mitad		
Entonación inicial	Recitativo	Mediante	Recitativo	Cadencia final	
				Inicio	Conclusión

La entonación inicial consiste en un ascenso de tercera, de Fa a La. Esta puede darse de dos maneras, a las que he nombrado *e1* y *e2*, a las que sigue un recitativo sobre La hasta llegar a la cadencia intermedia, la cual puede presentarse de nuevo con dos variantes, llamadas *s1* y *s2*. Esta sucesión puede aparecer con distintos valores rítmicos, pero suele cumplirse que la sílaba tónica de la última palabra coincide con el último descenso La-Sol (ilustración 1).

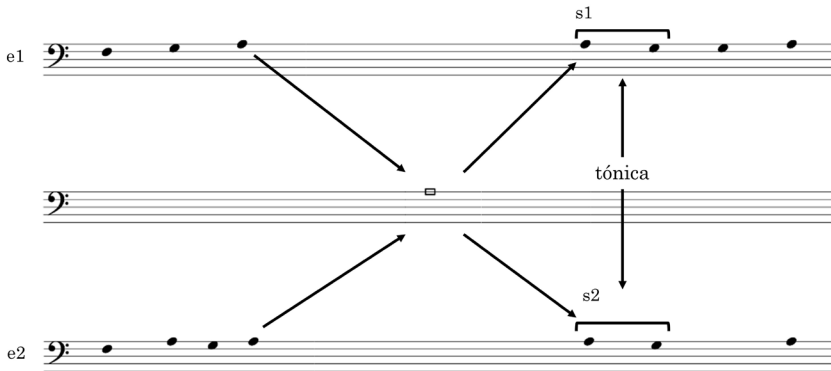


Ilustración 1. Estructura de la primera mitad de los versículos de los officia

Atendiendo a la primera mitad, los versículos pueden agruparse tal y como vemos a continuación:

Tabla 6. Combinaciones del primer hemistiquio en los versículos de los officia

e1+	s1	A-1v / A-7v / A-14 / A-28 / B-14v / B-17 / B-46v / B-96v / B-103v / B-112	10 melodías
e1+	s2	A-126 / A-165v / B-22v / B-31v / B-34 / B-39 / B-44 / B-53 / B-64 / B-69v / B-72v / B-84v / B-87 / B-99v / B-101 / B-106 / B-108 /	17 melodías
e2+	s2	B-20, B-34v-35, D-2 / D-18 / D-18v	3 melodías

El segundo hemistiquio continúa con un recitativo sobre La hasta llegar a la cadencia final. La primera parte de dicha cadencia interrumpe el recitativo con un floreo sobre la misma cuerda de recitación más o menos elaborado según cuatro variantes, *f1*, *f2*, *f3* y *f4*.

A continuación, encontramos la segunda parte de la cadencia, la caída Sol-Fa, que puede aparecer igualmente con cuatro modificaciones: *c1*, *c2*, *c3* y *c4*; pero manteniendo invariablemente la sílaba tónica de la última palabra sobre el primer Sol (ilustración 2).

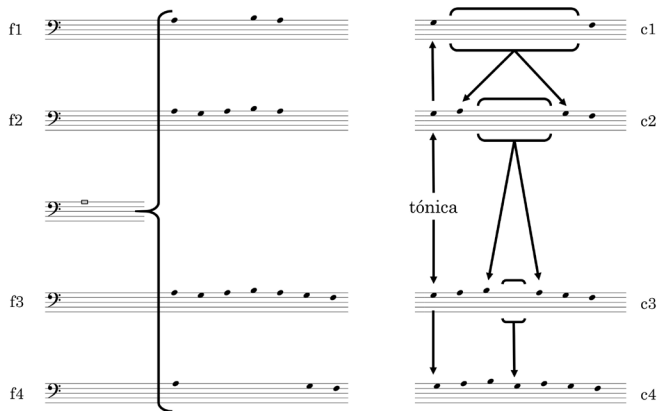


Ilustración 2. Cadencia de los versículos de los officia

Las distintas combinaciones de estos elementos aparecen de la siguiente manera:

Tabla 7. Combinación de los elementos cadenciales en los versos de los officia (subrayados que comparten misma melodía)

f1 +	c1	B-101
f2 +	c1	A-1v / A-7v / A-14 / A-28 / B-17 / B-44 / B-64 / B-84v / B-99v / B-103v / B-106 / B-112
f3 +	c1	A-165v
	c2	<u>B-20</u> , <u>B-34v-35</u> , <u>D-2</u> / B-22v / B-31v / B-34 / B-39 / B-69v / B-72v / D-18 / D-18v
	c3	B-46v / B-96v
f4 +	c2	A-126 / <u>A-129v</u> , <u>B-87</u> / B-14v
	c3	B-108
	c4	B-53

A continuación, podemos ver dos ejemplos ilustrativos de cómo funciona este sistema (ilustraciones 3 y 4).

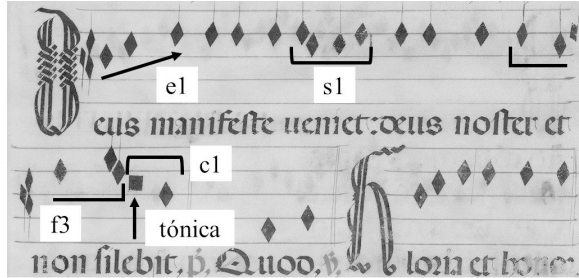


Ilustración 3. Versículo del officium A-7v (Ecce revelabitur gloria)



Ilustración 4. Versículo del officium B-14v (Dabis eum Domine)

Si comparamos las distintas combinaciones posibles con el tono salmódico gregoriano del modo VI, podremos ver que comparte con él la entonación inicial, la cadencia mediante y que las distintas combinaciones para la cadencia final son variaciones de dicho tono (ilustración 5).

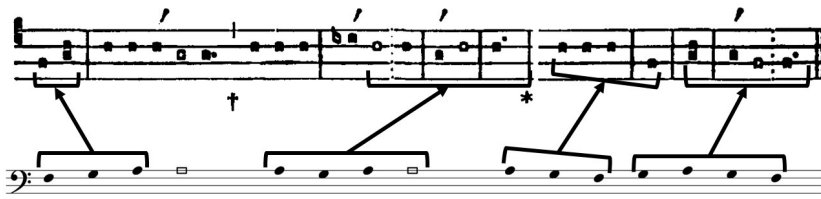


Ilustración 5. Comparación entre tono salmódico VI (arriba) y versículo de los officia (abajo)

De las cuarenta melodías de los *officia* presentes en los cantorales, estos principios se cumplen tal y como los he presentado en treinta. Encontramos, por tanto, diez melodías en las que estos principios no se cumplen exactamente como los he explicado (A-5, A-16v, A-153v, A-19v, A-163, A-168, B-61, A-25v, A-160, B-26, B-25, A-171, B-1 y B-12) y que comento a continuación.

Los versos de los *officia* de A-5, A-16v y A-153 tienen una cuerda de recitación distinta al resto (Re, Do y Fa respectivamente) y no cumplen en su diseño melódico con ninguno de los principios que hemos expuesto.

Los *officia* de A-19v y A-25v tienen una entonación común para el versículo (en A-25v aparece transportada un tono ascendente) (ilustración 6), pero cada uno su propia cadencia.

A-19v In - - du - it Do - mi - nus

A-25v Be - - ne - dic - ti

Ilustración 6. Entonación del versículo de los *officia* Dominus regnavit decorem (A-19v) y Vos qui in Christo baptizati (A.25v)

En los versos de B-25 y B-26 la cuerda de recitación es Sol y no La, como en el resto de versos analizados. Sin embargo, la cadencia intermedia sí se ajusta al movimiento melódico de s2; la cadencia final de B-25 es muy parecida a la primera combinación que vimos (f1+c1), y el movimiento de la cadencia final de B-26 es igual a la combinación f3+c2, uno de los modelos más comunes en estos versos (ilustración 7).

B-25-25v f1 c1

B-26 f3 c2

Ilustración 7. Cadencia final de los *officia* In omni opere suo (B-25) y Confessio et magnificentia (B-26)

Por último, A-171, B-1 y B-12 cumplen con la entonación inicial y con la cadencia intermedia explicadas anteriormente, aunque B-1 utiliza dicha cadencia como final del recitativo y no como mediante. A-171 y B-12 tienen una melodía distinta para la cadencia final.

Por tanto, a modo de resumen, podemos decir que, de cuarenta melodías distintas para los versos de los *officia*, treinta están estructurados siguiendo una serie de principios comunes, cinco cumplen estos principios parcialmente, y solo hay cinco que no se ajustan.

Consideraciones finales

Respecto al posible origen de estos recitativos, los versículos aquí analizados no tienen ninguna similitud con los tonos medievales hispánicos estudiados hasta la actualidad (los tonos salmódicos responsoriales)²⁶; las entonaciones, cadencias y procedimientos utilizados para adecuar la música a los acentos textuales son mucho más complejos en el caso de los responsorios hispánicos que en los versículos de los *officia*.

Además de los recitativos que hemos considerado en este artículo, existe un estudio sobre los del *Liber Omnium Offerentium*, cantoral que contiene el ordinario de la misa neomozárabe y que expande musicalmente la única sección del *Missale* con notación musical: el *Missale* contiene solo las melodías encomendadas al celebrante y el cantoral C añade las melodías de las respuestas²⁷. La sencillez de dichos recitados, junto al uso de la sonoridad de Re, común a la mayor parte de ellos, y la presencia de la célula madre del modo arcaico La-Do-Re demuestran su antigüedad y, por tanto, su transmisión oral ininterrumpida a lo largo de los siglos, incluso cuando el significado de los neumas hispánicos adiastrématicos hubiera caído en el olvido²⁸.

Aunque algunas de estas características se repiten en los versículos de los *officia* aquí estudiados, principalmente su sencillez, hay algunas diferencias a tener en cuenta: en primer lugar, mientras que el *Liber Offerentium* contiene las melodías del ordinario de la misa y, por tanto, puede argumentarse que su frecuencia de uso juega a favor de la transmisión oral²⁹, los *officia* son melodías del

²⁶ Don Michael Randel: *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

²⁷ Como mencioné al principio de este artículo, aunque algunos investigadores asignan a este cantoral la letra D, en este artículo he preferido seguir la numeración que actualmente tienen los cantorales en la Catedral de Toledo, siendo este el cantoral III o C.

²⁸ Juan Carlos Asensio Palacios: "Los recitativos del Liber omnium offerentium hispánico. ¿Testimonio de modalidad arcaica?", *Etudes Grégoriennes*, 26, 1998, pp.75-94.

²⁹ Es posible que no solo los recitativos, sino aquel repertorio que se cantaba con más frecuencia hubiese sobrevivido hasta el siglo XVI, tal es el caso del oficio de difuntos del que se han identificado unas preces neomozárabes y algunos responsorios. Casiano Rojo, Germán Prado: *El canto mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1929, pp. 105-106; Anton Baumstark: *Liturgia comparada*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2005; Carmen Julia Gutiérrez: "Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica", *Revista de Musicología*, XXXV, 2, 2012, pp. 11-41. Manuel Pedro Ferreira: "Pervivencia y reconstrucción de un responsorio del Antifonario de León", *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.), Madrid, SEdeM-MEC, 2013, pp. 489-502.

propio de la misa que, además, se omiten durante gran parte del año; y segundo, los recitativos del *Liber Offerentium* utilizan sobre todo la sonoridad de Re, que suele aparecer al mismo tiempo como *finalis* y como cuerda de recitación, una característica de la modalidad arcaica. Sin embargo, como hemos visto, los *officia* utilizan en su mayoría la sonoridad de Fa en su modalidad plagal (con cuerda de recitación en La), lo que les aleja de la modalidad más primitiva y los acerca a la modalidad gregoriana.

La utilización del *tritus* en gran parte de las melodías sigue una tendencia que se da en la Península Ibérica en repertorios de nueva composición, como los himnos, en los que la utilización de este modo cobra cierta importancia, sobre todo, en el s. XIII³⁰. Si bien podría pensarse que esta coincidencia es indicativa de la fecha en la que se crearon las melodías neomozárabes, no apoya esta hipótesis la falta de concordancia melódica entre las melodías de los cantorales y las de las fuentes hispánicas medievales, incluso con aquellas más tardías como E-Mn Mss/10110, E-Tc 35.5 y E-Tm n.i. 1325, datadas todas alrededor del s. XIII³¹.

Además de plantear algunas alternativas en cuanto a la procedencia de unos pocos textos de *officia* neomozárabes, esta investigación identifica un sistema de composición formulario similar al utilizado en gran parte de las melodías de nueva composición de los cantorales³², pero aplicado a una estructura salmódica, mucho más sencilla que la compleja salmodia hispánica medieval y, por el contrario, fuertemente emparentada con el tono salmódico gregoriano del modo VI. Esto desvincula las melodías analizadas de su influencia hispánica y, por el contrario, indica una reutilización y transformación musical del repertorio que pasó a ser el oficial de la Iglesia en la Península Ibérica desde el s. XI, el gregoriano.

Recibido: 19-3-2020

Aceptado: 8-5-2020

³⁰ Carmen Julia Gutiérrez: "Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio", *Revista de Musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 815-840.

³¹ M. Á. López: *Los Cantorales de Cisneros...*; Raquel Rojo Carrillo: *Text, Liturgy, and Music in the Hispanic Rite: The Vespertinus Genre, Currents in Latin American and Iberian Music*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. vii.

³² V. D. Imbasciani: *Cisneros and the Restoration...*