



El *Códice de Madrid* (E-Mn 20486) y su repertorio de polifonía medieval: un estado de la cuestión

Javier Sastre González¹

Recibido: 12 de septiembre de 2019 / Aceptado: 04 de febrero de 2020

Resumen. El manuscrito de la Biblioteca Nacional de España con signatura Mss. 20486 (E-Mn 20486) es una de las cinco fuentes principales que contienen repertorio polifónico del *Magnus Liber Organi* de Notre Dame. Este códice, de origen y datación actualmente discutida, contiene una nutrida colección de piezas cuyos géneros –*organum*, *conductus* y motete– se sitúan en los márgenes de la Escuela de Notre Dame, cuyo máximo esplendor tuvo lugar a mediados del siglo XIII en la catedral parisina. El interés de esta fuente reside, además, en la influencia del nuevo sistema rítmico-musical cultivado por parte de los compositores parisinos, dando lugar a una estrecha relación entre el canto y la palabra basada en el uso de pies métricos propios de la lírica clásica. Este artículo estudiará los elementos codicológicos e históricos de mayor importancia de E-Mn 20486, así como su contenido musical y su posible datación y procedencia.

Palabras clave: Biblioteca Nacional de España; Polifonía; *Magnus Liber Organi*; Escuela de Notre Dame; París; Codicología.

[en] The *Madrid Codex* (E-Mn 20486) and its repertoire of medieval polyphony: a background

Abstract. The manuscript of the Biblioteca Nacional de España with signature Mss. 20486 (E-Mn 20486) is one of the five main sources that contains polyphonic repertoire of the *Magnus Liber Organi* of Notre Dame. This codex, whose origin and dating are currently discussed, contains a large collection of pieces whose genres –*organum*, *conductus* and motet– are located on the margins of the School of Notre Dame, whose maximum splendor took place in the mid-13th century in the Parisian cathedral. The interest of this source resides, in addition, in the influence of the new rhythmic-musical system cultivated by the Parisian composers, giving rise to a close relation between the song and the word based on the use of metric feet typical of the classical lyric. This paper will study the most important codicological and historical elements of E-Mn 20486, as well as its musical content and its possible dating and provenance.

Keywords: Biblioteca Nacional de España; Polyphony; *Magnus Liber Organi*; School of Notre Dame; Paris; Codicology.

Sumario. 1. Datación y procedencia 2. Descripción codicológica. 2.1. Estructura, composición y estado del manuscrito. 2. 2. Notación musical. 3. Una aproximación al contenido musical. 4. Conclusiones generales. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Sastre González, J. (2020), El *Códice de Madrid* (E-Mn 20486) y su repertorio de polifonía medieval: un estado de la cuestión, en *En la España Medieval*, 43, 119-148.

¹ Universidad Complutense de Madrid.
javsastr@ucm.es
ORCID: 0000-0002-8111-0943.

1. Datación y procedencia²

Tenemos constancia de que el manuscrito E-Mn 20486 fue custodiado en el Archivo de la Catedral de Toledo hasta la desamortización de los bienes eclesiásticos que se produjo entre los años 1869 y 1875, pasando así a formar parte de la colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España³. Juan Carlos Asensio llega a señalar la fecha en la que el Cabildo catedralicio recibe la notificación del gobierno provisional de la Primera República, que abría las puertas a la entrada de oficiales en las instalaciones y la consiguiente retirada de los fondos: el 25 de enero de 1869⁴. Este proceso fue paulatino, culminándose en su totalidad en torno al año 1875. La documentación de la institución catedralicia que nos informa de estos hechos llega hasta el 25 de junio de 1875. Las últimas crónicas señalan que en la fecha mencionada el grueso de la colección del archivo todavía no había sido expropiado como resultado de las continuas propuestas presentadas por parte del Cabildo con el único objetivo de evitar la salida de fondos de sus instalaciones. Pese a ello, en una reunión del Cabildo celebrada el 26 de junio de 1875, se aprobó dar vía libre a los oficiales ministeriales que habían de proceder a la expropiación de los documentos del archivo. Cerca de 13.000 fondos fueron extraídos de la institución catedralicia, siendo llevados en gran parte al Archivo Histórico Provincial. En el estudio preliminar a la edición que Juan Carlos Asensio realiza de E-Mn 20486, señala:

Un catálogo de los fondos de la Catedral publicado en 1903 por la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* informa de los documentos que fueron llevados a la Biblioteca Nacional de Madrid, si bien es cierto que su redacción tuvo lugar a la par que las incautaciones, lo que, en nuestra opinión, impidió el registro de numerosos documentos ya expoliados.

En el prólogo del catálogo citado por Asensio, Octavio de Toledo señala:

Este Catálogo fue redactado en 1869 por el malogrado jefe del Departamento de mss. de esta Biblioteca Nacional Sr. Octavio de Toledo, en cumplimiento de las instrucciones que se le dieron por el Gobierno al realizarse el Decreto llamado de *Incautación*. Terminó el de las 663 obras impresas en 996 volúmenes, que componen el total de las de aquella Librería, reseñándolas en 593 cédulas; pero desgraciadamente no tuvo tiempo de terminar las 2.501 allí existentes á la sazón, y sólo redactó 703 correspondientes a 565 mss⁵.

Las cifras aportadas por Octavio de Toledo difieren, en gran medida, de las aportadas por Juan Francisco Rivera Recio en un trabajo de 1959, en el cual se indica que los fondos incautados por orden gubernamental alcanzan al número de “978 impresos y 2.523 manuscritos”⁶.

² Abreviaturas: AHN = Archivo Histórico Nacional, Madrid; BCT = Biblioteca de la Catedral de Toledo; B. Esc. = Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid; BML = Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia; BNE = Biblioteca Nacional de España, Madrid; HAB = Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

³ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, p. 309.

⁴ Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 14.

⁵ Octavio de Toledo, *Catálogo de la librería del Cabildo*, p. 5, cit. igualmente en Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 15.

⁶ Rivera Recio, “La primera República”, p. 23. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 15, nota 36.

Una vez finalizado el primer periodo republicano español y restaurada la monarquía con el ascenso de Alfonso XII al trono, una gran parte de fondos fueron devueltos al archivo catedralicio, si bien es cierto que 37 impresos, 224 manuscritos, 272 legajos y 11 obras de arte se mantuvieron en los lugares en los que fueron depositados durante el proceso de desamortización⁷. Uno de ellos fue un libro de pequeñas dimensiones con repertorio de polifonía –también llamado canto de órgano– que se encontraba en el Archivo de Toledo, en la caja 33, número 23⁸. Los últimos datos señalan que el manuscrito pudo poseer otras firmas previas, siendo esta la última que fue otorgada al códice durante el proceso de resignaturización llevado a cabo en el archivo en 1808. Este inventario se encuentra en la actualidad en el Archivo de la Catedral de Toledo con signatura S.C.M⁹, y en el f. 173 aparece la referencia del códice: “Prosas varias en el canto/antiguo o no/ta doble del tiempo en/que ya se usaban las/cinco rayas: un tomo 8./y vitela..... 8º. 33.23 (BN)”¹⁰.

Si bien es cierto que se tiene constancia de la expropiación del manuscrito junto al grueso de la colección catedralicia y, por tanto, del momento de salida de este de la institución archivística, es preciso acudir a las fuentes más antiguas con el objetivo de localizar el primer testimonio del códice en Toledo. El inventario de mayor antigüedad data de en torno a 1255 (con añadidos en 1260), el cual no recoge vestigio alguno del códice, dado que las diferentes dataciones de este nos lo sitúan en su momento de copia.

El 6 de diciembre del año 1280 el arzobispo Gonzalo Pérez ordena la realización de un inventario de los documentos disponibles en la Catedral de Toledo (ACT A.7.G.1.12)¹¹. Poco antes, el 15 de mayo del mismo año, don Gonzalo fue ascendido a la sede toledana desde Burgos, sede que ocupó después de presidir la diócesis de Cuenca. En el momento de ordenar la confección del inventario, don Gonzalo residía junto a la curia pontificia en Viterbo (Italia), lugar en el que se encontraba su biblioteca personal. El hecho de que don Gonzalo mandase la creación de este inventario se debe, posiblemente, a la intención de aumentar el control de su biblioteca y demás enseres personales, evitando así posibles sustracciones y ventas sin permiso¹². Ramón González indica que durante el siglo XVIII el inventario fue copiado del original por el Padre Andrés Marcos Burriel, conservándose esta réplica en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura Ms. 13022¹³.

A lo largo del inventario podemos encontrarnos referencias a vestimentas litúrgicas, vajillas de plata y demás enseres elaborados en materiales preciosos, ropas de cama, libros, etc. Acudiendo al apartado de los libros de temática musical nos encontramos con dos ejemplares muy diferentes. Por un lado, aparece referenciado con el número 59 el tratado de Boecio sobre música¹⁴, el cual formaba parte de la enseñanza del *Quadrivium*. Por otro lado, se alude a un libro descrito como “opera de musica” en la entrada número 14. González ofrece una hipótesis doble en tor-

⁷ Asensio, *El códice de Madrid*. p. 15.

⁸ En el lomo del manuscrito figura todavía la signatura que tenía en el archivo toledano: [33, 23]. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 15.

⁹ *MMss. Biblioteca de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas. Año de MDCCCVIII. Tomo II*, BCT. Cf. Asensio, Juan Carlos, *El códice de Madrid*. p. 15, nota 39.

¹⁰ *Idem*, f. 173.

¹¹ González, *Hombres y libros de Toledo. (1086-1300)*, p. 461.

¹² *Idem*, p. 461-462.

¹³ *Idem*, p. 462.

¹⁴ *Idem*, p. 525.

no a su temática: que se trate del tratado *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora, único teórico musical de origen castellano del momento, o bien “un libro de polifonía con motetes y *conductus*”¹⁵ de repertorio paralitúrgico¹⁶. Si este último caso fuese el correcto, podemos llegar a señalar el hecho de que E-Mn 20486 no se encontró en Toledo hasta la llegada de don Gonzalo a la diócesis. Sin embargo, éste se mantuvo largas temporadas en tierras castellanas, lo que nos podría indicar que, posiblemente, haya tomado el libro musical durante sus visitas a la catedral primada, llevándose a Viterbo durante su estancia italiana. La hipótesis, sin embargo, no posee un sustento claro, ya que la idea propuesta por González no es, ni mucho menos, concluyente. Pese a ello, no podemos dejarla de lado, ya que la propuesta del mencionado autor nos permitiría establecer un posible viaje de ida y vuelta del manuscrito polifónico.

Avanzando en el tiempo, un inventario datado del siglo XIV y conservado en la actualidad en el Archivo Histórico Nacional¹⁷ da testimonio de un “librete pequenuelo de canto de organo”, descripción que toma en el siglo XX el musicólogo catalán Higinio Anglés indicando que se trata de la primera referencia escrita al códice. La referencia citada por Anglés¹⁸ aparece en el folio sexto, si bien es en la actualidad es complicado poder afirmar que tal referencia sea alusiva al manuscrito polifónico de la Biblioteca Nacional, ya que posteriormente este dato no vuelve a aparecer en otros inventarios de la catedral toledana.

Así, en el *Inventario del Archivo de la Iglesia. in membranis mediocri forma, qui fuit scriptus año 1407*, hoy perdido, del que da noticia Asensio, conocido gracias a las referencias incluidas en otro inventario posterior, correspondiente a 1591, hoy en la Biblioteca Nacional de España¹⁹, el correspondiente al año 1455²⁰ y otro de principios del siglo XVI²¹ no dan noticia alguna del manuscrito. Cabe tener en cuenta que, como señalan Janini y González, en el momento de elaboración de los inventarios muchos códices no tuvieron asignada signatura alguna²², hecho que, sin duda, dificulta su identificación. En cualquier caso, en ninguna de las referencias de los inventarios aparece consignado el manuscrito, lo que hace pensar que su llegada pudo tener lugar en un momento posterior.

No obstante, en el mencionado inventario de 1591 se añadiría una nota de una mano diferente al resto del manuscrito:

Añadese en este índice los libros siguientes:

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*, p. 475.

¹⁷ AHN, Sección Clero Secular, leg. 7271, n° 2 (olim Madrid, Archivo Histórico Nacional, Legajo 7215/10). Cf. Asensio, Juan Carlos, *El códice de Madrid*. p. 16, nota 43.

¹⁸ “It(em) un librete peq(en)uelo de canto de organo” *Idem.*, cit. en Anglés, Higinio. *La música a Catalunya*, p. 258, Cf. nota 18.

¹⁹ *Index Librorum Bibliothecae sancte Ecclesie Toletane, scriptus Anno Domini Millesimo Quingentesimo Nongentesimo Primo*, BNE, Mss. 13830. Dicho inventario le asigna la signatura 35-29 en BNE, Mss. 13830, f. 36. La última signatura de este inventario en el archivo toledano fue Cajón 41, n° 45. Cf. Asensio, *El códice de Madrid*. p. 16, nota 46 y 50.

²⁰ *Inventarium librorum librariae alme ecclesie Toletane repertorium*, BNE, Mss. 13596. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 16, nota 47.

²¹ B. Esc., L.I.13. La datación que aquí se muestra proviene de la dada por Janini y González en su catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid (Janini y González, *Manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, p. 28). Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 16, nota 49.

²² *Idem.*

En el caxon 29. se añaden dos libros pequeños/de mano, que Gaspar Yañez compro, de la almo/neda de Martin de Herrera. tratan de música²³.

Actualmente no tenemos conocimiento de la figura de Martín Herrera, en cuya almoneda el canónigo Gaspar Yañez compró los libros. Pese a ello, existe un personaje ligado a la institución catedralicia de nombre Martín Gómez de Herrera, quien, posiblemente fue discípulo de Bartolomé de Quevedo, maestro de capilla de la catedral como sucesor de Andrés de Torrentes. Este personaje ocupó una plaza de cantor de voz aguda (tiple) en la sede toledana, siendo electo a día cinco de abril de 1569²⁴.

Los añadidos de mano posterior de este inventario se realizaron en fechas posteriores al año 1620, sin cruzar el umbral histórico del año 1624. El índice fechado en 1605 finaliza en el cajón 29 con el número 30, sin contemplar los dos libros de mano que se señalan en la nota transcrita. Un inventario posterior de 1645²⁵ vuelve, de nuevo, a dar testimonio de los dos libros de mano sobre temática musical en su f. 37v:

Caj. 29.31 et 32

Dos libros pequenos de mano de Gaspar Yañez que
c(om)pro del(sic)/almoneda de Martín de Herrera tratan
de musica

No disponemos de noticia alguna sobre estos dos libros de música hasta principios del siglo XVIII, en la documentación referente a la colección del archivo catedralicio, realizada con fecha de 1727. El inventario, obra de los frailes benedictinos fray Diego Mecolaeta y fray Martín Sarmiento, establece un orden de los volúmenes del archivo en 32 cajones. En el f. 32v aparece la siguiente referencia, con número de orden 470 y 472:

Defensa de la música por Mrn Gomez de Herrerez (Dupl./Pag.) 29.30
4^o²⁶. Un librete antiguo de varias prosas de música 29.32 8^o

El número de orden 471, correspondiente al cajón 29.31, no aparece en este inventario, llegando a observarse una corrección en el número 32, donde se alcanza a leer un “1” tachado. Ahora, de dos libros de música ha pasado a aparecer uno solo, lo que nos indica la posibilidad de que estos dos volúmenes hayan sido unidos en un único volumen. Si se atiende a los aspectos codicológicos del manuscrito, es posible diferenciar con claridad dos partes, comprendiendo la primera hasta el f. 24v y la segunda a partir del f. 25 hasta el final del código²⁷. Los aspectos que nos permiten apuntar hacia esta hipótesis son, entre otros, el rayado de las pautas que aparecen

²³ *Index librorum*, f. 107v, Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 16, nota 50.

²⁴ Asensio, *El Códice de Madrid*, pp. 16-17, nota 52.

²⁵ BNE, Mss. 7365, Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 17, nota 55.

²⁶ Relación “Cajón-Número-Marca”.

²⁷ Asensio propone la posibilidad de que existiese un primer cuadernillo que precediese al comienzo del código que conocemos en la actualidad, a juzgar por el repertorio que se localiza en la primera parte de E-Mn 20486. Para más, véase Asensio, “*Contrafacta* y préstamos en conductus y motetes del ms. Madrid 20486”, pp. 83-96.

en los folios de cada una de las partes, así como la mano que copia la música y la decoración de este. Esta unión, según Asensio, “tuvo lugar sin duda antes de 1727”²⁸, siendo el momento en el que el códice adquirió la apariencia que mantiene hasta nuestros días. De esta fecha puede datar el añadido en el lomo del códice de la identificación que actualmente conserva: *De Musica*. Si atendemos de nuevo a las referencias de los inventarios anteriores, en todas ellas, salvo en el realizado en el siglo XIV al que hace alusión Anglés, el manuscrito es señalado como un libro “de música”, lo cual sería una razón de peso para dar dicha denominación a este ejemplar.

En el inventario de 1808²⁹ se añadieron las signaturas que se mantienen en la actualidad en la Biblioteca Capitular toledana, dotando al códice musical que nos atañe de la última signatura que tendrá antes de su incautación. En la referencia que aparece en este inventario, se señala el contenido de forma general y poco clarificadora, indicando únicamente la aparición de “varias prosas”, así como el tamaño de este en octavo, lo que facilita su localización:

Prosas varias en el canto/antiguo de punto o no-/ta
doble del tiempo en/que ya se usaban las/cinco rayas: un
tomo 8./ y vitela..... 8º.33.23³⁰.

Tras la incautación del códice por parte del Estado, pasó a ser custodiado en la Biblioteca Nacional con una nueva signatura añadida junto a la antigua. El *Catálogo abreviado de manuscritos procedentes de la catedral de Toledo*³¹ da testimonio del manuscrito de la siguiente manera: “20486 (33-23). Prosas varias latinas con notación musical”³².

El catálogo de manuscritos litúrgicos toledanos de Janini y González da testimonio del códice, señalando su aparición entre la colección de manuscritos conservada en la Biblioteca Nacional, siendo nombrado como “Conductus y motetes, s. XIII”³³. Esta descripción es tomada del inventario realizado por Janini y Serrano, en el cual figura de la siguiente manera:

169 «CONDUCTUS» Y MOTETES.

Ms. 20486

Perg., 142 fols., 166 x 115 mm., ocho y nueve pautados. Siglo XIII fines o XIV principio. Escrito en Castilla.

Iniciales de estilo castellano, en rojo, azul, negro y morado. Huecos para iniciales no colocadas. Notación musical cuadrada. En el ms. Madrid, B.N. Sección Música, 813, núm. 8, hay un facsímil, que fue reproducido por Riaño, fig. 26. Enc.: s. XVII, pergamino con correillas. Tejuelo: “De Musica”. Ant. sign.: Vitr. 24-7.

²⁸ Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18.

²⁹ *MMss. Biblioteca de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas. Año de MDCCCVIII. Tomo II*, BCT cit. en Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 60.

³⁰ *Idem*, f. 173.

³¹ El documento se encuentra encuadernado en un mismo volumen junto con el catálogo que realizara Jose M^o Octavio de Toledo en BNE, Sala Cervantes, INV 091:017.1(460)TOL. Está escrito a máquina y no posee referencia alguna a la autoría del catálogo. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 62.

³² BNE, Sala Cervantes, INV 091:017.1(460)TOL, f. 11v. Cf. Asensio. *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 63. En esta referencia aparece, de nuevo, la alusión a “prosas varias” de forma igual a catálogos e inventarios previos.

³³ Janini y González, *Manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, p. 28. Cf. Asensio, *El códice de Madrid*, p. 18, nota 64.

Procedencia: Catedral de Toledo, cód. 33-23.

Bibl.: ANGLÉS-SUBIRÁ, *Catálogo musical*, I, núm. 79, p. 149-151, con descripción detallada del interesante manuscrito de polifonía³⁴.

La referencia aportada por Janini y Serrano en su catálogo es tomada, de nuevo, de una fuente previa, en concreto del *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional* que realizaron de forma conjunta Anglés y Subirá³⁵ en 1946. Un documento conservado en la Biblioteca Nacional³⁶ da cuenta de las numerosas asignaturas que han sido otorgadas al códice de polifonía en la propia institución madrileña y la última en el archivo toledano:

(siglo): XIII

Signatura moderna: 20486

Signatura antigua: Hh 167 (Vit. 24-7)

(Tol. caj. 33 Num. 23)

Repertorio: Conductus y motetes del s. XIII.

Anglés, Cat. musical, vol. I nº 79

(p. 149-151)

Tiempo después, Ismael Fernández de la Cuesta en su catálogo en torno a los manuscritos musicales medievales españoles hace alusión a E-Mn 20486³⁷, aportándole el código BN 486 a modo de abreviatura de la signatura original. La descripción que se realiza en este catálogo del manuscrito no aporta nueva información en lo que a las características codicológicas se refiere, siendo este análisis del códice simple y escueto, atendiendo, únicamente, a la datación, las medidas, el número de folios y la notación de las piezas musicales. Sin embargo, Fernández de la Cuesta aporta de forma resumida datos sobre el contenido³⁸, así como las posibles concordancias existentes con otras fuentes contemporáneas. La bibliografía añadida tras la ficha no hace alusión a catálogos, sino a estudios sobre la polifonía medieval, el repertorio de E-Mn 20486 –se alude a Dreves, Ludwig, y Husmann– y la edición facsímil hecha por Dittmer en 1957.

Una reciente referencia descriptiva del manuscrito la encontramos en la página web del proyecto Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM)³⁹, en cuya ficha se aportan, además de datos descriptivos del códice, un índice de las piezas que conforman el repertorio copiado en E-Mn 20486, así como su posible autoría, características de cada pieza y concordancias con otras fuentes, entre las que se men-

³⁴ Janini y Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, p. 200. Cf. Asensio, Juan Carlos, *El códice de Madrid*. p. 18, nota 65.

³⁵ Anglés y Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, vol. I, pp. 149-151. Se señala la salida del manuscrito en 1869, año en el que se decreta el permiso para que los oficiales ministeriales accediesen a los fondos del archivo para su incautación. No podemos señalar a ciencia cierta que en este año fuese extraído el manuscrito y llevado a Madrid, dado que el proceso de incautación se extendió hasta seis años después. Esta afirmación vuelve a ser propuesta por Jutta Pompe en una publicación en torno al *Códice de Madrid* y los motetes que en él se copian. Para más, véase Pompe, *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift*, p. 12. Gómez Muntané repite, de nuevo, esta posibilidad, parafraseando a Pompe. Véase Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 118.

³⁶ *Índice topográfico provisional de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, BNE, Sala Cervantes, INV 091:017.1(460) NAC, p. 127. Cf. Asensio, Juan Carlos, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 66.

³⁷ Fernández de la Cuesta, *Manuscritos y fuentes medievales en España. Edad Media*, p. 97.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM) [en línea], disponible en <https://www.diamm.ac.uk/sources/879/#/>.

cionan D-W Cod. Guelf 1099, D-W Cod. Guelf. 628 y I-FI Pluteus 29.1. La información se ve apoyada por una extensa bibliografía que hace referencia, además de al manuscrito en cuestión, al repertorio polifónico del siglo XIII. Los datos aportados, así como el vaciado del manuscrito, se basan en la información que Reaney elaboró para *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM)⁴⁰. Reaney, además de aportar información en torno a las características del manuscrito y una bibliografía extensa sobre la fuente y la música del momento, realiza una transcripción de los incipit de todas las piezas copiadas.

En cuanto a la procedencia del manuscrito, existen dos hipótesis principales que defienden, bien la copia del códice en la península ibérica, bien en tierras francesas. Friedrich Ludwig⁴¹, siguiendo la estela de Dreves⁴² y Aubry⁴³, impulsó la idea de la procedencia de tierras francesas, pero la aparición del estudio de Anglés en torno al *Códice de Las Huelgas*⁴⁴ deshizo en gran medida la hipótesis de estos tres autores. En esta publicación de gran trascendencia –fue el primer estudio realizado en profundidad que trata del manuscrito burgalés– aportó una serie de datos que, según Anglés, suponían la prueba definitiva para demostrar la españolidad del códice madrileño. Para Anglés, el hecho de que el *Códice de Las Huelgas*, un manuscrito copiado en Castilla, tuviese concordancias musicales con E-Mn 20486 y que estas piezas no aparezcan en otras fuentes contemporáneas de polifonía de Notre Dame sería una prueba clara de la procedencia peninsular del manuscrito. Además, las piezas concordantes que aparecen en otras fuentes no recogen las variantes que coinciden en Madrid y Huelgas. El hoquetus *In saeculum*, pieza de autor de origen hispano según el Anónimo IV⁴⁵, relaciona, de nuevo, el manuscrito con la península. Una última evidencia para Anglés se encuentra en el f. 105 de E-Mn 20486, donde puede leerse la inscripción “tenura de *Mors morsu*”⁴⁶. La palabra “tenura” hacía alusión al tenor, término que en Madrid es empleado en esta única ocasión, mientras en Huelgas es empleado en hasta siete ocasiones⁴⁷. Las pruebas presentadas por Anglés llevaron a Ludwig a una rectificación, señalando la posibilidad del origen peninsular de algunas de las piezas que se encuentran en Huelgas y Madrid, así como que, al igual que el códice burgalés, E-Mn 20486 hubiese sido copiado en España.

El musicólogo Daniel Vega llevó a cabo una reflexión en torno a la españolidad del ya mencionado hoquetus *In saeculum* en su ponencia del Symposium Internacional “El *Códice de las Huelgas* y su tiempo”, celebrado en Cuenca en 1987⁴⁸, señalando que es “testimonio de la creatividad del músico español”. Vega cita a Ludwig, quien llega a plantear de forma casi inequívoca la procedencia hispana

⁴⁰ Reaney, *Manuscripts of polyphonic music and sources*, vol. 1, pp. 245-256.

⁴¹ Ludwig, “Die mehrstimmige”, p. 1; y Ludwig, *Repertorium Organorum*. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 67.

⁴² Dreves y Blume, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. XX, p. 20-22. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 68.

⁴³ Aubry, “*Iter Hispanicum*”, pp. 337-355. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 69.

⁴⁴ Anglés, *El Códex musical de las Huelgas*.

⁴⁵ Galán, “Una nueva fuente de polifonía”, p. 28.

⁴⁶ Anglés indica de forma errónea que la inscripción aquí señalada se encuentra en el f. 104, pero en una revisión del manuscrito podemos afirmar que se encuentra en el f. 105 (*Idem*, p. 74).

⁴⁷ La hipótesis planteada por Anglés es matizada por Gómez Muntané, quien defiende que esta inscripción fue realizada por una mano posterior alejada del momento de copia del manuscrito, lo que no aportaría un lugar de procedencia real. Sin embargo, deja abierta la puerta al origen hispano del códice. Para más información, véase Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 119.

⁴⁸ Publicado como Vega, “Repertorio español”, pp. 421-450. Cf. Asensio, *El códice de Madrid*. p. 19, nota 79.

del código completo a tenor del hoquetus, llegando a establecer una diferenciación entre el repertorio de Notre Dame y el que se recoge tanto en Madrid como en Las Huelgas. Por ello, señala la hipótesis de que ambos códigos fueron copiados para su uso en Toledo y Burgos por cantores de ambas sedes. A su vez, Vega señala que, en su opinión, es difícil creer que de la cincuentena de piezas del *Código de Las Huelgas* –E-BUlh 11– ninguna pueda tener un origen puramente hispano, dados los privilegios y los hechos históricos que tuvieron lugar en el monasterio burgalés durante la Edad Media.

A priori, no podemos dudar del origen castellano del *Código de Las Huelgas*, pero en el caso del código madrileño su origen nos lleva de forma directa a un mar de hipótesis. Las últimas que poseen cierto interés para nuestra investigación las encontramos en las tesis doctorales de David Catalunya⁴⁹ y de Nuria Torres⁵⁰, en las cuales se señala de forma breve pero bien fundamentada el origen de E-Mn 20486. Catalunya no duda en la procedencia castellana del manuscrito, llegando a señalar, incluso, la idea de que es un manuscrito copiado en Toledo. La hipótesis se ve acompañada por la posibilidad de que exista una relación entre la sección B (ff. 25-142) del manuscrito y el *scriptorium* de Alfonso X, a tenor de las similitudes organizativas del manuscrito con otros contemporáneos, así como de los recursos estéticos empleados⁵¹. Ante la ausencia de datos del código anteriores al siglo XIV, Catalunya lanza la hipótesis de la posibilidad de que E-Mn 20846 haya pasado por varias manos hasta llegar de nuevo a Toledo, de ahí la ausencia de referencias en catálogos hasta el mencionado siglo⁵². Por otro lado, Torres hace alusión a un posible origen sevillano de E-Mn 20486, en vista de las similitudes puestas de relieve por Catalunya entre este código y el manuscrito del *Libro del ajedrez, juegos y tablas* y un ejemplar de las *Cantigas de Santa María* procedentes del *scriptorium* regio alfonsí: E-E T.1.6 y E-E b-1-2⁵³. Además, existen ciertas similitudes con otros manuscritos alfonsíes con características decorativas similares, como los casos de F-Pn Lat. 3222 y E-Mn 816, señaladas por Catalunya⁵⁴. Nuria Torres da la referencia aportada previamente por Asensio de un posible documento en el que se recoge la compra del manuscrito de polifonía por parte de la Catedral de Toledo en torno a los años 1660 y 1664⁵⁵.

Sea como fuere, no es posible establecer un origen cierto a modo de dogma musicológico. La autoría del hoquetus *In saeculum* no aporta sino información anecdótica, ya que, al consultar la pieza, es posible comprobar que no existe un estilo diferenciado a las composiciones que se están creando en París. Así como el Anónimo IV es señalado como un estudiante británico en la catedral parisina, el autor de este hoquetus pudo ser, al igual, un hispano que estudiaba en la sede catedralicia. La procedencia del manuscrito roza, en gran medida, la información complementaria. Catalunya indica la posibilidad de que la versión conservada en E-Mn 20486 del hoquetus señalado fuese un ejercicio académico realizado en las páginas del propio manuscrito⁵⁶. En una nota añadida al mismo (E-Mn 20486, f. 2) podemos ver cómo

⁴⁹ Catalunya, *Music, Space and Ritual*.

⁵⁰ Torres Lobo, *El repertorio*.

⁵¹ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, pp. 309-314.

⁵² *Idem*, p. 310.

⁵³ Torres Lobo, *El repertorio*, pp. 12 y p. 18.

⁵⁴ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, p. 313.

⁵⁵ Torres Lobo, *El repertorio*, p. 12.

⁵⁶ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, pp. 309-314.

una mano diferente realizó correcciones al tenor copiado, pudiendo identificar en dicha anotación a un hipotético maestro que guiaba a un posible aprendiz.

En lo que a su datación se refiere, A. Hughes⁵⁷ sitúa E-Mn 20486 cronológicamente tras W1 (D-W Cod. Guelf. 677) y F (I-Fl 29.1) y antes de W2 (D-W Cod. Guelf. 1206), es decir, en la década de 1260. Catalunya⁵⁸ señala la participación de hasta cuatro manos en la copia del manuscrito, estableciendo, así, una hipotética cronología de copia de este. Las dos primeras manos identificadas pudieron llevar a cabo su tarea en torno a 1250, tomando como ejemplo la estética de los manuscritos de la primera mitad del siglo XIII. Las dos restantes las sitúa entre los años 1270 y 1280, tomando para ello la ya mencionada relación estética con los manuscritos que provienen del *scriptorium* alfonsí. Nicolas Bell ofrece de forma intrínseca una datación del manuscrito, situándolo antes del *Códice de Las Huelgas* y considerándolo como una de las referencias empleadas para la copia de dicho manuscrito (señala E-Mn 20486 y una colección de motetes)⁵⁹. Carmen Julia Gutiérrez suscribe esta hipótesis⁶⁰, realizando una comparación directa entre los dos manuscritos y apuntando hacia el hecho de que todas las piezas de temática mariana se encuentran en ambas fuentes en un orden idéntico. A su vez, atiende a un total de dieciocho concordancias, de las cuales seis son *única* de los dos códices y las doce restantes concuerdan con fuentes conservadas en otros lugares de Europa. Finalmente, es preciso señalar que todos los catálogos consultados posicionan a E-Mn 20486 como un manuscrito copiado en el siglo XIII, sin llegar a añadir una datación más concreta.

2. Descripción codicológica

2. 1. Estructura, composición y estado del manuscrito

Para la realización de la presente descripción es preciso señalar, en un primer lugar, aquellas publicaciones que, de algún modo, nos ofrecen datos de tipo codicológico sobre el manuscrito. Si bien es cierto que son numerosas las publicaciones que dan noticia del manuscrito, es preciso atender, en este punto, a aquellas que ofrecen, además, una descripción que nos permita aproximarnos al manuscrito a través de la codicología. Las primeras descripciones de las que se tiene constancia las encontramos en las publicaciones de Riaño⁶¹, Dreves⁶², Aubry⁶³ y Ludwig⁶⁴, llegando a aportar, en el caso de este último autor, un primer vaciado textual del contenido del códice. Higinio Anglés es el primer investigador que realiza una descripción física más completa del manuscrito⁶⁵, sin obviar las ya realizadas por los autores mencionados. Husmann ofrece, poco después, un estudio centrado en los motetes de

⁵⁷ Hughes, *Worcester Medieval Harmony*, pp. 173-184.

⁵⁸ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, pp. 309-314.

⁵⁹ Bell, *El Códice musical*, p. 103.

⁶⁰ Gutiérrez González, *Wege des Hin und Zurück: Die Zirkulation eines polyphonen Tropenrepertoriums im Europa des 13. Jahrhunderts*, ponencia presentada en el *Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Zürich, 2007, cit. en Torres Lobo, *El repertorio*, pp. 13 y 532.

⁶¹ Riaño, *Critical & Bibliographical*, p. 46. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 15, nota 38.

⁶² Dreves y Blume, *Analecta Hymnica*, vol. XX, pp. 20-22. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 68.

⁶³ Aubry, "Iter Hispanicum", pp. 337-355. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 69.

⁶⁴ Ludwig, *Repertorium Organorum*, vol. I, pp. 125-139. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 18, nota 67.

⁶⁵ Anglés, *El Códex musical de Las Huelgas*, pp. 71-75.

E-Mn 20486⁶⁶. Los catálogos firmados por Anglés y Subirá⁶⁷, así como el de Janini y Serrano⁶⁸ o el más tardío de Ismael Fernández de la Cuesta⁶⁹, aportan, de nuevo, datos en torno al códice madrileño, ofreciendo este último una nueva indexación del manuscrito⁷⁰ que aporta nuevos datos a partir del vaciado realizado por Ludwig años atrás. Dittmer⁷¹, quien realiza el primer facsímil del manuscrito, así como Pumpe⁷² y Roesner ofrecen también una descripción detallada que ha sido contemplada para la realización de esta investigación.

El manuscrito E-Mn 20486 consta de un total de 142 folios en pergamino, numerados a lápiz en número arábigo en la esquina superior derecha por Wilhelm Meyer en 1907, quien dejó una inscripción en la hoja de guarda del final del manuscrito⁷³. Las dimensiones del códice son de 166 x 115 mm, con caja de escritura aproximada de unos 122 x 90 mm, medida que varía a lo largo del manuscrito⁷⁴. A juzgar por sus medidas, se trataría del manuscrito con repertorio de Notre Dame más pequeño de todas las fuentes principales que conservan música del *Magnus Liber Organi* y su entorno. La encuadernación actual está realizada en pergamino y data, como se mencionó, del siglo XVIII.

Asensio señala que la apariencia del manuscrito tras su encuadernación posee similitudes con otros libros conservados en el Archivo de la Catedral de Toledo⁷⁵. En el lomo del códice figura, como se apuntaba anteriormente, el rótulo en letra negra *De Musica*, figurando al final del mismo un tejuelo en papel con la signatura actual de la Biblioteca Nacional (“Ms. 20486”) y en la parte superior la signatura toledana (“33-23”). A modo de refuerzo de esta encuadernación figuran cuatro folios de papel al principio y al final del manuscrito, apareciendo pegados el primero y el último al interior de la cubierta. Aquí, puede leerse una serie de referencias en torno a antiguas signaturas del manuscrito: Hh-167 (primera signatura del manuscrito en la Biblioteca Nacional), V^a. 24-7 (signatura inmediatamente posterior) y Mss. 20486. En los dos primeros casos, las signaturas antiguas se encuentran tachadas de forma intencionada, apareciendo al lado de estas, entre paréntesis, la inscripción a lápiz “(antigua)”. En el recto de la primera hoja de guarda figura en tinta negra y a mano la última signatura del manuscrito en Toledo: “Cajon 33. Num 23”.

A modo de seguro para el cierre del códice, el encargado de realizar la encuadernación añadió dos pequeñas cintas en la portada y otras dos en la contraportada del manuscrito en las partes superior e inferior del mismo, de modo que su cierre se asegurase. Asensio da noticia de estas cintas en su descripción, si bien es cierto que señala que estas se encuentran recortadas hasta tal punto que el cierre del códice es imposible. Una revisión *in situ* del códice realizada en diciembre de 2018 nos ha permitido comprobar que cuatro cintas de cuero blanco permiten el cierre, lo que indica que, posiblemente, fueron colocadas de forma posterior a la descripción de Asensio.

⁶⁶ Husmann, “Die Motetten der Madrider”, pp 137-184.

⁶⁷ Anglés y Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, vol. I, pp. 149-151.

⁶⁸ Janini y Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, p. 200.

⁶⁹ Fernández de la Cuesta, *Manuscritos y fuentes musicales*, p. 97.

⁷⁰ *Idem*, pp. 348-364.

⁷¹ Dittmer, *Facsimile Reproduction*.

⁷² Pumpe, *Die Motetten*.

⁷³ “Foliorum numeros posui W.M. 1907”.

⁷⁴ Wolinski, “The case of the disappearing rests”, pp. 296-297.

⁷⁵ Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 11.

E-Mn 20486 está compuesto por un total de cinco fascículos, los cuales están formados por diecisiete cuadernillos con un número variable de folios, ya sea por la conformación desigual de los cuadernillos o de los añadidos que se realizaron. El paso de un cuadernillo a otro se marca por el copista con un reclamo al final del último folio, indicando la palabra que ha de comenzar la siguiente parte. Partiendo de los datos aportados por W. Meyer, Asensio propone una descripción detallada de la organización del manuscrito:

- I. f. 1-4, un binión que contiene un conductus, un motete y dos líneas sin texto.
- II. f. 5-24, 2 quiniones que contienen 2 motetes a cuatro voces y 3 *organa* a cuatro voces.
- III. f. 25-65, 5 cuaterniones con un folio añadido (f. 61). que contienen 22 conductus a 2 voces.
- IV. f. 66-106, 5 cuaterniones con un folio añadido (f. 105), que contienen 20 conductus a dos voces y 8 motetes.
- V. f. 107-122, 2 cuaterniones que contienen 10 conductus a dos voces, un motete y un hoquetus a tres voces.
- VI. f. 123-142, 2 quiniones que contienen 1 conductus monódico, 8 a 2 voces y 23 motetes⁷⁶.

A lo largo del manuscrito podemos comprobar cómo el pergamino empleado posee unas condiciones físicas muy variadas. Es de destacar el hecho de que, por ejemplo, el grosor de dicho pergamino en la que se considera como parte A del códice es mayor que en el resto. A partir del f. 25 (parte B) el grosor de los folios es significativamente menor, siendo más finos y sensibles, si bien es cierto que aparecen casos en los que poseen un grosor algo mayor, posiblemente a causa de un proceso de elaboración desigual del pergamino. El tamaño de los folios no es igual entre sí, por lo cual encontramos folios de mayor dimensión que otros, llegando a poder verse folios sobresaliendo por los márgenes. En un gran número de ellos aparece el sello en tinta azulada que acredita su pertenencia a la colección de la Biblioteca Nacional, estampado, posiblemente, en el momento de su llegada o poco después. La ordenación de los folios respeta la denominada ley de Gregory, es decir, los cuadernillos están contruidos de tal forma que coinciden las partes de pelo y de carne del pergamino.

Los pentagramas, en color rojo, no han sido realizados con *rastrum* a juzgar por las desigualdades de longitud que existen, siendo indicio de que han sido trazados de uno en uno y no en conjunto. El grosor de las pautas es variable, llegando a ser notable la realización de repasos de estas en casos concretos, siendo mayor el grosor y apareciendo, en ocasiones, una separación muy leve entre la pauta original y el repaso. En casos concretos, el trazado de la pauta fue realizado sin tener en cuenta el resto de pautas que aparecerían en el folio, mostrando sistemas de pentagramas de mayor longitud con respecto a los demás, algo que ocurre, por ejemplo, en el f. 62. En ocasiones, podemos ver cómo el tamaño de los espacios entre líneas de las pautas no es igual, algo que nos refuerza en la idea de la ausencia de un *rastrum* para su trazado.

⁷⁶ *Idem*, pp. 11-12. Un estudio más profundo de la división estructural de E-Mn 20486 lo encontramos en Wolinski, "The case of the disappearing rests", pp. 296-297. En la tabla que presenta, Wolinski indica, además del contenido y la división interna del manuscrito, las medidas de la caja de escritura de algunos de los folios, así como la diferenciación del copista.

En algunos casos, el copista no logró escribir una pieza concreta en el pentagrama, obligándole a añadir uno nuevo en tinta negra fuera de la caja de escritura, como ocurre en el f. 25v. En otra ocasión, este añadido musical se realiza *in campo aperto*, es decir, sin pauta, algo que ocurre en el f. 77v. El número de pautas por folio no es uniforme a lo largo del manuscrito, produciéndose variaciones según el fascículo. El primero de ellos posee nueve y ocho líneas en el f. 1 y el f. 2 y sucesivos, respectivamente. El siguiente fascículo muestra un total de doce líneas de pauta, ya que el repertorio que en él se copia precisa de un mayor número de pentagramas para añadir la música: los *organa cuadrupla* atribuidos a Perotinus. La copia de este repertorio en este fascículo no es casual, ya que la distribución de las líneas en tres sistemas de cuatro pautas por cada uno corresponde a las necesidades de cada uno de los *organa*⁷⁷. De estas cuatro, las tres superiores poseen cinco líneas, mientras que la inferior, la destinada al tenor, cuatro. Los cuatro fascículos siguientes poseen un total de cinco pautas por folio, alcanzando así una mayor uniformidad en cuanto a la apariencia del manuscrito. Pese a ello, existen excepciones concretas, como ocurre en los ff. 35, 68v y 103v, donde puede apreciarse la presencia de hexagramas⁷⁸. Es de señalar el hecho de que no existe separación alguna entre las pautas, así como entre los diferentes sistemas, empleándose en el último caso el texto como método diferenciador. Una mano posterior añadió en algunos folios unas marcas a lápiz a modo de corchete con el objetivo de diferenciar los sistemas, siendo estos pasajes aquellos que no tienen o bien música o bien un texto que los separe. A diferencia de las demás fuentes, E-Mn 20486 no lleva a cabo una diferenciación entre las piezas, llegando a aparecer de forma seguida en numerosos casos, si bien se emplean las iniciales al comienzo de los cantos para indicarlos.

La escritura en el pergamino se ha realizado sin dejar un gran margen de página, lo que permite suponer un gran aprovechamiento del folio o un guillotinado del mismo. Si bien podemos encontrar que la distancia dejada entre la escritura y la zona inferior del folio es considerable, en relación con la parte superior y los laterales, la distancia es mucho menor. La diferencia de tamaños entre los folios nos permitiría suponer *a priori* que el manuscrito no fue guillotinado, siendo esta su dimensión original. A esto es preciso sumar el hecho de que muchos de los folios muestran bordes irregulares, dejando de lado la rectitud derivada de un hipotético recorte del pergamino. Nuria Torres, al señalar que E-Mn 20486 se trataría de la fuente de menor tamaño de las conservadas con repertorio de Notre Dame⁷⁹, lanza la hipótesis de que, posiblemente, el tamaño se deba a un posible guillotinado durante un posible proceso de encuadernación posterior a su copia⁸⁰. Si bien es posible que algunos folios fuesen recortados para mostrar una cierta uniformidad del manuscrito, este proceso no se realizó mucho después de su copia, por lo que podemos considerar dicho procedimiento como parte de este. No podemos señalar a la hipótesis defendida como concluyente, ya que en la encuadernación que unió las dos secciones del manuscrito en el siglo XVIII pudo realizarse una reordenación de los folios para ofrecer uniformidad. Sin embargo, es posible señalar que en la sección A de E-Mn 20486 las desigualdades entre folios son comunes, lo que nos indica que esta parte fue tratada

⁷⁷ *Idem*, p. 12.

⁷⁸ *Idem*, p. 12 y Asensio, “La notación”, pp. 121-134. En la segunda referencia, Asensio propone la hipótesis de que esta falta de estandarización en el pautado y la aparición de hexagramas se debe a la posible duda del copista en el momento del rayado del manuscrito.

⁷⁹ Torres Lobo, *El repertorio*, p. 14.

⁸⁰ *Idem*.

de forma diferente a la B, algo obvio si tenemos en cuenta de que se trata de la unión de dos manuscritos diferentes.

A lo largo del manuscrito es posible señalar la presencia de trazos en color negro débil que, posiblemente, fueron empleados como guías para la copia de las pautas en los folios. Como hemos señalado a modo de hipótesis, las pautas no fueron trazadas con *rastrum*, lo que implicaría recurrir a marcas en el folio que señalen los límites de la caja de escritura habilitada para la copia. Si bien se añadieron líneas de guía para la escritura sobre el pergamino, a lo largo del mismo podemos ver cómo la copia se realizó sin prestar atención a la rectitud de los folios, es decir, aparecen pautas torcidas. Las causas de esto pueden ser muy diversas: cortes realizados para uniformizar el códice realizados de forma descuidada, una copia deficiente, etc. Junto a estos trazos, podemos encontrar otros realizados de forma posterior, posiblemente por parte de alguna persona que estudiase el manuscrito y recurriese al lápiz para señalar la separación entre sistemas u otros objetivos.

Volviendo de nuevo a las condiciones del pergamino, es posible ver la presencia de imperfecciones naturales en algunos folios, como agujeros o desigualdades en esquinas. Junto a estas se encuentran otro tipo de imperfecciones que no son naturales, es decir, roturas del pergamino por su uso o a causa de las condiciones de su custodia. Una rotura en el f. 8 fue cosida en algún momento, pero en la actualidad de esta reparación tan solo se encuentra disponible el rastro de los agujeros de la aguja. Junto a estas incidencias es posible situar el mal estado del manuscrito a partir del f. 122v⁸¹, provocado por las formas de conservación del manuscrito previas a su traspaso a la Biblioteca Nacional. Entre los ff. 60-61 aparece el resto de un folio que fue cortado para ser retirado del resto del manuscrito. Desconocemos el contenido de este, pero es posible que se trate de un folio sobrante a causa de una mala planificación en la copia. Si atendemos al contenido, al comienzo del f. 60v comienza el *conductus* a dos voces *O qui fontem gratie* –música de autor anónimo y texto de John de Hoveden⁸²–, el cual se encuentra copiado al completo sin que el corte del folio alterase el canto. El uso de reclamos a lo largo de E-Mn 20486 no es común, pudiendo encontrar casos únicamente en los ff. 40v, 56v, 73v y 89v. Es interesante el hecho de que en el reclamo del f. 40v aparece, bajo el mismo, un segundo reclamo escrito por una mano diferente en un color más leve que el superior. Este se ve añadido en el límite inferior del folio, dando la impresión de que el pergamino pudo ser recortado.

A lo largo del manuscrito se dan casos de palimpsesto, es decir, raspado en el pergamino para realizar una corrección. En la mayoría de las ocasiones se realizan en la parte correspondiente a la música, añadiendo sobre este raspado la música de nuevo con las correcciones necesarias. A menudo, esta técnica se realiza de forma sutil, pero algunas de las enmiendas se realizaron de forma agresiva, dejando una marca notable en el pergamino. Además de la música, podemos encontrar casos de palimpsesto en iniciales, algo que nos podría conducir a una hipótesis basada en un posible intento de añadir nuevas letras decoradas con el objetivo de uniformizar la estética del manuscrito.

E-Mn 20486 no posee más decoración que algunas letras capitales, las cuales poseen diferentes características en función de la mano que las copió, así como del mo-

⁸¹ Asensio da noticia de este estado en su descripción, señalando la urgencia con la que ha de ser llevada una restauración de estas partes, algo que, hoy en día, no ha sido realizado, Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 11, nota 8.

⁸² Referencia extraída de la base de datos *Cantum Pulcriorem Invenire Conductus* [en línea], disponible en <http://catalogue.conductus.ac.uk>.

mento en el que se realizaron. Tan solo se encuentra este tipo de decoración en la parte B de E-Mn 20486, es decir, a partir del f. 25. Junto a las letras capitales se encuentran otras letras secundarias mucho más discretas con características diferentes, al igual que el caso anterior. Es preciso señalar que un gran número de iniciales no fueron realizadas en el momento de copia del manuscrito, dejando el hueco para el copista que debía haber llevado a cabo esta tarea. Otras letras fueron realizadas sin llegar a ser terminadas, como la “Q” que se encuentra en el f. 76v, la cual carece de color alguno, si bien es cierto que el dibujo de la letra fue realizado por el copista. Un ejemplo similar lo encontramos en el f. 68v con una letra “F” inicial, la cual posee el contorno de la letra y la filigrana que la decora, sin color alguno en la inicial en sí misma.

Encontramos casos de un borrado de inicial, como en el caso que aparece en el f. 74v, en el cual ha sido eliminada la “F” inicial del *conductus* a dos voces *Flos de spina*⁸³. Pese a ello, es posible ver, de forma leve, el color de la letra, rojo. No es posible identificar el grado de decoración de la letra pero, a simple vista, es posible reconocer un único trazo grueso. Otro ejemplo de borrado de inicial lo encontramos en el f. 30v, en el que ha sido borrada la letra “R” del *conductus* a dos voces *Relegata vetustate*⁸⁴. En esta ocasión, es difícil reconocer tanto el trazo como el color que pudo tener la inicial, pero es posible señalar el hecho de que era una inicial de grandes dimensiones, a juzgar por el resto dejado en el pergamino. En casos concretos, la tinta con la que fue pintada la letra inicial se ha visto removida, como ocurre en el f. 69 con la “A” inicial, cuyo color azul ha pintado levemente el f. 68v. El siguiente cuadro que presentamos muestra la relación de iniciales decoradas y el folio en el que se encuentran cada una de ellas:

Tabla 1. Relación de iniciales decoradas con el número de folio en el que se encuentran.

f. 25	F
f. 27v	P
f. 32v	D
f. 37	G
f. 38v	I, A
f. 52	N
f. 56v	M
f. 61v	L
f. 62	E
f. 63v	V
f. 64	C
f. 66	F
f. 68	C
f. 68v	F
f. 69	A
f. 69v	I

⁸³ Concordancia con BML, Ms. Pluteus 29.1, *Cf. Cantum Pulcriorem Invenire Conductus*.

⁸⁴ Concordancia con HAB, Ms. Cod. Guelf. 628, *Cf. Cantum Pulcriorem Invenire Conductus*.

f. 70	S
f. 71v	E
f. 72	Q
f. 73	I
f. 73v	I
f. 75v	Q, E
f. 76v	Q
f. 77	L
f. 79v	L
f. 107	N

El manuscrito fue copiado por más de un copista, a juzgar por los diferentes tipos de caligrafía que se encuentran a lo largo de sus folios, algo que ocurre por igual en las iniciales y la notación musical. Pese a esta variedad de amanuenses, el manuscrito se encuentra copiado en letra gótica textual al completo, un tipo de letra propio de la segunda mitad del siglo XIII.

Una vez conocido el posible rango de datación del manuscrito, es preciso atender a las cuestiones referidas a la copia de este, para lo cual es preciso acudir a la comparativa detallada de las diferentes caligrafías que pueden verse. Tal y como se ha señalado, es posible apuntar hacia la participación de cuatro manos. Las dos primeras manos –datadas en torno a mediados del siglo XIII⁸⁵– que participaron en la copia del manuscrito fueron manos que no conocían a la perfección las técnicas que se empleaban en la copia de este tipo de documentos, llegando a señalarse que se trataba de manos inexpertas en esta práctica. Acudiendo al manuscrito comprobamos cómo tanto el texto como la notación se encuentra copiada de forma muy deficiente, apareciendo incluso textos con un nivel de inclinación tal que se llegan a superponer pautas y letras, algo que ocurre, por ejemplo, en el f. 2v. Las primeras iniciales que aparecen en el manuscrito no poseen decoración alguna y fueron realizadas, posiblemente, a mano alzada por el copista, a juzgar por el pulso tembloroso que puede percibirse en casos como la letra “D” del f. 1v. En los primeros dos folios, la música desaparece casi por completo, dado que el copista no llegó a añadir la música a las primeras piezas del manuscrito, algo que comienza en el f. 2v. En el f. 2r un copista añadió un texto que, aparentemente, tenía como objetivo ser musicado.

La tercera mano reconocible muestra una correcta instrucción técnica y un conocimiento del proceso de copia considerables, ya que el manuscrito adquiere unas características más profesionales. Los trazos que pueden verse han ganado en finura y refinamiento, mostrando unas iniciales ricamente decoradas al estilo de los manuscritos del *scriptorium* del rey Alfonso X el Sabio. Nuria Torres lo enlaza estéticamente con manuscritos provenientes de la órbita cortesana del rey Alfonso, señalando un manuscrito de astronomía (F-Pn 8322), tres Biblias atribuidas al *scriptorium* regio (F-Pn Lat. 201, Lat. 222, ms. 12152), *El libro de los juegos* (E-E T. I. 6) y uno de los ejemplares de las *Cantigas de Santa María* (E-E b. I. 2), estos dos últimos realizados en Sevilla en torno a la década de 1280⁸⁶. Las características que nos permite

⁸⁵ Torres Lobo, *El repertorio*, pp. 15-17.

⁸⁶ *Idem*.

enlazar el códice madrileño con estos ejemplos de manuscritos se centran en el uso de la filigrana como elemento decorativo y las alusiones a la vegetación tanto en la decoración como en el trazo de las propias letras. En lugares puntuales, este tercer copista no finalizó las iniciales, dejando únicamente la filigrana que estaba destinada a rellenar el espacio en blanco que dejase una letra capital, algo que ocurre en los ff. 135 y 136v. La cuarta mano que se reconoce en el manuscrito deja de lado el color, lo que nos permite suponer que el copista no finalizó por completo el códice. Las iniciales se encuentran únicamente trazadas, sin color alguno, pero el dibujo posee una interesante elaboración, llegando a aparecer por primera vez una figura humana –posiblemente, un ángel– enmarcada en el interior de una “G” (f. 37r). Mary E. Wolinski señala los posibles paralelismo existentes entre las iniciales de E-Mn 20486 y un manuscrito leonés conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (F-Pn lat. 3186)⁸⁷. Si bien no realiza un estudio artístico en profundidad de las iniciales, señala el hecho de que los esquemas de colores predominantes en el manuscrito madrileño sean, por ejemplo, el violeta y el rojo, algo que ocurre en ocasiones en el manuscrito francés, si bien la gama de colores de este es mayor con respecto al primero⁸⁸.

El número de amanuenses que participaron en la copia ha sido motivo de discusión por parte de los investigadores que han abordado esta cuestión. Para Anglés fueron tres los copistas que participaron en la realización del manuscrito⁸⁹, llegando incluso a diferenciar los trazos de cada uno y estableciendo una división del manuscrito a partir de los mismos: “Es copia de varios amanuenses: Primer copista, fols. 1-3v; segundo, fols. 5-24v; tercero, fols. 25-142”⁹⁰. Edward Roesner difiere con Anglés, proponiendo un total de cinco copistas diferentes⁹¹: dos para un primer binión, señalados como los copistas A y B (ff. 1-3v) y otro para los dos siguientes, señalado como copista C (ff. 5-24). Los dos copistas restantes, llamados D y E, Roesner los localiza en los restantes fascículos, siendo el copista D el encargado de realizar todos ellos salvo el hoquetus *In saeculum* (f. 122v), realizado por una mano diferente (copista E). Asensio señala que Roesner pasó por alto un posible sexto copista (a quien da el nombre de copista F), quien añadió al final del manuscrito los *conducti* *Salva sancta parens patriae* y *Novus miles sequitur*⁹². Catalunya y Torres reducen el número a cuatro copistas diferentes, yendo de la inexperiencia de los dos primeros hasta la profesionalidad mostrada por los dos últimos⁹³. Por otro lado, Mary E. Wolinski señala que en la copia del manuscrito participaron, únicamente, tres copistas diferentes, señalando, incluso, que el principal de ellos, a quien llama A, es de origen español. Esta hipótesis se ve reforzada por la notación musical empleada en los fascículos copiados por esta mano, la cual, según esta autora, posee relación con la notación catalana a raíz de una posible tendencia a trazar las notas más altas de las ligaduras de forma curva, como si de una ligadura descendente se tratase⁹⁴.

⁸⁷ Wolinski, Mary E., “The case of the disappearing”, p. 294.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Anglés y Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, vol. I, pp. 149.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Roesner, *Le magnus liber organi*, vol. I, p. xxxiii.

⁹² Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 12.

⁹³ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, pp. 309-314 y Torres Lobo, Nuria. *El repertorio del Ars Antiqua en el reino de Castilla*, pp. 15-17.

⁹⁴ Wolinski, Mary E., “The case of the disappearing”, p. 295.

Sin embargo, resulta difícil establecer lazos entre la notación modal de E-Mn 20486 y la notación catalana –similar a la aquitana– desde el punto de vista práctico, debido a la ausencia de ritmo basado en los modos empleados en el repertorio de Notre Dame en el caso de la notación neumática catalana. Si bien es cierto que este sistema basa sus grafías en una cierta verticalidad, al igual que ocurre en la notación modal, sin embargo, es difícil poder encontrar similitudes más allá de este aspecto gráfico. A su vez, el hipotético conocimiento de la notación modal catalana por parte del copista –fue abolida a principios del siglo XIII⁹⁵– no hace posible el señalar que se trate de una persona de origen hispano. La hipótesis, pues, que lanza Wolinski no resulta concluyente ni esclarecedora de la nacionalidad de los copistas pese a los ejemplos señalados por ella⁹⁶.



Figura 1. Iniciales de E-Mn 20486⁹⁷. En el presente ejemplo se han señalado cuatro casos de las cuatro manos participantes en la copia de iniciales en el manuscrito.

⁹⁵ Zapke, Susana. “Sistemas de notación en la Península Ibérica”, p. 215.

⁹⁶ Wolinski, Mary E., “The case of the disappearing”, p. 295, nota 15.

⁹⁷ Imágenes procedentes de Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Conductus%20y%20motetes%20del%20siglo%20XIII%20%20%20qls/bdh0000005661.jsessionid=CA304BA158FCDA9>

A lo largo del manuscrito figuran una serie de anotaciones textuales que aportan información de gran interés para nuestra investigación. Se han señalado en el apartado anterior los argumentos que Anglés aportó para demostrar su hipótesis de la españolidad de E-Mn 20486, entre las cuales se encuentra la unión existente entre el códice madrileño y el *Códice de Las Huelgas* a través de una forma diferente de referirse al tenor: “tenura”. En el f. 105, tal y como se ha indicado con anterioridad, aparece la inscripción “tenura de *Mors morsu*”⁹⁸, en la cual aparece la palabra señalada. Un ejemplo para señalar la aparición de la palabra “tenura” en el *Códice de Las Huelgas* lo encontramos en el f. 152v, en el que se realiza una anotación a la pieza *Meris stilla*/[*Domino*], atribuida a Johannes Roderici: “Esta tenura es de *Mellis stilla*”⁹⁹. Otro ejemplo lo encontramos en el f. 107v, en la pieza *Et florebit lilium*/[*Et florebit*], también atribuida a Johannes Roderici: “La tenura fallece aquí, e nosotros acordados estamos, que Iohan Rodrigues nos acordó; mas sin la tenura non valemus más que valen las campanas sin cabdiello o tanto”. Si bien es cierto que se trata de una variante local para mencionar al tenor, es preciso señalar que, posiblemente, esta palabra no fue añadida al manuscrito madrileño en el momento de su copia, sino después, según la hipótesis defendida por Gómez Muntané¹⁰⁰. Por ello, no podemos considerar esta inscripción como una forma de unión musical y textual entre el *Códice de Las Huelgas* y el códice madrileño, pero el hecho de que en ambas fuentes aparezca la palabra “tenura” nos muestra una forma de hacer alusión al tenor propia de la península.

A su vez, es de destacar la existencia de una serie de apuntes a lápiz de una mano muy posterior, posiblemente de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, basadas en una “H” mayúscula y una numeración de varias cifras. Se tratan de los números que Ulysse Chevalier dio a los *incipit* de estos cantos en su obra *Repertorium Hymnologicum*¹⁰¹, en la cual señala, incluso, las concordancias existentes entre las piezas numeradas de E-Mn 20486 y las que figuran en otros manuscritos con repertorio de Notre Dame. Para la presente investigación se ha llevado a cabo una recogida de estas referencias a la obra de Chevalier, las cuales se muestran a continuación junto con el *incipit* que figura en *Repertorium* y el estilo de la pieza reseñada:

Tabla 2. Referencias de *Repertorium Hymnologicum* que aparecen copiadas en E-Mn 20486.

f. 25	<i>Hym. 6567</i>	Fraude caeca desolato primo nostri generis mortis virus...	<i>Conductus</i> a 2 voces
f. 66	<i>H. 26789</i>	Frater, jam prospicias ut abjicias has delicias, quae te...	<i>Conductus</i> a 2 voces
f. 69	<i>H. 1681</i>	Austro terris influente, surgens cedit aquilo: flatu sacro...	<i>Conductus</i> a 2 voces
f. 79v	<i>H. 10832</i>	Lux illuxit gratiosa, novum ferens gaudium; in haec die...	<i>Conductus</i> a 2 voces
f. 107	<i>H. 11899</i>	Naturas Deus regulis certs astringi statuit et a praeser...	<i>Conductus</i> a 2 voces
f. 129	<i>H. 26745</i>	Formam hominis in aula...	<i>Conductus</i> a 2 voces

34C779678A49FE2CB. Cf. Catalunya, *Music, Space and Ritual*, pp. 309-314 y Torres Lobo, *El repertorio*, pp. 15-17.

⁹⁸ Asensio, “La notación”, pp. 128-130.

⁹⁹ Catalunya, *Music, Space and Ritual*, p. 100.

¹⁰⁰ Gómez Muntané, *La música medieval en España*, p. 119.

¹⁰¹ Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*.

Una de las hipótesis defendidas por Catalunya se centra en la posibilidad de que, en algún momento, algunos de los folios de este códice haya sido empleado con fines didácticos, a juzgar por lo que puede ser un ejercicio musical tipo pedagógico en el f. 2, en la sección A del manuscrito¹⁰². Este hipotético ejercicio se centra en la escritura del tenor del hoquetus *In saeculum* transpuesto una quinta descendente. Una mano diferente a la que copió este tenor realizó una corrección en algún punto, algo que puede verse a simple vista, dado que el raspado fue muy agresivo y la tinta empleada para las modificaciones es diferente a usada inicialmente. Es posible señalar así que se trata de un añadido posterior, ya que la notación empleada en la copia del tenor es más avanzada con respecto a la modal. Esta hipótesis lanzada por Catalunya puede ser considerada como válida, a tenor de las características codicológicas de esta sección A. La riqueza de B contrasta con la de A, la cual se asemeja más a un cuaderno de apuntes que a un manuscrito de uso.

Si seguimos la hipótesis lanzada por Catalunya, podríamos llegar a la conclusión de que posiblemente E-Mn 20486 A se trató de un *pseudo* cuaderno de apuntes que fue unido de forma posterior a la sección B por sus similitudes en cuanto a repertorio, época y técnicas compositivas. ¿Pudo ser, acaso, un cuadernillo usado para la copia de repertorio polifónico de Notre Dame por parte de un estudiante castellano en París que fue reutilizado en algún momento? Si bien a día de hoy no podemos considerar esta idea como válida, no podemos rechazarla de forma rotunda, ya que estudios como el realizado por Mary E. Wolinski relacionan esta sección A con el resto del manuscrito por sus rasgos de escritura –en el caso señalado de Wolinski, por las similitudes existentes en las medidas de la caja de escritura del fascículo 2 y 3 de E-Mn 20486¹⁰³–, lo que nos llevaría a un rechazo de esta hipótesis.

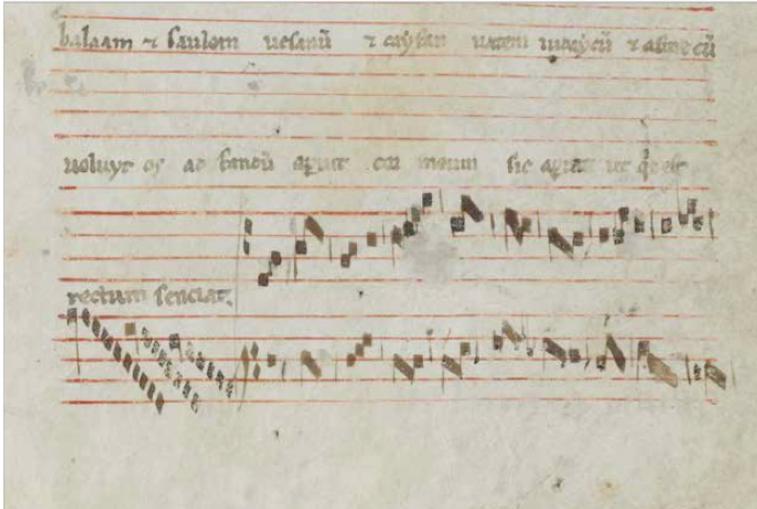


Figura 2. Tenor del *hoquetus In saeculum* –f. 2r–. Puede apreciarse en el pentagrama superior un borrado de gran agresividad para realizar una corrección, la cual es añadida con una tinta de mayor intensidad. Según la referencia de David Catalunya, se trata de un hipotético ejercicio pedagógico sobre la melodía del *hoquetus*¹⁰⁴.

¹⁰² Catalunya, *Music, Space and Ritual*, pp. 311 y 314. Cf. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005661&page=3>.

¹⁰³ Wolinski, Mary E., “The case of the disappearing”, p. 297.

¹⁰⁴ *Idem*.

Si continuamos con la hipótesis que hemos presentado, las diferencias existentes entre las dos secciones de E-Mn 20486 nos llevan, de forma directa, a plantearnos una serie de preguntas en torno a la procedencia y el uso de cada una de ellas. ¿Puede ser la llamada parte A una especie de *libellus*¹⁰⁵, es decir, un cuadernillo de apuntes empleado para la difusión del repertorio parisino? El hecho de que esta sección no fuese copiada con un mínimo esmero podría deberse hipotéticamente a dos causas: por un lado, la ausencia de un entrenamiento en la práctica de la escritura y de un interés estético por parte de los copistas que intervinieron; y, por otro lado, la posibilidad de que nos encontremos ante un cuadernillo de apuntes empleado para la copia de piezas de otra fuente. La hipótesis lanzada por Catalunya en torno al uso del manuscrito con fines didácticos¹⁰⁶ nos permite, de algún modo, mantenernos en la teoría de que esa parte A se trata de un cuadernillo de apuntes que fue utilizado no solo con fines transmisores. La ausencia de un interés estético en esta sección, así como su posible uso didáctico a tenor del hipotético ejercicio sobre la melodía inferior de *In saeculum*, refuerza la idea de que se trate de un *libellus* de uso propio perteneciente a un hispano que lo habría traído consigo de vuelta de París o de un francés en visita al reino castellano. Si bien no disponemos en la actualidad de datos que nos permita solucionar esta incógnita, bien es cierto que podemos señalar que la copia de esta parte A no es, ni mucho menos, similar a la de la sección B, la cual muestra un trabajo más meticuloso y detallado, a juzgar por los trazos de la escritura y la decoración de las iniciales.

La teoría que nos permitiría señalar la parte A como un *libellus* se ve acompañada por una hipótesis adicional: la posibilidad de que este cuaderno de apuntes tuviese relación directa con las dos fuentes que contienen el *organum Viderunt Omnes* de Magister Perotinus. El hecho de que E-Mn 20486 A contenga esta pieza nos permite relacionar el manuscrito madrileño con los dos manuscritos conservados en Florencia y Londres, respectivamente. Es muy improbable que esta pieza, así como las demás que contienen el *pseudo libellus*, fuesen difundidas a partir de la memoria, por lo que las probabilidades de que existiese un contacto directo entre fuentes son considerables. Sin embargo, la ausencia de referencias anteriores al siglo XIV del manuscrito nos impide señalar este hecho como algo cierto, entrando así a formar parte del listado de hipótesis en torno a E-Mn 20486. De ser cierto, nos encontraríamos ante la prueba definitiva de que el manuscrito está formado por dos libros con diferentes procedencias.

2.2. Notación musical

La notación empleada para la copia de la música en el manuscrito es modal, es decir, aquella que se basa en el sistema de los seis modos vinculados con los seis pies métricos de la lírica griega¹⁰⁷. La Escuela de Notre Dame, así como los repertorios creados alrededor de esta, basan su sistema rítmico en los modos, siendo esta la primera ocasión en la historia de la música en la que es un patrón rítmico preestablecido el que rige el movimiento de una pieza y no el texto. El análisis de la notación em-

¹⁰⁵ Para un acercamiento a un *study case* en relación con el *libellus* véase Huglo, “Les libelo de Tropes”, pp. 85-94.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ Tischler, *The Style and Evolution*, vol. I, pp. 35-57.

pleada en el manuscrito presenta una problemática basada en el mal estado de conservación de parte del mismo, lo que impide una lectura completa de forma correcta.

Los trazos de las notas son, por lo general, cuidados, si bien es cierto que hay pasajes cuya lectura se vuelve hartamente complicada, ya que, bien el estado de conservación, bien la poca destreza de alguno de los copistas, han hecho que la notación se encuentre trazada de una forma algo vaga y poco clara. El mal estado de muchos de los folios de E-Mn 20486 impide, también, una óptima lectura de la música y el texto. La notación empleada posee gran similitud con I-FI Pluteus 92.1 y D-W Cod. Guelf. 628, si bien es cierto que las coincidencias en lo que a notación se refiere no se dan, en ocasiones, a la par en los tres casos, ya que existen coincidencias presente en solo dos de estos testimonios e incluso puntos en los que E-Mn 20486 se desliga por completo de las otras fuentes, presentando agrupaciones de notas diferentes. Sin embargo, la posible relación existente entre E-BUlh 11 con el manuscrito madrileño no afecta a la notación, siendo el primer caso posterior, lo que significa que recurre a un sistema mensural más avanzado que E-Mn 20486¹⁰⁸. Si bien emplea una notación similar, el grueso de E-Mn 20486 recurre a una notación más próxima al sistema franconiano, si bien mantiene la modalidad como base notacional de la música¹⁰⁹.

A lo largo del manuscrito, como se ha señalado con anterioridad, se dan casos de palimpsesto, siendo muy común en las partes musicales a causa de posibles errores en su copia, que tuvieron que ser enmendados. La música es copiada en un color diferente al texto, siendo el de la notación, por lo general, de un color marrón oscuro, mientras que el texto posee un color algo más claro.

3. Una aproximación al contenido musical

Tal y como se señalaba en los antiguos catálogos, el cuerpo musical de E-Mn 20486 se centra en piezas polifónicas a dos y a tres voces, con otras obras en menor número a una y cuatro voces. Si bien es cierto que es posible establecer una relativa uniformidad a causa del dominio completo de las piezas al ser polifónicas todas ellas –salvo una única excepción monódica–, es posible apreciar hasta cuatro estilos diferentes¹¹⁰: *organa*, *conducti*, motetes y *hoquetus*. En páginas anteriores nos hemos referido a la división por fascículos de E-Mn 20486 realizada por Juan Carlos Asensio¹¹¹, en la cual, además, se señala el número de piezas por estilo copiadas en cada uno de los fascículos. Es preciso, pues, volver hacia atrás, prestando en esta ocasión atención al elemento musical sobre el codicológico. El primer fascículo contiene un *conductus* a dos voces y un *conductus*-motete a tres voces; el segundo fascículo contiene dos *organa* tropados a cuatro voces y tres *organa* a cuatro voces –entre los cuales se encuentran el *Viderunt Omnes* y *Sederunt Principes*, atribuidos al Magister Perotinus–; el tercer fascículo contiene veintidós *conducti* a dos voces; el cuarto fascículo contiene veinte *conducti* a dos voces, cinco *conducti*-motetes y tres motetes; el quinto fascículo contiene diez *conducti* a dos voces, un *conductus*-motete a tres

¹⁰⁸ Bell, *El Códice musical*, pp. 95-96.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 95

¹¹⁰ No se señalan las hibridaciones estilísticas en la enumeración.

¹¹¹ Asensio, *El Códice de Madrid*, pp. 11-12.

voces y un *hoquetus* a tres voces (*In saeculum*)¹¹²; y, por último, el sexto fascículo contiene dos *conducti* monódico, ocho *conducti* a dos voces, dos *conducti*-motetes a tres y dos voces y veintiún motetes. Es preciso, pues, establecer una ordenación de las piezas que se copian en E-Mn 20486, según su estilo y número de voces:

Tabla 3. Número de piezas copiadas en E-Mn 20486 según su estilo.

<i>Conducti</i>	Mondódicos	2	63'2 % de 106
	A 2 voces	63	
	A 4 voces	2	
Motetes	A 3 voces	1	22'6 % de 106
	A 2 voces	23	
Conducti-motetes	A 3 voces	6	8'5 % de 106
	A 2 voces	3	
<i>Organa</i>	A 4 voces	3	2'8 % de 106
<i>Organa</i> tropados	A 4 voces	2	1'9 % de 106
<i>Hoquetus</i>	A 3 voces	1	1 % de 106

Tabla 4. Número de piezas copiadas en E-Mn 20486 según el número de voces

A 4 voces	7	6'6 % de 106
A 3 voces	8	7'5 % de 106
A 2 voces	89	84 % de 106
Monódicas	2	1,9 % de 106

Como podemos ver en las tablas, un gran porcentaje del repertorio de E-Mn 20486 corresponde al de *conducti*, con un 63,2 % del total. Sin embargo, si a esta cifra añadimos el 8'5 % referente a los *conducti*-motetes la cifra asciende al 71,7 % del repertorio, constituyendo casi las tres cuartas partes de este. Si bien el número de motetes es importante, el correspondiente al repertorio de *conducti* es superior, lo que nos indica que E-Mn 20486 tiene su principal base de contenido en el género mencionado.

Los tres primeros fascículos que conforman E-Mn 20486 son lo que, por su repertorio, suscitan mayor interés para nuestra investigación. Los primeros folios no se encuentran copiados al completo, es decir, aparecen pautas vacías sin música o sin copiar. El primer caso se da, únicamente, en el motete a tres voces *Praeter rerum*

¹¹² Galán, "Una nueva fuente de polifonía", pp. 24 y 28-30 y Wolinski, Mary E., "The case of the disappearing", pp. 291-294 y 302-307.

seriem, quedando copiada, únicamente, la primera mitad del motete con música. Al tratarse de un *unicum*, no podemos reconstruir la sección musical que falta. Por otro lado, el segundo caso señalado se da en la sección A del manuscrito, en concreto en los ff. 4 y 22-24. La causa posible de esta ausencia de contenido en estos folios se debe a que no llegó a finalizarse la copia de esta sección en el momento en el que se trataba de un manuscrito independiente ajeno a la siguiente sección actual. En el primer caso, la pauta está copiada para piezas a dos voces, apareciendo estos sistemas de pentagramas hasta el final del f. 4v. Es interesante ver cómo en la primera pauta del f. 4r tan solo se copiaron cuatro líneas en vez de cinco, algo que no concuerda con el resto del folio. Posiblemente se trate de un error de copia, si mantenemos la idea de que todas las pautas son de cinco líneas. En el caso de los ff. 22-24 volvemos a ver pentagramas en todos los folios, siendo agrupados en sistemas de cuatro pautas, apareciendo en cada cara un total de tres sistemas. Posiblemente estamos ante apartados que debía ser destinado a la copia de motetes u *organa*. En el caso del f. 4 esta sección en blanco viene precedida por el motete a dos voces *De grave semineo quod patet*/IN CORDE. En el caso de los ff. 22-24, si atendemos al repertorio previo a esta sección vacía, nos encontramos con las dos grandes piezas de Perotinus Magnus y dos motetes a cuatro voces.

Si bien conveniente mantener ambos casos en el terreno de la hipótesis, cabría pensar con cierta seguridad que en las secciones vacías de esta parte A de E-Mn 20486 pudieron copiarse tanto motetes como *organa*. Atendiendo a la agrupación de los pentagramas, podemos señalar que, en el caso del primer género mencionado, estos sistemas de pautas pueden ser empleados para su copia a tenor del número de líneas trazadas. En cambio, en el caso del *organum*, solo en los ff. 22-24 pudieron ser copiados, si tomamos la plantilla de las dos piezas de Perotinus. Como hemos señalado, en el f. 24v aparece un caso de hexagrama al igual que ocurre en los ff. 35, 68v y 103v. En estos tres casos señalados, el repertorio copiado es de motetes, lo que, de algún modo, nos permite señalar que el folio vacío pudo haberse preparado para la copia de una pieza adscrita al género, si bien no podemos señalarlo de forma inequívoca.

Asimismo, es preciso señalar el mal estado de conservación del primero de los folios, presentando un gran número de perforaciones, posiblemente a causa de algún tipo de parásito¹¹³. A partir del f. 5 y hasta el f. 24 fueron copiadas una dos de las grandes piezas polifónicas a cuatro voces emblemáticas del repertorio de la Escuela de Notre Dame: *Viderunt omnes* –gradual para la misa del día de Navidad– y *Sederunt principes* –gradual de la misa del protomártir Esteban–¹¹⁴, ambas atribuidas, como se ha mencionado con anterioridad, al Magister Perotinus. La primera de ellas aparece completa, siendo E-Mn 20486 la única fuente en el que aparece junto con I-Fl Pluteus 29.1 y GB-Lbl Egerton 2615, también conocido por la abreviatura LoA¹¹⁵.

El segundo *organum* aparece, además de en el códice madrileño y en I-Fl Pluteus 29.1, en D-W Cod. Guelf. 628 (Wolfenbüttel 1). Antes de los dos *organa*, se encuentra copiado un fragmento del gradual *Sederunt principes* tropado, del cual solo ha llegado hasta nuestros días el final de la primera sección con el versículo tropado al

¹¹³ Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 12.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Idem*, p. 561.

completo. Este fragmento musical se encuentra formado por dos secciones correspondientes a sendas secciones que posee el canto sin tropar. La condición incompleta de este gradual nos lleva a suponer la existencia de un fascículo que no ha llegado hasta nuestros días¹¹⁶. Asensio defiende la hipótesis de que es muy probable que junto a este canto tropado apareciese el gradual *Viderunt omnes*, también tropado. Esta hipótesis se ve comprobada en los ff. 167-173 manuscrito D-W Cod. Guelf 1099 (Wolfenbüttel 2), en los cuales se encuentran copiadas las versiones tropadas de los dos graduales que nos ocupan. La diferencia la encontramos en que los cantos que aquí aparecen se encuentran a una voz y, a juzgar por la ordenación del folio, no se trata de un error, sino a que fue copiado en forma monódica a conciencia. Ethel Thurston señala estas piezas como motetes organales¹¹⁷, es decir, piezas que cuentan con la presencia de un tenor al igual que los motetes con una clara inspiración en los *organa*.

La existencia de una versión concordante nos permite conocer, de algún modo, el espacio ocupado por las secciones no conservadas de E-Mn 20486. Asensio señala que, a juzgar por el espacio ocupado por los tropos de *Viderunt omnes* y *Sederunt principes* y sus respectivos versículos en D-W Cod. Guelf. 1099, faltarían siete bifolios en el manuscrito madrileño¹¹⁸. Asensio propone la siguiente reconstrucción codicológica:

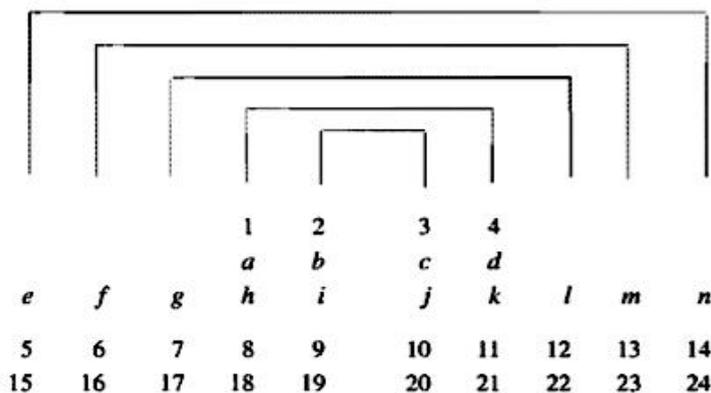


Figura 3. Reconstrucción de los bifolios no conservados de E-Mn 20486, según Juan Carlos Asensio¹¹⁹.

La ordenación interna de cada uno de los fascículos en relación con las piezas copiadas en ellos nos permite realizar una reflexión en torno a la distribución de las obras a lo largo de E-Mn 20486. Si bien es cierto que el *organum* y el motete son los principales exponentes de la polifonía de Notre Dame, el *conductus* es, en el caso que nos atañe, el elemento articulador. Si prestamos atención a la distribución

¹¹⁶ *Idem*, p. 13.

¹¹⁷ Thurston, *The Works of Perotin*.

¹¹⁸ Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 14.

¹¹⁹ *Idem*.

de las piezas a lo largo del manuscrito madrileño podemos ver cómo el grueso del repertorio se basa en el *conductus* a dos voces –sin tener en cuenta las hibridaciones estilísticas antes mencionadas–, llegando incluso a ocupar por completo el tercer fascículo. Los dos primeros fascículos no contienen *conductus* alguno, centrándose en otros estilos diferentes sin llegar a imperar uno sobre otro. La hipótesis de que estos dos fascículos no formasen parte del corpus inicial de E-Mn 20486 obliga a prestar una mayor atención a los cuatro fascículos siguientes a la hora de establecer un orden en el repertorio del manuscrito, siendo preciso analizarlo de forma paralela como se ha hecho anteriormente. En el cuarto fascículo podemos ver, de nuevo, que el *conductus* vuelve a ser el protagonista, si bien es cierto que un 40% de las piezas que se muestran en él se adscriben a otros estilos. Los dos fascículos restantes contienen *conducti*, siendo el protagonista estilístico en el quinto –un 83’3 % del repertorio está formado por *conducti*–, pero en el sexto su presencia se reduce a dos *conducti* monódico y ocho a dos voces, ocupando el resto de los folios de este fascículo motetes. Gómez Muntané señala en, relación con I-FI Pluteus 29.1, D-W Cod. Guelf. 628 y D-W Cod. Guelf 1099, que la extensión ocupada por los *conducti* de E-Mn 20486 es muy elevada, superando la presencia respectivamente del 20 %, 28 % y 9 % de las fuentes mencionadas¹²⁰. Sin embargo, el número de piezas copiadas en el manuscrito hispano sigue siendo menor con respecto a las demás fuentes principales del *Magnus Liber Organi*¹²¹.

Con un carácter hipotético, ante la ausencia de informaciones fidedignas, sería posible plantear, dejando de lado los dos primeros fascículos, cómo los copistas establecieron una ordenación basada, en un primer lugar, en el *conductus* para, posteriormente, añadir motetes, si bien es cierto que, como se ha señalado, tan solo en un fascículo el repertorio de *conductus* es el único presente. El corpus principal de motetes lo encontramos a partir del f. 130v y hasta el final del manuscrito, lo que nos permite marcar en este punto una separación no estricta en la organización interna de E-Mn 20486.

El hecho de que el corpus de E-Mn 20486 se base en *conducti* y motetes y se deje en un segundo plano el *organum* hizo que los investigadores no incluyesen este manuscrito como una de las fuentes del *Magnus Liber Organi*, sino ante una fuente de categoría menor resumida a una colección de motetes y *conducti*. La edición realizada por Edward Roesner del repertorio del *Magnus Liber Organi* probó que la palabra *Organi* no hace alusión únicamente al *organum*, sino al repertorio polifónico en su conjunto¹²², por lo que es preciso tomar E-Mn 20486 como una de las fuentes principales del libro polifónico de Notre Dame¹²³. Sin duda, la conclusión alcanzada con esta resolución no puede ser menos acertada, a juzgar por el repertorio que contienen las otras fuentes del *Magnus Liber Organi* consideradas como “principales”: D-W Cod. Guelf. 628, la fuente de mayor antigüedad contiene *organa* a 2, 3 y 4 voces, así como cláusulas y *conducti*, a lo que es preciso sumar otras piezas a varias voces tropadas pertenecientes al ordinario de la misa; D-W Cod. Guelf. 1099, el de menor antigüedad, contiene *organa* 2, 3 y 4 voces, *conducti* a 2 y 3 voces, motetes con texto en lengua latina a 2 y 3 voces y motetes en lengua vernácula; I-FI Pluteus

¹²⁰ Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 123.

¹²¹ *Idem*. Gómez Muntané señala que I-FI 29.1 contiene mil treinta y siete *conducti*, D-W Cod. Guelf. 628, trescientas cuarenta y siete y D-W Cod. Guelf 1099, trescientas trece.

¹²² Roesner, *Le magnus liber organi*. Cf. Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 22.

¹²³ Asensio, *El Códice de Madrid*, p. 22.

29.1, la fuente cuyo repertorio es el más completo de todas, contiene *organa*, motetes, cláusulas y *conducti* a 2, 3 y 4 voces¹²⁴.

4. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo del presente artículo, el códice E-Mn 20486, si bien *a priori* puede ser considerado como una fuente “menor” por el mero hecho de ser la fuente de menor tamaño con repertorio del *Magnus Liber Organi*, los numerosos elementos de tipo codicológico y de contenido que encierra este códice son tales que no podemos apartarlo de la órbita de manuscritos como I-Fl Pluteus 29.1 o D-W Cod. Guelf. 628. Sin embargo, ciertas incógnitas se mantienen en la actualidad respecto al códice. Señalar su procedencia exacta es, a día de hoy, una tarea que encierra una gran dificultad, al no poseer datos que nos indiquen de forma irrefutable el lugar en el que fue copiado. Si bien es cierto que este códice fue custodiado y utilizado en la catedral de Toledo durante un largo periodo, la ausencia de datos de la época en que el manuscrito fue copiado nos obliga a emplear la información de su procedencia con cautela. A su vez, la hipótesis lanzada en torno a la parte A, es decir, aquella que señala que posiblemente pudo tratarse de un *libellus* empleado para la difusión de los grandes *organa* de Perotinus, nos permitiría señalar a E-Mn 20486 como una fuente cuyo resultado actual no responde a su planificación original.

En este sentido, tras un análisis del manuscrito, podemos señalar con seguridad que la parte A constituiría en su origen un manuscrito aparte, lo que dificulta si cabe el estudio de la procedencia del códice actual. Como hemos señalado, el posible uso pedagógico de esta sección A nos permitiría señalar, en línea con lo ya apuntado por Catalunya, que no nos encontramos ante un cuadernillo de copia de repertorio sin fines interpretativos o artísticos, sino meramente transmisores. En cuanto a la datación, es difícil, de nuevo, señalar una cronología específica, si bien las últimas investigaciones han dado como posible periodo de copia la segunda mitad del siglo XIII, siempre entre la copia de D-W Cod. Guelf. 628 y D-W Cod. Guelf. 1099.

El examen histórico, codicológico y de contenido de E-Mn 20486 nos ha permitido comprobar, en línea con lo apuntado por Torres Lobo, cómo, de algún modo, la copia del manuscrito –teniendo en cuenta, sobre todo, la sección B del mismo– se mantuvo en relación con el *scriptorium* de Alfonso X al juzgar por las similitudes estilísticas en lo que a decoración se refiere. Sin embargo, este dato no nos permite, ni mucho menos, aseverar que se trate de un códice que proceda del propio *scriptorium* regio. Por otro lado, el estudio del contenido nos ha permitido conocer el hecho de que la colección de *conductus* a varias voces –una, dos y tres– ocupa cerca de las tres cuartas partes del contenido general del manuscrito, algo que es de gran importancia, ya que se trata de la fuente del *Magnus Liber Organi* con la mayor cantidad de *conductus* en proporción con el número general de piezas copiadas en él (106 cantos). Es el *conductus*, junto con el motete, uno de los estilos compositivos de mayor importancia durante el siglo XIII, llegando a aparecer, en ocasiones, como reflejo de las técnicas de creación del momento. A su vez, no podemos dejar de lado los grandes *organa quadrupla* que se encuentran copiados en E-Mn 20486 –[V]iderunt Omnes y [S]ederunt Principes, atribuidos a Perotinus Magnus–, grandes exponentes de la

¹²⁴ *Idem*.

polifonía de Notre Dame. En el futuro, es de gran importancia proceder al estudio del repertorio copiado en E-Mn 20486, principalmente en los casos de *conductus* que aparecen en este manuscrito.

A lo largo de este artículo, se ha recurrido de forma constante a la bibliografía que, de una forma u otra, hace alusión o estudia el manuscrito analizado. La falta de una publicación que aglutine el grueso de estos escritos junto a datos nuevos referentes al análisis codicológico y de contenido ha motivado, en todo momento, el desarrollo de este trabajo. Si bien, por el momento, no podemos corroborar muchas de las hipótesis planteadas en el presente artículo, el hecho de que nos encontremos ante una investigación en curso nos permitirá continuar reflexionando en la búsqueda de respuestas.

Las futuras líneas de investigación habrán de centrarse en el contenido musical del manuscrito tratado en estas páginas. Aunque autores como Pompe, Roesner, Ludwig o Husmann han abordado de algún modo en sus investigaciones esta dimensión del *Códice de Madrid*, hemos de buscar nuevas vías que nos permitan ampliar lo ya conocido, sin prescindir, bajo ningún concepto, del camino ya recorrido.

5. Bibliografía

- Anglés, Higinio, *El Códex musical de las Huelgas, música a veus dels segles XIII-XIV*, 3 vols., Barcelona: Institut d'Estudis Catalans y Biblioteca de Catalunya, 1931.
- , y Subirá, José, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, 3 vols., Barcelona: C.S.I.C.; Instituto Español de Musicología, 1946.
- Asensio, Juan Carlos, *El Códice de Madrid: Polifonías del siglo XIII*, Madrid: Alpuerto, 1997.
- , “Aproximación al *Hoquetus in seculum*”, *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 13-28 [en línea], disponible en <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/273>.
- , “*Contrafacta* y préstamos en *conductus* y motetes del ms. Madrid 20486”, en Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernadó (eds.), *Fuentes musicales en la península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida; Institut d'Estudis Ilderens, 2004, pp. 83-96.
- , “La notación en el Manuscrito de Madrid, Biblioteca Nacional mss. 20486 [Ma]”, en Maria Caraci de Vela, Daniele Sabaino y Stefano Aresi (eds.), *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, Pisa: Edizioni ETS, 2007, pp. 121-134.
- Aubry, Pierre, “*Iter Hispanicum*. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne I. Un «discantum volumen» parisien du XIIIe siècle à la cathédrale de Tolède”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII/3 (1907), pp. 337-355.
- Bell, Nicolas, *El Códice musical de Las Huelgas. Un estudio complementario del facsimil*, Madrid: Testimonio, 2004.
- Cantum Pulcriorem Invenire Conductus*, University of Southampton; Arts & Humanities Research Council [en línea], disponible en <http://catalogue.conductus.ac.uk>.
- Catalunya, David, *Music, Space and Ritual in Medieval Castile, 1221-1350*, tesis doctoral inédita de la Universität Würzburg, 2016.
- Chevalier, Ulysse, *Repertorium Hymnologicum*, Bruselas: Louvain, Imprimerie Lefever, 7 vols., 1892.

- Digital Image Archive of Medieval Music* (DIAMM), University of Oxford, Faculty of Music [en línea], disponible en <https://www.diamm.ac.uk/>.
- Dittmer, Luther, *Facsimile Reproduction of the Manuscript Ma 2048*, Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1957.
- Dreves, Guido Maria y Blume, Clemens, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig: Fue's Verlag (R. Reisland), 1886-1922.
- Fernández de la Cuesta, Ismael, *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid: Alpuerto, 1980.
- Galán, Santiago, "Una nueva fuente de polifonía antigua en la Península Ibérica. El manuscrito 98.28 de la Biblioteca Capitular de Toledo (E-Tc)", *Anuario Musical*, 68, (2013), pp. 17-46 [en línea], disponible en <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/147>.
- Gómez Muntané, Maricarmen, *La música medieval en España*, Kassel: Reichenberger
- Gonzálvez, Ramón, *Hombres y libros de Toledo. (1086-1300)*, Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997.
- Hughes, Anselm, *Worcester Medieval Harmony of the thirteenth and fourteenth centuries*, Nashdom Abbey, Burnham, Bucks: Plainsong and Medieval Music Society, 1928.
- Huglo, Michel, "Les libelo de Tropes et les premiers Tropaires-Prosaires", en Ritva Jacobsson (ed.), *Pax et Sapiencia: Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson*, Estocolmo: Almqvist & Wiskell International, 1986, pp. 85-94.
- Husmann, Heinrich, "Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung". *Archiv für Musikforschung*, 2, (1937), pp. 137-184 [en línea], disponible en http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/783918976-02/188/LOG_0020/.
- Janini, José y Gonzálvez, Ramón, *Manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial, 1977.
- , y Serrano, José, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969.
- Ludwig, Friedrich, "Die mehrstimmige Musik der Älterten Epoche im Dienste der Liturgie", *Kirchenmusikalischen Jahrbuch*, XIX (1905).
- , *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili*, 3 vols., Assen: Institute of mediaeval Music, 1978.
- Octavio de Toledo, Jose María, *Catálogo de la librería del Cabildo toledano. 1ª parte. Manuscritos*, Biblioteca de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, nº III, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903.
- Pumpe, Jutta, *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift*, Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1991.
- Reaney, Robert, *Manuscripts of polyphonic music and sources*, München: Henle, 1966-1969.
- Riaño, Juan Facundo, *Critical & bibliographical notes on early spanish music*, Londres: Bernard Quaritch Wyman and Sons Printers, 1887 [en línea], disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092849>.
- Rivera Recio, Juan Francisco, "La primera República y los fondos documentales y bibliográficos de la Catedral de Toledo", *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 2 (1959), p. 23.
- Roesner, Edward, *Le magnus liber organi*, 7 vols., Les Remparts, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1993-2009.

- Thurston, Ethel, *The Works of Perotin*, Nueva York: Edwin F. Kalmus, 1970.
- Tischler, Hans, *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to circa 1270)*, 2 vols., Henryville, Ottawa, Binningen: Institute of Mediaeval Music, 1985.
- Torres Lobo, Nuria, *El repertorio del Ars Antiqua en el reino de Castilla*, tesis doctoral inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología, defendida el 2017-10-02 [en línea], disponible en <https://eprints.ucm.es/48167/1/T40080.pdf>.
- Vega, Daniel, “Repertorio español en el *Códice de Las Huelgas*”, *Revista de Musicología*, XXIII/3 (1990), pp. 421-450.
- Wolinski, Mary E., “The case of the disappearing rests: A new look at the Spanish *In seculum* Hocket in Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 20486”, en Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *New Perspectives on Early Music in Spain*, Kassel: Reichenberger Edition, 2015, pp. 291-307.
- Zapke, Susana, “Sistemas de notación en la Península Ibérica: de las notaciones hispanas a la notación aquitana (siglos IX-XII)”, en Susana Zapke (ed.), *Hispania Vetus: Manuscritos litúrgico-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao: Fundación BBVA, 2007, pp. 189-243.