

ALFONSO X Y SEVILLA: *SCRIPTORIUM* Y FUENTES MUSICALES

ANA RUIZ RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid
Universidad Alfonso X el Sabio

Durante los siglos XII y XIII la cultura cortesana tuvo un gran impulso en muchas partes de Europa gracias al patrocinio por parte de las casas reales y aristocráticas. El reino de Castilla no fue ajeno a ese mecenazgo cultural, especialmente en los reinados de Fernando III y Alfonso X, que aportaron a los intelectuales medios materiales y espacios donde desarrollar su trabajo y convirtieron la corte en un punto neurálgico de creación y difusión del saber. De sobra son conocidos los grandes proyectos alfonsíes relacionados con la compilación y traducción de fuentes de referencia y la creación de obras de corte legislativo, científico e histórico, con las que el rey pretendía atesorar por escrito todo el conocimiento posible. En algunas de ellas, incluso, ya se hacía referencia a la importancia del estudio de las artes liberales, puesto que hasta los primeros reyes de la civilización se habían formado en ellas.

En esta cibdad de Atenas nació el rey Júpiter, como es ya dicho ante d'esto, e allí estudió, e aprendió y tanto que sopo muy bien todo el trivio e tod el cuadrivio, que son las siete artes a quel llaman liberales por las razones que vos contaremos ade-

lante, e van ordenadas entre sí por sus naturas d'esta guisa: la primera es la gramática, la segunda dialéctica, la tercera retórica, la cuarta arismética, la quinta música, la sesena geometría, la setena astronomía¹.

A pesar de que la música formaba parte de este elenco de artes que debían dominarse, las obras alfonsíes relacionadas con ella son algo más desconocidas, porque, si bien han recibido una gran atención por parte de los estudiosos de diferentes ámbitos, casi las únicas obras estudiadas han sido las *Cantigas de Santa María*. Esto ha limitado mucho el conocimiento de la corte y su contexto respecto al ámbito musical: músicos que formaban parte de ella tanto de corte profano como litúrgico, los espacios sonoros y, por supuesto, los libros utilizados. En este artículo me centraré fundamentalmente en las fuentes musicales que están relacionadas con la estancia de la corte alfonsí en la ciudad de Sevilla y, más concretamente, con la catedral hispalense.

LA CORTE DE ALFONSO X: SEVILLA COMO CIUDAD CULTURAL

La ciudad de Sevilla se incorporó como territorio a la corona castellana en noviembre de 1248 con el rey Fernando III y el infante Alfonso a la cabeza, después de un periodo de dos años en guerra contra el ejército andalusí. Tras Sevilla, el siguiente objetivo para Fernando III fue el norte de África, idea que se vio truncada por su propia muerte el 30 de mayo de 1252. El 1 de junio se trasladaron sus restos desde el Alcázar de Sevilla hasta la iglesia de santa María, actual catedral, donde fue enterrado. Alfonso X, ya como rey, no de-

¹ *General Estoria*, parte 1, libro I, capítulo XXXV («Del rey Júpiter e de los departimientos de los saberes del trivio e del cuadrivio»), ed. de P. Sánchez-Prieto Borja et al., *General Estoria. Primera parte*, Madrid, Biblioteca Castro y Real Academia Española, 2006, pp. 271-272.

sistió en esta idea de continuar la ampliación territorial que había iniciado su padre y realizó una incursión por la conquista del estrecho de Gibraltar, ya que se consideraba un punto estratégico para la actividad política, diplomática y comercial del reino de Castilla y León.

Por tanto, la ciudad hispalense pasó a ser una de las más importantes del reino, no solo por encontrarse cerca de la frontera sur, sino porque Fernando III fue enterrado en ella y se convirtió en una de las residencias principales de la nueva corte. Esto puede verse claramente si se analiza el número de visitas a las diferentes provincias realizado por Alfonso X y su corte itinerante basado en los documentos conservados (privilegios rodados, cartas y otra documentación realizada por la cancillería real) recopilados por González Jiménez y Carmona Ruiz², donde Sevilla, con 35 visitas o estancias prolongadas, encabeza la lista con Burgos (36) y Toledo (23).

Pero Sevilla no solo fue relevante desde el punto de vista político, sino también desde el cultural. Alfonso X se preocupó por acercar y difundir el conocimiento, por lo que, además de la creación de sus propias obras, se encargó de establecer centros de estudios regulados por la legislación. Entre estas instituciones se encuentran el *Studium Generale* de Salamanca, que ya existía desde tiempos de Alfonso IX pero que Alfonso X reguló en 1254, y la Escuela de Murcia en 1272. Y puesto que Sevilla pasó a ser una de las principales ciudades del reino, no podía ser menos: el rey expresó el 28 de diciembre de 1254, a través de un privilegio rodado, su voluntad de fundar una institución donde se pudieran estudiar las lenguas latina y árabe, aunque posteriormente también se pudieron estudiar otras ciencias, como la medicina. Finalmente, este centro adquirió la categoría de Estudio General en

² M. González Jiménez y M.^a A. Carmona Ruiz, *Documentación e itinerario de Alfonso X el Sabio*, Universidad de Sevilla, 2012.

1260, pero, debido a la falta de dotación económica y tras la muerte del rey, terminó por desaparecer³.

También hubo en Sevilla otros espacios relacionados con la cultura y, más concretamente, con la música. El paisaje sonoro de la ciudad hispalense en el siglo XIII debió ser muy variado y algunos de los espacios sonoros se pueden rastrear gracias a la documentación conservada. Por ejemplo, este privilegio rodado que firmó el monarca el 5 de noviembre de 1271, mientras se encontraba en Murcia:

Por fazer bien e merçed al abad e al cabildo de los clérigos parroquiales de la noble ciudad de Sebilla [...] otorgámosles que puedan bender e comprar heredades [...] et por este bien e por esta merçed que les nos façemos han ellos de fazer cinco aniversarios cada anno: el vno por el rey don Alfonso, nuestro bisauelo; e el otro por el rey don Alfonso de León, nuestro abuelo; e el otro por la reyna donna Verenguella, nuestra abuela; e el otro por la reyna donna Beatriz, nuestra madre; e el otro por el rey don Fernando, nuestro padre. E de estos çinco anibersarios an a fazer los quatro en la nuestra capilla de Santa Elysabeth; e el otro en la iglesia de Sancta María, por el rey don Fernando.

E otrossí anse todos de ayuntar en el primero sábado de cada mes en la nuestra capiella de Santa Elysabeth, e dezir missa de Sancta María mucho altamiente [...] Otrossí an a ir el día de San Alfonso a la nuestra capiella de la Torre del Oro e cantar missa altramiente con sobrepellices vestidas. E estos mismo an a facer el día de San Nicolás en la nuestra capiella del Arenal. Otrosí deben ir el de Sant Clemente a la proçesión a Sancta María, e después de ir a la nuestra capiella de Sant Clemente en el alcáçar e decir missa altamiente. [...] Et an de ir el

³ A. M.^a Cabo González y Á. Suárez Ortiz, «Los estudios árabes en la ciudad de Sevilla y en su universidad: una aproximación a su larga historia (siglos XIII-XXI)», *Philologia Hispalensis*, vol. XXXI, n.º 1, 2017, pp. 11-36.

día de Sancta Elisabeth a la nuestra capiella a viésperas, e otro día a la missa⁴.

En este documento Alfonso X concede una serie de privilegios al cabildo de clérigos de Sevilla para que puedan comprar y vender tierras. A cambio, el rey pide que hagan una serie de ceremonias conmemorativas por el aniversario de sus antepasados -sus abuelos y sus padres- y por el bienestar de su mujer y sus hijos. En el escrito se pide explícitamente que los clérigos deben «cantar missa altramiente» y se mencionan hasta cinco espacios diferentes donde deben realizarse las celebraciones: la iglesia de santa María, la capilla de santa Isabel, la capilla de la Torre del Oro, la capilla del Arenal y la capilla de san Clemente, además de las iglesias propias de cada uno de los religiosos beneficiados.

No se especifica qué música debía interpretarse, aunque más adelante mencionaré algunos de los manuscritos que pudieron utilizarse en estas capillas relacionadas con la corte.

Aparentemente, esta música se realizaba en espacios situados en la ciudad; sin embargo, en los diversos viajes que realizaba la corte itinerante muchos de los vasallos y trabajadores de la corona se desplazaban junto al rey. No se conocen muchos datos sobre si había músicos que viajaban con la corte de Alfonso X, aunque sí hay información sobre los nombres de algunos de sus capellanes y de los trovadores que trabajaron en la corte o que, al menos, estuvieron un tiempo en ella. Empero, su hijo Sancho IV contaba con una capilla musical que, afortunadamente, está bastante documentada gracias a los libros de cuentas de su cancillería, donde aparecen los empleos -a veces incluso los nombres de quienes los des-

⁴ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), serie V. Beneficiados, leg. 7. Copia del s. XVI. Citado en M. González Jiménez (ed.), *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1991, pp. 407-408.

empeñaban- y el sueldo de cada uno de ellos. La capilla real de Sancho destinada a la celebración de los oficios religiosos estaba compuesta por dieciocho clérigos y cuatro mozos, que eran los encargados de cantar la liturgia, un organista o maestro de órgano -Maestre Martín- y dos acemileros⁵ encargados de trasladar los órganos en los viajes. En la corte había, además, otros músicos relacionados con la guardia y el cuerpo militar, pero aun así estaban considerados como «compañía del rey». Algunos de ellos eran musulmanes e interpretaban instrumentos moriscos, como la *axabeba*⁶.

Si se compara con otras capillas de la época, o incluso algo posteriores, como las de los reinos de Navarra o Aragón, se puede considerar una capilla bastante nutrida. Y aunque apenas hay datos para la capilla alfonsí, podemos pensar que Alfonso X tuvo un séquito similar al de su hijo, algo que ya apuntara Anglés⁷.

Además de los músicos litúrgicos, los músicos militares y los trovadores, en la corte también había juglares o recitadores de poemas cantados. Algunos de ellos tenían una asignación salarial, así que cabe suponer que vivían en la corte o, al menos, la frecuentaban con bastante asiduidad. No se conservan datos para la corte de Alfonso X⁸, pero nuevamente algunos nombres aparecen en los libros de cuentas de la cancelería de Sancho IV.

⁵ Los acemileros eran los encargados de cuidar y conducir las acémilas, que eran los animales que llevaban la carga, en este caso, los órganos.

⁶ M. Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado y Real Academia de la Historia, 1928, pp. 37-38.

⁷ H. Anglés *et al.*, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1943, pp. 120-121.

⁸ Sí hay datos sobre los trovadores que frecuentaron las cortes de Fernando III y Alfonso X, pero no sobre juglares.

Regocijo de la Corte eran los truhanes y bufones, tales como el inspirado poeta «Arias Páez, juglar», e Ismael, «juglar de la Rota», que recibían sueldo del rey, junto con Johanet, juglar del Tamboret, probablemente catalán, recitador de romances populares, que vestía saya, pellote y *caperot* de «valancina reforzada», y Arnolt, *joglar*, acaso provenzal, que usa tabardo de *Estanfort*. Rodrigo, *joglar*, tenía el año 1285 un beneficio en las rentas «de la tafurería» de Badajoz. [...] Los juglares ganaban próximamente 120 mrs., como Ismael, algo más que los ballesteros y escuderos⁹.

Estos músicos asalariados recibían en torno a 120 maravedíes y algunos, como Rodrigo, tenían asignadas rentas de «tafurería».

EL SCRIPTORIUM REAL EN SEVILLA.

POSIBLE LOCALIZACIÓN Y MÉTODO DE TRABAJO

Entre los trabajadores que viajaban junto al rey también había escribas, que tenían dos funciones principales: por un lado, realizar las cartas, privilegios reales, o cualquier tipo de documentación oficial que requería de un documento escrito; y, por otro, recopilar información para la creación de nuevos libros. En ocasiones la corona aprovechó estos viajes para solicitar libros en préstamo a instituciones religiosas para poder copiarlos, siempre con la condición de devolverlos al terminar¹⁰. Para que el trabajo de copia no se demorara demasiado y pudiera devolverse rápido el volumen prestado, las copias se hacían en cuadernos, que servían como borradores

⁹ M. Gaibrois de Ballesteros, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ Se conserva documentación de libros prestados por el monasterio de Silos, el cabildo de Albelda y el monasterio de Santa María de Nájera. L. Rubio García, «En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio», en F. Carmona y F. J. Flores (eds.), *La Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional, Murcia, 5 al 10 de marzo de 1984*, Universidad de Murcia, 1985, pp. 545-546.

para, después, trasladar el contenido a manuscritos de mayor calidad. De esta forma la biblioteca real crecía y, además, estos documentos servían posteriormente como referencia para las nuevas obras.

Pero el trabajo definitivo de copia y confección de códices se realizaba en los *scriptoria* o talleres. Estos espacios tradicionalmente se localizaban en las instituciones religiosas, pero también podían estar relacionados con la corona. Se conocen, al menos, dos talleres de trabajo estables en la corte alfonsí: uno en Toledo y otro en Sevilla, que es el que se puede ver en la famosa miniatura del *Libro de ajedrez y dados*¹¹ y que podría representar una imagen real, o cercana a la realidad.

Parece que el *scriptorium* de Sevilla pudo estar dentro del palacio del Alcázar Real. Lamentablemente, este fue modificado con posterioridad y, por tanto, no se puede saber a ciencia cierta cómo se distribuía. Aun así, hay algunos estudios de arqueología arquitectónica que plantean diferentes reconstrucciones de cómo era la organización del palacio en tiempos de Alfonso X. Antonio Almagro¹² y Miguel Tabales¹³ proponen una reconstrucción de la organización interna del Alcázar y del conocido como Cuarto del Caracol, donde parece

¹¹ A. Domínguez Rodríguez, «Sevilla y el “scriptorium” alfonsí», en M. González Jiménez (coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León. Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., 2000; R. Menéndez Pidal, «Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. V, n.º 4, 1951, pp. 363-380; L. Fernández Fernández, «El scriptorium alfonsí: coordenadas de estudio», en E. Fidalgo (ed.), *Alfonso X el Sabio: cronista y protagonista de su tiempo*, San Millán de la Cogolla, CI Lengua, 2020, p. 92.

¹² A. Almagro, «La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas», *Apuntes del Alcázar de Sevilla* (en <http://www.alcazarsevilla.org/wp-content/pdfs/APUNTES/apuntes6/restauracion2/restauracion2.html>, consultado el 30 de mayo de 2022).

¹³ M. Á. Tabales Rodríguez, «La transformación palatina del Alcázar de Sevilla, 914-1366», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 12, 2001, p. 207.

que podría encontrarse el taller de trabajo. Según su diseño, este espacio se componía de naves completamente abovedadas, de poca utilidad para un uso doméstico -como estancias o dormitorios-, pero amplias y espaciosas como lugar de trabajo y reunión, y además disminuían la posibilidad de incendios, algo fundamental cuando se trabaja con material tan delicado e inflamable. Hubo también una azotea o terraza que permitía la observación de cuerpos celestes para los tratados de astronomía y que, aunque era un elemento novedoso por aquel entonces en los edificios medievales de Sevilla, algunas construcciones de Toledo ya tenían, como el observatorio de Alficén.



Libro de ajedrez y dados (fol. 1v). Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial

LA MÚSICA EN LA CORTE ALFONSÍ: DATOS Y FUENTES EN SEVILLA

La corte castellana se asentó en Sevilla casi desde la conquista de la ciudad y, especialmente en los últimos años del reinado de Alfonso X, fue la sede principal del reino. De mo-

do que muchos de los libros que realizó el *scriptorium* real se copiaron allí y algunos han permanecido hasta hoy en la ciudad hispalense. Otros, lamentablemente, se distribuyeron a lo largo de los años por diferentes lugares, tanto en España como en otras partes de Europa. Al no existir un catálogo o inventario de la biblioteca alfonsí realizado por la propia corona, es difícil llegar a saber la cantidad de libros que pertenecieron a ella y cuáles fueron copiados en su taller. Sin embargo, aunque sea a menor escala, puede hacerse un seguimiento a partir del análisis de la documentación realizada por la cancillería.

Uno de los documentos que menciona libros concretos, incluidos algunos de música, es el testamento del propio Alfonso. En él el monarca especifica el nombre de algunos de los libros e indica a quién los lega y qué se debe hacer con ellos una vez haya fallecido.

[...] E otrosi mandamos, que todas las vestimentas de la nuestra capilla con todos los libros, que los den á la iglesia mayor de Sancta Maria de Sevilla, ó a la iglesia de Murcia, si el nuestro cuerpo fuere y enterrado, sacando las vestimentas que mandamos señaladamente á la iglesia de Sevilla, et las dos biblias que mandamos dar á aquel que heredare lo nuestro. Otrosi mandamos, que todos los libros de los cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare é que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho é por nos, quisiere aver estos libros de los cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo á la iglesia onde los tomare por que los aya con merced é sin pecado. Otrosi mandamos á aquel que lo nuestro heredare el libro Setenario que nos fezimos¹⁴.

¹⁴ Real Academia de la Historia, *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia. Documentos de la época de Alfonso el Sabio*, Madrid, 1851, vol. II, pp. 125-126.

En este fragmento son mencionadas las *Cantigas de Santa María* («todos los libros de los cantares de loor de Sancta Maria») y se especifica que no es uno, sino varios volúmenes. La última voluntad de Alfonso X fue que estos libros permanecieran en el lugar donde su cuerpo fuera enterrado, que finalmente fue la catedral de Sevilla, y que se interpretaran durante las fiestas de Santa María. No se trataba únicamente de legar algo valioso económicamente hablando, sino que eran libros que debían utilizarse para que su música no quedara en el olvido. Además, en el testamento se aclara que si alguno de sus herederos quisiera quedarse estos códices en propiedad debía compensar a la iglesia custodia. Teniendo en cuenta que ninguno de los cuatro manuscritos está actualmente en Sevilla -el *Códice de Toledo* (E-Mn 10069¹⁵) está en la Biblioteca Nacional, el *Códice de los Músicos* (E-E b-I-2) y el *Códice Rico* (E-E T-I-1) están en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y el *Códice de Florencia* (I-Fn Ms. B.R.20) en la Biblioteca Nacional Central de Florencia-, sería interesante saber si quien se los llevó los pagó o tuvo algún gesto con la catedral¹⁶.

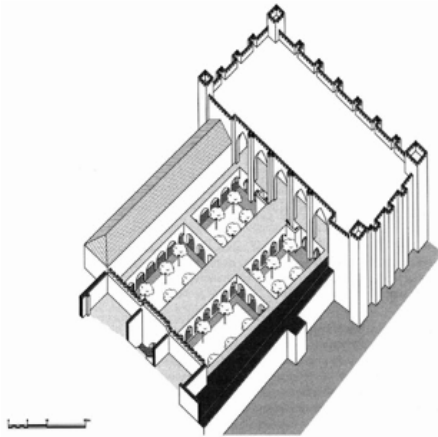
Pero no son los únicos libros que el rey mencionó en su testamento. Además del *Setenario* o varias biblias, incluida la *Biblia de san Luis*, también escribió sobre otros de forma más general sin especificar los nombres o el contenido, como los libros que formaban parte de su capilla, que donó junto con las vestimentas a la iglesia mayor de Santa María de Sevilla,

¹⁵ Tanto aquí como en las sucesivas referencias, los manuscritos con contenido musical se citan siguiendo la sigla RISM. Para los manuscritos no musicales se indican las siglas de la institución donde se encuentran.

¹⁶ Laura Fernández hace una recopilación de las diferentes teorías sobre cómo algunos de los códices pasaron a El Escorial de manos de Felipe II y propone nuevos datos sobre el itinerario del *Códice de Florencia*. L. Fernández Fernández, «Historia florentina del Códice de las *Cantigas de Santa María*, Ms. B.R. 20, de la “Biblioteca palatina” a la “Nazionale Centrale”», *Reales Sitios*, n.º 164, 2005 (2.º trimestre), pp. 18-29.

o a la de Murcia si finalmente su cuerpo fuera enterrado allí, que no fue el caso. Como indiqué arriba, hay muy pocos datos sobre la conformación de la capilla musical de Alfonso X, pero este texto confirma que debió disponer de libros que son los que fueron legados a la catedral de Sevilla tras fallecer el rey. El hecho de que no se incluyan más datos sobre ellos dificulta su rastreo, aunque si nos atenemos a que eran los libros habituales que podían encontrarse en las capillas para la celebración de la liturgia, y si se respetó la voluntad del rey de que permanecieran en la catedral hispalense, se pueden encontrar varios manuscritos que encajarían con estas características, algunos de ellos con música.

Posible localización del *scriptorium* dentro del Alcázar Real en época alfonsí, según la reconstrucción de Tabales Rodríguez



DOS SACRAMENTARIOS HISPALENSES

Los dos ejemplos más claros sobre libros que pudieron pertenecer a la capilla musical de Alfonso X son dos Sacramentarios que actualmente se encuentran en la Biblioteca Capitulare de la Institución Colombina, en Sevilla, y que contienen partes con notación musical.

El más antiguo, el manuscrito E-Sco 56-2-2 (*olim* Ms. Vitr. 149-13), está datado a mediados del siglo XIII (posterior a 1248). Ha sido descrito brevemente por autores como Anglés¹⁷, Janini¹⁸ o Fernández de la Cuesta¹⁹ y su registro se incluye en la base de datos de la *Spanish Early Music Manuscripts Database* (SEMM)²⁰. Este libro fue copiado expresamente para la catedral de Sevilla siguiendo un prototipo toledano, seguramente el Mss. 37.27 de la Biblioteca Capitular de la catedral de Toledo (s. XII *ex.*), ya que coincide el orden de la misa que aparece en el folio 82r²¹.



BCC, sign. 56-2-2, h. 104v-105r. Cabildo Catedral de Sevilla. Reclamo vertical en la esquina inferior derecha del folio vuelto, no coincidente con el inicio del folio recto.

¹⁷ H. Anglés, «La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla», *Anuario Musical*, vol. II, 1947, p. 10.

¹⁸ J. Janini, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España I. Castilla y Navarra*, Burgos, Ediciones Aldecoa S.A., 1977, pp. 288-290.

¹⁹ I. Fernández de la Cuesta, *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980, p. 122.

²⁰ *Spanish Early Music Manuscripts Database* (SEMM), disponible online en la dirección <http://musicahispanica.eu/source/22635>.

²¹ J. Janini, *op. cit.*

Está en un estado de conservación aceptable, aunque tiene partes mutiladas y faltan algunos folios. Además, fue guillotinado -al menos, por la parte inferior-, lo que hace que algunos de los reclamos estén incompletos.

Su encuadernación es de cuero, sin tapas de madera. Contiene hasta tres hojas de guarda al inicio y dos al final, todas de papel y añadidas posteriormente, en las que se puede ver como filigrana un jinete montado a caballo con una lanza en la mano derecha y sombrero. En la tercera se lee lo siguiente:

Este Missal es anterior al Concilio Vienense de el año de 1311 por no tener la Festividad de el Corpus mandada celebrar en este Concilio.

El cuerpo del códice tiene un total de 266 folios de pergamino, con unas medidas totales de 310 x 230 mm. El texto está escrito en latín con letra gótica y contiene dieciocho líneas textuales en cada folio con un pautado trazado en tinta sepia. Se compone de un total de treinta y un cuadernos que siguen la ley de Gregory, todos ellos comienzan con el lado de la carne. Además, estos cuadernillos están marcados con dos tipos de reclamos en el margen inferior: verticales en sentido descendente (folios 6v, 14v, 16v, 24v, 32v, 40v, 48v, 56v, 64v, 70v, 72v, 80v, 88v, 96v, 104v, 128v, 136v, 138v, 146v, 154v, 164v, 172v, 184v, 194v, 202v, 210v y 216v) y horizontales (folios 112v y 120v). Todos están escritos con tinta negra salvo el primero (folio 6v) que está escrito en rojo y se pueden ver dos tipos de letra diferentes. Hay tres (folios 70v, 104v y 120v) en los que la palabra escrita en el reclamo no coincide con la primera palabra del folio siguiente.

Se pueden ver dos tipos de foliaciones diferentes que no coinciden entre sí: una moderna con cifra arábiga escrita a lápiz en la esquina superior derecha, realizada seguramente por la biblioteca, y donde todos los números son consecutivos; y

una segunda más antigua, con números romanos y escrita con tinta en la parte central del margen superior, que no es consecutiva y no aparece en todos los folios. Esto, unido al análisis del texto y la falta de relación de algunos reclamos, evidencian la pérdida de algunos folios o cuadernos.

Hay tres grandes bloques, dos de ellos con contenido musical escrito en notación cuadrada en negro y pentagramas con líneas rojas. El primero se inicia en el folio 54v y se encuentra dentro del Temporal. La música ocupa todo el espacio de escritura con nueve pautas por página y no contiene *custos*. Algunas de las piezas incluyen añadidos posteriores escritos completamente en negro en el margen inferior que no respetan el espacio de la caja de escritura en el margen izquierdo. Esta música añadida sí contiene *custos* verticales con la plica hacia abajo. También hay tres incipits de Gloria escritos sin pauta en el folio 57v.

Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o

Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o

Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o

Manuscrito E-Sco 56-2-2. Transcripción de Glorias del folio 57v.

El segundo bloque con música comienza en el folio 105r, con un total de cinco pautas por página y con *custos* al final de cada una, y se inicia con el incipit *Prephatio solepmne de las fiestas de la prima segunda tercera quarta dignidad*. Pa-

rece un añadido posterior, ya que el pergamino es de otra calidad, tiene una decoración de las iniciales muy diferente al resto y no contiene la foliación romana. Después de la última parte de música, la oración *Pax domini sit semper vobiscum* que aparece está incompleta (solo tres pentagramas en el folio), hay dos folios en blanco (119v y 120r).



Manuscrito E-Sco 56-2-2. Transcripción de la oración *Pax domini sit semper vobiscum* incompleta del folio 119.

El tercer bloque englobaría el Santoral, que se inicia en el folio 129r, y el Común de los Santos, en el 187v. En los últimos folios hay algunas adiciones posteriores.

Hay tres tipos de iniciales, según su jerarquía, miniadas con colores rosa, azul, verde, rojo, blanco y oro (tipos uno y dos) y con decoración de filigrana alternando los colores rojo y azul (tipo tres). Estas últimas son similares a las utilizadas en los manuscritos copiados en el *scriptorium* alfonsí.

No se puede concretar dónde se copió el manuscrito, pero sí que varios escribas trabajaron en su manufactura, debido a sus características en cuanto a escritura textual, musical y la decoración de las iniciales. Además, hay evidencias de que se utilizó en la catedral de Sevilla al menos durante el tercer cuarto del siglo XIII, coincidiendo con los primeros años del reinado de Alfonso X, como la inclusión del ordo del Domingo de

Ramos (folio 24r)²². Hay anotaciones posteriores, en torno al siglo XV, así que siguió en uso en esta institución o en otra.

El manuscrito E-Sco 56-2-2 sirvió como modelo para la copia del otro Sacramentario del siglo XIII que se conserva en la catedral hispalense: el E-Sco 56-1-30 (*olim* Ms. Vit. BB 149-11 y 81-7-10), que está datado entre 1275 y 1300. El Sacramentario E-Sco 56-1-30 contiene ya en el cuerpo del texto las anotaciones que aparecían como marginales en E-Sco 56-2-2 e incluye celebraciones del calendario sevillano, como la del Corpus Christi, lo que evidencia su uso continuado en esta catedral hasta la primera mitad del siglo XV.

Este códice ha sido descrito previamente por autores como Anglés²³, Fernández de la Cuesta²⁴, Janini²⁵ y Laguna²⁶, además del registro que incluye la base de datos SEMM²⁷. La manufactura de sus iniciales se ha relacionado con otros códices y documentos realizados en la corte alfonsí, como el *Códice de los Músicos* de las *Cantigas de Santa María* (E-E b-I-2), el *Libro del Saber de Astronomía* (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Mss. 156)²⁸, y los tumbos A y B²⁹ con-

²² J. Janini, *op. cit.*, pp. 288-290.

²³ H. Anglés, «La música conservada...», p. 11.

²⁴ I. Fernández de la Cuesta, *op. cit.*, p. 122.

²⁵ J. Janini, *op. cit.*, p. 285.

²⁶ T. Laguna Paúl, «Sacramentario», en I. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía. I. Estudios y catálogo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 474-475.

²⁷ *Spanish Early Music Manuscripts Database* (SEMM), disponible online en la dirección <http://musicahispanica.eu/source/22633>.

²⁸ T. Laguna Paúl, *op. cit.*, pp. 474-475.

²⁹ Tumbo A (ACS, sec. Mesa Capitular 09135) y tumbo B (ACS, sec. Mesa Capitular 09136). D. Belmonte Fernández, «La memoria institucional de la iglesia de Sevilla: el tumbo A de la catedral», en F. J. Molina de la Torre, I. Ruiz Albi y M. Herrero de la Fuente (eds.), *Lugares de escritura. La catedral*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 213-242; M.^a I. González Ferrín, «Estudio codicológico y diplomático de los tumbos A y B del archivo de la catedral de Sevilla», *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 26, 1999, pp. 255-278.

servados en la catedral de Sevilla, que contienen privilegios rodados de Fernando III, Alfonso X y Sancho IV.

Además de esta relación en cuanto a la decoración de las iniciales, existe otra coincidencia textual con obras realizadas en el *scriptorium* alfonsí, que es la peculiar forma del signo tironiano. Esta característica ha sido señalada por Fernández Fernández³⁰ para obras de corte histórico realizadas en el taller real como la *Grande e General Estoria* (Parte I, BNE, Mss. 816 y Parte IV, BAV, Urb. Lat. 539) o la *Estoria de España* (RBME, Mss. Y-I-2). Pero también puede encontrarse en el Sacramentario E-Sco 56-1-30 y en el *Oficio de santa Isabel* (F-Pn Nal 868) que comentaré más adelante.

El manuscrito E-Sco 56-1-30 está encuadernado con dos tapas de madera cubiertas de piel que actualmente presenta tonos azulados por una bandana no conservada, pero descrita en un inventario de finales del siglo XVI. Contiene también dos broches de cierre, muy deteriorados. Hay dos hojas de guarda: una al principio con pruebas de pluma semiborradas, y otra al final con un pautado de 67 líneas. Janini³¹ describe este último folio como un puntero de coro anterior a 1433.

Tiene un total de 223 folios, cuyas medidas son de 350 x 243 mm para el folio y 254 x 159 mm para la caja de escritura, con una media de 20 líneas de texto con un pautado trazado a punta de plomo y escritura en letra gótica textual. Tiene un total de veinticuatro cuadernillos, algunos de ellos con reclamo horizontal en el margen inferior del último folio (28v, 40v, 52v, 64v, 76v, 88v, 150v, 162v, 174v, 186v). El único en que no coinciden la palabra del reclamo con la primera pa-

³⁰ L. Fernández Fernández, «Decisiones editoriales y aparato decorativo en las *Estorias* alfonsíes», en F. Bautista y L. Fernández Fernández (eds.), *Materia histórica: manuscritos y difusión del legado historiográfico de Alfonso X (1270-1350)*, Madrid, Sílex (en prensa).

³¹ J. Janini, *op. cit.*, p. 285.

labra del folio siguiente es el del folio 88v. Además, contiene un folio añadido (folio 192) de menor tamaño que el resto.

Al igual que ocurre en el códice anterior, hay dos numeraciones para los folios: una moderna con cifra arábica a lápiz situada en la esquina superior derecha de los folios rectos y consecutiva para todo el manuscrito; y una segunda en números romanos a tinta y centrada en el margen superior de los folios rectos. Este segundo tipo no es consecutivo para todo el códice, sino que aparece al inicio del Temporal con el folio I (folio 17r de la numeración moderna) y se interrumpe en el folio LXXXII (folio 98r). Más adelante comienza de nuevo en el Santoral con el número I (folio 139r) y se prolonga hasta el LXXXII (folio 221r). Esto parece indicar que el manuscrito fue ideado y copiado en dos bloques que, posteriormente, fueron unidos. Las diferencias que se pueden apreciar tanto del texto como en la confección de las iniciales indican que los copistas no fueron los mismos, sino que probablemente trabajaron, al menos, en dos grupos.

La música es toda monódica y está escrita en notación cuadrada en negro, al igual que el texto de los cantos, sobre pentagramas en rojo. Se pueden ver dos *custos*: uno vertical con la plica hacia abajo y otro oblicuo con la plica hacia arriba.

El contenido del códice se puede dividir en cuatro grandes bloques, tres de ellos con contenido musical. El primero abarca los folios 1r a 16v, que se dividen en un añadido del siglo XIV con algunos textos y oraciones, además de cuatro entonaciones de Gloria y dos de Credo (folios 1r a 6v); un calendario (folios 7r a 12v); y el texto de varias plegarias, también añadido posterior del siglo XIV (folios 13r a 16v). El segundo bloque comprende los folios 17r a 114v, y contiene el Temporal (folios 17r a 82r) con notación musical para el pregón pascual; una serie de misas votivas (folios 82v a 112v); y un par de folios donde aparece escrito el orden de la misa,

aunque de forma incompleta al inicio (folios 113r a 114v). Al final de este bloque queda un espacio en blanco de aproximadamente media página. El tercer bloque (folios 115r a 138r) es el que concentra la mayor parte del contenido musical, con prefacios para diferentes festividades (folios 115r a 126v) primero con notación y luego solo el texto; la apología *Facturus memoriam* (folio 127r) y un canon que incluye notas históricas de los papas (folio 128r), ambos sin música; tres padres nuestros (folios 135r y 137r) con notación musical; y el texto del Gloria y el Credo (folios 137r-138r). El folio 138v está en blanco. El cuarto y último bloque comienza con el Santoral, que incluye desde san Esteban hasta la Traslación de san Isidoro (folios 139r a 195v); el Común de santos (folios 196r a 197v); el rito del matrimonio (folios 198r a 202v); exorcismos de la sal y el agua (folios 202v a 205v); bendiciones (folios 205v a 207v); Evangelios y algunas oraciones (folios 208r a 219r). Desde ahí y hasta el final del códice hay una serie de adiciones de los siglos XIV y XV.

Como ocurre en el cuerpo del texto, la música también tiene correcciones que pueden identificarse claramente por el raspado y cambio de tinta, permitiendo en algunos casos vislumbrar lo que estaba escrito anteriormente.

Si se compara con el Sacramentario E-Sco 56-2-2 se pueden ver similitudes y diferencias relacionadas con estas correcciones. Por ejemplo, en el pregón pascual *Exultet iam angelica*, para la bendición del cirio que se encuentra en el folio 54v de E-Sco 56-2-2 y en el folio 55v de E-Sco 56-1-30. Ambos tienen errores de copia comunes, como la palabra *turba* escrita sin r. En el primero se corrigió después añadiendo la letra r encima de la palabra, pero en el segundo nunca se llegó a corregir. Sin embargo, en la música sí que se incorporaron casi todas las modificaciones de E-Sco 56-2-2 a E-Sco 56-1-30, habiendo una única diferencia al inicio.

Benedictio cerei

Transcripción del inicio del pregón pascual *Exultet iam angelica* de E-Sco 56-1-30 (folio 55v). En E-Sco 56-2-2 (folio 54v) cambia la nota sobre la sílaba *ge* (raspada), donde se continúa con el recitado recto tono sobre la nota Do.

En los códices hispanos se pueden ver las dos versiones melódicas. Por ejemplo, el manuscrito E-Tc 35.10³² (ca. 1200) que contiene esta misma pieza en el folio 62r mantiene el recto tono sobre la nota Do al igual que E-Sco 56-2-2. Sin embargo, este mismo pregón en el folio 74v del manuscrito E-Mn 8958³³ (s. XIII) presenta la inflexión a Re en la sílaba *ge* como ocurre en E-Sco 56-1-30³⁴.

Se desconoce el motivo de por qué algunas de las correcciones que se hicieron en el primer manuscrito no se trasladaron al segundo. Una razón puede ser que, a pesar de tener la nueva copia, el antiguo se siguió utilizando y, por tanto, se le añadieron correcciones posteriores. O bien que al copiar el segundo se arrepintieran de algunas modificaciones que habían hecho en el anterior y decidieran no incluirlas.

³² La melodía de este manuscrito ha sido estudiada y transcrita en K. E. Nelson, «Seeking Early Practice for the Exultet in Iberia», en J. Stoessel (ed.), *Identity and Locality in Early European Music, 1028-1740*, Ashgate Publishing, Ltd., 2009, pp. 27-28.

³³ La melodía de este manuscrito ha sido estudiada y transcrita en M.^a C. Peñas García, *La música en los evangelarios españoles*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983, p. 218.

³⁴ Se puede ver una comparación de las tres melodías en A. Ruiz Rodríguez, *Reconstruyendo la biblioteca musical de Alfonso X* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2022. p. 311.

FRAGMENTO POLIFÓNICO DEL *LIBRO DE PITANCERÍA*

El manuscrito es un libro de pitancería de 1415 donde se recogían los pagos a capitulares por la asistencia a las procesiones del año. El códice se conserva en el archivo de la catedral de Sevilla, en la Sección II del Fondo Capitular, bajo la asignatura 8366. Y, aunque aparentemente no tenga ninguna relación ni con la música ni con la corte de Alfonso X, tiene pegado a la cubierta un fragmento con música polifónica del *Ars Antiqua* que actuaba como hoja de guarda y al que se le asigna la signatura de 8366b.

Este fragmento musical ha sido descrito previamente por Ruiz³⁵ y Catalunya³⁶, y ambos lo datan en torno a 1270. Catalunya lo relaciona con otros manuscritos con repertorio del *Ars Antiqua*, como el *Códice de Florencia* (I-Fl Pt. 29.1), o los conocidos como Wolfenbüttel 1 y 2 (D-W 628 y D-W 1099), por sus similitudes físicas, y también con el *Códice de Toledo* (E-Mn 10069) de las *Cantigas de Santa María* por el tipo de notación utilizada.

El manuscrito E-Sc 8366b consiste en un folio de pergamino, mutilado en la esquina derecha con un corte que hace que se pierda aproximadamente una sexta parte del folio, y con la parte del verso muy deteriorada. Tiene unas medidas de 210 x 140 mm y no parece estar guillotinado. La caja de escritura está delimitada por líneas trazadas con lápiz de plomo y contiene doce pautas musicales escritas con tinta roja que se agrupan de tres en tres: el primero queda en blanco, el

³⁵ J. Ruiz Jiménez, «Two Conducts on the Spanish Frontier of Christendom (c. 1270)», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2019 (disponible en la web, consultada el 30-05-2022, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/936/sevilla/en>). J. Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Consejería de Cultura, 2007, pp. 73-75.

³⁶ D. Catalunya, *Music, Space and Ritual in Medieval Castile, 1221-1350* (tesis doctoral), Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2016, pp. 63-84.

segundo tiene voz de *duplum* y el tercero voz de *tenor*. Tanto notación musical como texto están escritos en tinta negra.

El contenido son dos *conducti cum caudis* a dos voces que solo se conocen por esta fuente, lo que hace de ellos un *unicum*, y que están copiados por dos manos diferentes: «Tu es Iudit audacter prelians» y «Presule gemma». Además, Catalunya³⁷ apunta que hay una tercera mano que hizo pequeñas correcciones posteriores, como la inclusión de silencios.

Este fragmento debió pertenecer a un códice similar a los que contienen el repertorio polifónico del Ars Antiqua pero, cuando dejó de interpretarse, se reutilizó como refuerzo en la encuadernación de otros libros posteriores. Se desconoce dónde fue copiado, pero, si se considera que en torno a 1270, fecha aproximada de copia, ya se encontraba en Sevilla, indicaría que en Castilla no se interpretaba únicamente el repertorio polifónico de los libros traídos de la escuela de Notre Dame, sino que también se componían nuevas piezas. El hecho de que se puedan encontrar varias manos diferentes lleva a pensar que el manuscrito se encontraba custodiado por personas que conocían las reglas de la notación musical tan cambiante en esos años, seguramente en el mismo lugar donde se interpretaba y muy posiblemente donde fue copiado. Que este lugar fuera la catedral de Sevilla es algo que no se puede asegurar, aunque es bastante probable ya que era una práctica habitual des encuadernar los códices cuando ya estaban obsoletos y reciclar los folios de pergamino en las encuadernaciones de los nuevos libros de la propia institución³⁸.

El códice original al que perteneció el fragmento pudo, por tanto, formar parte de la capilla real de Alfonso X y ser uno de los que se mencionan en el testamento. Esto indicaría que en la catedral de Sevilla y/o en otras capillas de la ciudad

³⁷ *Ibidem*, p. 63.

³⁸ *Ibidem*, pp. 63-84.

se interpretó música polifónica del Ars Antiqua, tanto el repertorio común de la escuela de Notre Dame, como piezas propias, siendo esta fuente la primera (y de momento única) referencia en Sevilla.

EL OFICIO DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

El manuscrito F-Pn Nal 868, intitulado como *Vie et office de sainte Élizabéth de Thuringe, ou de Hongrie (Officium et vita S. Elisabeth landgravivae Thuringisae)* se encuentra actualmente en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia, bajo la signatura Nouvelle Acquisition Latin 868. Contiene un oficio con música e iluminado dedicado a santa Isabel de Hungría. Se copió en Castilla, muy probablemente en Sevilla, en el último cuarto del siglo XIII (ca. 1280-1284).

Fue mencionado por primera vez en un breve artículo de Asztrik Gabriel³⁹, donde hacía una descripción del contenido, especialmente de las iluminaciones, pero no mencionaba el contenido musical. También François Avril⁴⁰ incluía una descripción superficial en su catálogo sobre manuscritos iluminados de la península ibérica. Más recientemente, Dieter Blume y Diana Joneitis⁴¹ le dedicaban un artículo en el que se centran en la descripción y análisis de las imágenes, y Rodríguez Porto⁴², quien hablaba tanto del contenido y las ilustra-

³⁹ A. Gabriel, «El culto de Santa Isabel de Hungría en España durante la Edad Media», *Boletín de Filología Española. Medieval Institute. University of Notre Dame*, n.º 5, 1952, pp. 15-26.

⁴⁰ F. Avril, et al., *Manuscripts enluminés de la Péninsule Ibérique. Paris, Bibliothèque Nationale*, 1982, p. 82.

⁴¹ D. Blume y D. Joneitis, «Eine Elisabeth-Handschrift vom Hof König Alfons' von Kastilien», en D. Blume y M. Werner (eds.), *Elisabeth von Thüringen - Eine Europäische Heilige, Aufsätze*, Petersberg, 2007, pp. 325-339.

⁴² R. M.ª Rodríguez Porto, *Thesaurum. La Crónica Troyana de Alfonso XI (Escorial, H.I.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)* (tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 7-39.

ciones como de su posible funcionalidad. Ninguno de los estudios realizados hasta el momento analiza la parte musical⁴³.

El códice está encuadernado con tapas de madera cubiertas de cuero marrón que presenta una decoración geométrica estampada, con dos broches metálicos. Contiene tres hojas de guarda, dos en la parte delantera (una de ellas de pergamino, pegada a la tapa) y una en la trasera, de papel.

Contiene un total de 29 folios y se encuentra múmero tanto al inicio como al final. Los cuadernos siguen la ley de Gregory, comenzando por el lado de la carne. Las medidas son de 235 x 177 mm para el folio y 117 x 100 mm para la caja de escritura, con 18 líneas de texto y pautado trazado a lápiz de mina de plomo. Hay varias numeraciones para los folios, todas modernas, con cifra arábica y coincidentes entre sí. El manuscrito no tiene reclamos ni firmas, probablemente por las severas guillotinas que ha sufrido el códice.

La música está escrita en notación cuadrada con tinta negra sobre tetragrama rojo -salvo el primero del folio 1r, que es un pentagrama-, con seis tetragramas por folio. Contiene *custos* verticales con la plica hacia abajo con diferentes longitudes. Se observa mala planificación del espacio en algunos de los cantos porque las notas llegan a solapar la línea de texto, tanto en la parte superior como en la inferior. Esto indica que el orden de copia fue: primero el texto de los cantos, seguidamente, la notación musical y, después, las iluminaciones.

Hay iniciales de hasta cinco tipos diferentes según su jerarquía y los diferentes estilos de decoración empleados por los copistas. En su mayoría utilizan los colores azul y rojo de

⁴³ En mi tesis doctoral hago una transcripción tanto del texto como de los cantos, analizando las similitudes de ambos con otras fuentes. A. Ruiz Rodríguez, *Reconstruyendo la biblioteca musical de Alfonso X* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2022. También un artículo en el que se describe y analiza el contenido del manuscrito con más detalle. A. Ruiz y C. J. Gutiérrez, «*Mulierem fortem*. El oficio de santa Isabel de Hungría de Alfonso X el Sabio» (en prensa).

formal alterna, contienen una decoración de filigrana de diferente complejidad según el tamaño de la inicial y que pueden estar enmarcadas o no por la propia decoración. Las más elaboradas contienen también decoración de taracea en el cuerpo de la letra. Esta decoración se puede ver en otros libros alfonsíes posteriores a 1280, como el *Códice de los Músicos* (E-E b-I-2), el *Libro de ajedrez y dados* (RBME, T-I-6), o *Libro de los Cánones de Albateni* (BNF, Mss. 8322). Las únicas iniciales diferentes son las de los folios 10v (I) y 11r (C), que tienen una decoración vegetal más gruesa y utilizan mayor variedad de colores, incluido oro. Este otro tipo de inicial también se encuentra en tres de los códices de las *Cantigas de Santa María*: *Códice de los Músicos* (E-E b-I-2), *Códice Rico* (E-E T-I-1) y *Códice de Florencia* (I-Fn B.R.20).

El códice contiene un total de 29 ilustraciones que representan la vida de santa Isabel de Hungría situadas inmediatamente antes del texto de las lecturas, con la función de mostrar hechos de la vida de la santa cada vez que se considera necesario. Algunas de las lecturas tienen una sola imagen (lecturas III, IV, V, VI, VII y VIII), mientras que otras tienen dos (lecturas I, II) o diecinueve (lectura IX, que narra sus milagros). Todas las ilustraciones siguen un mismo diseño: marco rectangular de una altura de siete pautas de texto dividido, normalmente, en dos partes de forma vertical, coloreadas una mitad azul y la otra mitad naranja. El fondo de la imagen es cuadrículado y también está dividido por la mitad verticalmente, siendo una mitad azul y la otra mitad naranja, contraponiéndose con los colores del marco. Las ilustraciones contienen colores muy variados, así como oro, algo que indica que era un códice lujoso destinado a alguien de la corte. Algunas de ellas presentan similitudes con las miniaturas de otros códices alfonsíes, tanto en la representación de escenas (véase el folio 4v), como en objetos y detalles archi-

tectónicos. No entraré a describir las ilustraciones más en detalle puesto que otros autores expertos ya lo han hecho, pero sí indicar que a partir del folio 7r están incompletas, en distintos grados de finalización que van desde la ausencia de los colores sepia en algunas hasta únicamente encontrar las líneas del dibujo, mostrando con ello el proceso de trabajo del taller de iluminación, como ocurre en el *Códice de Florencia* (I-Fn Ms. B.R.20) de las *Cantigas de Santa María*.

El contenido del códice es un oficio catedralicio con música dedicado a santa Isabel de Hungría, cuya festividad se celebra el día 17 de noviembre según el santoral actual. Como ya indicaba anteriormente, no está completo, ya que únicamente contiene las primeras Vísperas (folios 1r a 2v) y Maitines con tres Nocturnos con sus correspondientes lecturas: nocturno I (folio 3r), nocturno II (folio 9v) y nocturno III (folio 13v). Faltarían para completar el oficio las secciones de Laudes, Horas menores, segundas Vísperas y Completas.

La estructura que presentan las lecturas es la siguiente: primero hay una rúbrica donde se hace un resumen en castellano de lo que se va a contar a continuación; luego hay una ilustración que muestra el contenido del texto; seguidamente está el texto de la lectura en latín y, por último, la música. Viendo la repetición de algunas partes, se puede decir que este manuscrito tiene función didáctica, ya que ayuda al que lo lee tanto con el resumen en castellano como con la imagen a comprender mejor el significado. Junto con la estructura, que es muy similar a la que presentan tanto el *Códice Rico* (E-E T-I-1) como el *Códice de Florencia* (I-Fn B.R.20), se puede ver otra coincidencia con ambos en la forma de introducir cada uno de los milagros en castellano: «*Como sancta Maria*», en las cantigas, y «*Como sancta Helisabeth*», en el oficio.

El oficio no contiene música original, sino que se construyó tomando piezas musicales bien del Oficio del Común

de Vírgenes o bien de Una Virgen, dentro del repertorio habitual del canto llano. En cuanto al texto de las lecturas latinas se puede encontrar en dos fuentes: la leyenda *Vas admirabile* en su versión larga⁴⁴ y la *Vita sanctae Helisabeth* contenida en las *Legende sanctorum* de Juan Gil de Zamora⁴⁵. Gracias a estas referencias y al estudio en detalle del manuscrito, se pueden localizar las lagunas y, en gran parte, reconstruirlas⁴⁶.

No es casualidad que en la corte de Alfonso X hubiera una capilla -mencionada en el privilegio rodado del 5 de noviembre de 1271- y un oficio dedicado a esta santa, aparentemente tan lejana, y es que eran familia política: Isabel de Hungría era prima de la reina Violante, la mujer de Alfonso.

En 1235 fue canonizada por el papa Gregorio IX y, tras este acontecimiento, proliferó la admiración hacia santa Isabel en toda Europa. Se escribieron numerosas versiones de su vida y milagros, y se construyeron lugares de culto. En la península ibérica, además del oficio descrito, se le dedicaron diversos espacios: una capilla en la catedral de Tarragona, otra en Sevilla -ya mencionada- y otra en la catedral de Toledo, donde se conservaron algunas de sus reliquias en una ampolla de cristal, plata blanca y piedras preciosas⁴⁷.

⁴⁴ Editada por A. Horowski, «Alcune leggende liturgiche latine su sant'Elisabetta d'Ungheria», *Collectanea franciscana*, n.º 84, 2014, pp. 641-704, en base a tres manuscritos franciscanos: Bibliothèque National de France, Lat. 3809 A, Leccionario OFM s. XV (fols. 211v-212v); Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Ms. Sessoriano 69, Breviarium OFM de 1476, (fols. 541vb-544va) y Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Chigiani C.V.136, Breviarium OFM, ca. 1260 (fols. 356vb-360ra).

⁴⁵ Conservada en una única fuente, London British Library add. 41070 (folios 210r-216r). Editada por J. C. Martín Iglesias y E. Otero Pereira, *Juan Gil de Zamora, Legendae sanctorum et festivitatum aliarvm de quibus ecclesia sollempnizat. Introducción, edición crítica y traducción anotada*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2014.

⁴⁶ Lagunas descritas en detalle en A. Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 238-296.

⁴⁷ Archivo de la Catedral de Toledo, X.12.B.1.17a (fol. 2v). Inventario incompleto de objetos del Sagrario: ornamentos, textiles, orfebrería litúrgica y reliquias (ca. 1430).

Sobre la posible función del manuscrito se plantean diversas hipótesis. Una sería que fuese ideado para utilizarse en una capilla de la corte, que podría ser la propia capilla dedicada a santa Isabel. Dadas sus características es más que probable que no fuese el libro utilizado por el celebrante, sino por el propio rey o algún otro miembro de la corte. Una segunda opción es que el manuscrito se ideara como un regalo o libro devocional, como ya indicaran Blume y Joneitis⁴⁸, apuntando como destinataria a una figura femenina. Los autores proponen a la propia reina Violante, que por entonces no vivía en Sevilla, sino en la corte de Aragón, o a María de Molina, esposa de Sancho IV, con el que estaba enfrentado, así que parece poco probable. Rodríguez Porto⁴⁹ abre una nueva vía planteando que el manuscrito pudo ser encargado por la reina Violante en un *scriptorium* diferente al del rey para su uso personal, pero salvo que los escribas fueran los mismos, esto no explicaría las numerosas similitudes que presenta este códice con otros relacionados con el taller alfonsí.

La ciudad de Sevilla no solo fue el centro político de la corte alfonsí, sino que también se convirtió en el centro cultural, especialmente durante los últimos años. Las fuentes conservadas y la documentación de archivo permiten hacer una reconstrucción más certera de la vida musical en la corte de Alfonso X, ampliando la percepción actual basada casi exclusivamente en el repertorio de las *Cantigas de Santa María*. Sumar a las fuentes musicales habitualmente relacionadas con la corte otras de carácter litúrgico proporciona una visión más completa de cómo pudo ser la capilla real, qué libros formaban parte de ella y, por tanto, qué repertorio se interpretaba. Estas piezas no solo eran monódicas y per-

⁴⁸ D. Blume y D. Joneitis, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁹ R. M.^a Rodríguez Porto, *op. cit.*, tomo II, pp. 7-39.

tenecientes al canto llano, sino que también hay ejemplos de piezas polifónicas que son *unicum*.

El estudio y comparación de estos libros permite, en algunos casos, establecer lazos con otros manuscritos copiados en el *scriptorium* alfonsí que presentan características comunes en cuanto a decoración, escritura, estructura de la *mise en page* o incluso cuestiones de contenido.

Además, las fuentes también aportan pistas de los diferentes espacios en los que la corte y los capellanes realizaban sus celebraciones, ampliando así el conocimiento sobre el paisaje sonoro de la ciudad hispalense durante la segunda mitad del siglo XIII.