

EL OFICIO DE LA TRASLACIÓN DE SAN INDALECIO: MARCO CONTEXTUAL Y ANÁLISIS LITÚRGICO-MUSICAL*

por Santiago RUIZ TORRES

RESUMEN

De acuerdo con la tradición legendaria, san Indalecio fue uno de los siete varones apostólicos enviados desde Roma a evangelizar Hispania. Su cuerpo, inicialmente enterrado en Andalucía, fue recibido solemnemente en el monasterio de San Juan de la Peña el 28 de marzo de 1084, donde fue considerado santo protector y patrono. Del oficio litúrgico de la traslación de sus reliquias conocemos dos redacciones: una toma como base el repertorio del común de un confesor y la otra es una nueva composición en verso. La primera redacción, *a priori* más antigua, se localiza tan solo en

* Este estudio forma parte de las actividades desarrolladas desde el proyecto de investigación I+D *Spanish Early Music Manuscripts Project II* (ref. PID2021-123967NB-I00), dirigido por los profesores Carmen Julia Gutiérrez y Santiago Ruiz Torres. Ha recibido, asimismo, financiación desde el proyecto de investigación de la Arts & Humanities Research Council *Doctrine, devotion, and cultural expression in the cults of medieval Iberian saints* (ref. AH/S006060/1), supervisado por la profesora Emma Hornby.

Siglas y abreviaturas empleadas: *a)* horas litúrgicas: L = laudes; M = maitines; V = primeras vísperas; V2 = segundas vísperas; *b)* géneros litúrgico-musicales: A = antífona; H = himno; I = antífona de invitatorio; R = responsorio; W = versículo simple; *c)* resto de siglas y abreviaturas: AH = *Analecta Hymnica Medii Aevi* (ed. de G. M.^o Dreves *et al.*); CantusID = Número de identificación en la base de datos *Cantus index* (<https://cantusindex.org/>); inc = íncipit; p = acentuación paroxítona; pp = acentuación proparoxítona.

un antifonario *de Sanctis* de inicios del siglo XII proveniente del monasterio femenino de Santa Cruz de la Serós; la segunda se halla en cuatro fuentes: además de en el citado antifonario, en tres breviarios de San Juan de la Peña hoy depositados en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: los manuscritos L.III.3 (s. XII *ex.*), P.III.12 (s. XIV) y f.IV.26 (ca. 1400). El oficio ha sido ya estudiado desde las perspectivas hagiográfica e histórica, incluso sus textos han sido editados. Lo que pretendemos en estas páginas es conocer los criterios litúrgico-musicales que guiaron su composición, hasta ahora desconocidos.

Palabras clave: San Juan de la Peña, san Indalecio, oficio litúrgico, canto llano o gregoriano, análisis musical.

L'OFICI DE LA TRANSLACIÓ DE SANT INDALECI: MARC CONTEXTUAL I ANÀLISI LITURGICOMUSICAL

RESUM

D'acord amb la tradició llegendària, sant Indaleci va ser un dels set barons apostòlics enviats des de Roma a evangelitzar Hispània. El seu cos, inicialment enterrat a Andalusia, va ser rebut solemnement al monestir de Sant Joan de la Peña el 28 de març de 1084, on va ser considerat sant protector i patró. De l'ofici litúrgic de la translació de les relíquies en coneixem dues redaccions: una pren com a base el repertori del comú d'un confessor i l'altra és una nova composició en vers. La primera redacció, *a priori* més antiga, es localitza tan sols en un antifonari *de Sanctis* d'inicis del segle XII provinent del monestir femení de Santa Creu de la Serós; la segona es troba en quatre fonts: a més d'aquest antifonari, en tres breviaris de Sant Joan de la Peña avui dipositats a la Reial Biblioteca del monestir de San Lorenzo de El Escorial: els manuscrits L.III.3 (s. XII *ex.*), P.III.12 (s. XIV) i f.IV.26 (ca. 1400). L'ofici ja ha estat estudiat des de les perspectives hagiogràfica i històrica, fins i tot els seus textos han estat editats. El que pretenem en aquestes pàgines és conèixer els criteris liturgicomusicals que van guiar-ne la composició, fins ara desconeguts.

Paraules clau: Sant Joan de la Peña, sant Indaleci, ofici litúrgic, cant pla o gregorià, anàlisi musical.

THE OFFICE OF THE TRANSLATION OF SAINT INDALETIUS: CONTEXTUAL FRAMEWORK AND LITURGICAL-MUSICAL ANALYSIS

ABSTRACT

According to the legendary tradition, Saint Indaletius was one of the Seven Apostolic Men sent from Rome to evangelise Spain. Initially buried in Andalusia, his body was solemnly received at the Monastery of San Juan de la Peña on 28 March 1084, where he was considered as protector and patron saint. Two versions are known of the liturgical office of the translation of his relics, one based on the repertory of the common of a confessor while the other is a new composition in verse. The first version, which is *a priori* the oldest, is found only in an early 12th-century antiphonary *de Sanctis* from the Convent of Santa Cruz de la Serós, while the second version is located in four sources: in addition to the aforementioned antiphonary, it is also to be found in three breviaries of San Juan de la Peña, now kept in the Royal Library of the Monastery of San Lorenzo de El Escorial (manuscripts L.III.3 [12th c. ex.], P.III.12 [14th c.] and f.IV.26 [ca. 1400]). The office has previously been studied from the hagiographic and historic perspectives and its texts have even been published. The aim of this paper is to present the heretofore unknown liturgical-musical criteria which guided its composition.

Keywords: San Juan de la Peña, Saint Indaletius, liturgical office, plain-song, Gregorian chant, musical analysis.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Edad Media, se compusieron en la península ibérica numerosos oficios de canto llano con los que solemnizar las principales fiestas del año litúrgico. A pesar de la importancia que revistió el género, siguen siendo todavía escasas las iniciativas conducentes a su edición y estudio. Dos razones explican fundamentalmente esta desatención: en primer lugar, su marcado carácter local, dado que en su mayoría se trata de composiciones creadas con la finalidad de honrar al santo patrón de una diócesis o monasterio, y, en segundo lugar, la inspiración no bíbli-

ca de muchos de sus textos, factor que determinó su remoción una vez adoptado el rezo tridentino. Ambas variables han condicionado que las fuentes disponibles de este corpus sean a día de hoy escasas, a menudo carentes de notación musical.

Estas páginas tienen como meta el análisis de una de estas composiciones: el oficio de la traslación de san Indalecio. De acuerdo con la tradición legendaria, Indalecio fue uno de los siete varones apostólicos enviados por los apóstoles a evangelizar Hispania. Su cuerpo, sepultado primero en Andalucía, fue recibido solemnemente en el monasterio de San Juan de la Peña el 28 de marzo de 1084, con la presencia del rey de Aragón, Sancho Ramírez, y su hijo el infante Pedro.¹ Como tal, el oficio se localiza en cuatro manuscritos procedentes del monasterio pinatense o enclaves aledaños. Siguiendo un orden cronológico, la redacción más temprana la encontramos en un antifonario *de Sanctis* perteneciente al monasterio de Santa Cruz de la Serós (Jaca, Archivo del Monasterio de Santa Cruz, sin sign.), cenobio femenino históricamente subordinado a San Juan de la Peña.² Copiado a inicios del siglo XII, presenta la singularidad de albergar dos versiones del oficio: una que toma como base cantos del común de un confesor (ff. 15v-16r), supuestamente la más antigua, y la otra en verso, que transmite de manera parcial (f. 19r-19v).³ Los testimonios restantes, asociados ya al cenobio pinatense, se hallan actualmente depositados en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, institución receptora de buena parte de los fondos librarios del monasterio

1. Sobre el relato de la traslación, véanse Antonio DURÁN GUDIOL, «El traslado de las reliquias de san Indalecio a San Juan de la Peña», *Argensola*, vol. 109 (1995), pp. 13-23, y Patrick HENRIET y José Carlos MARTÍN IGLESIAS, «Le récit de la translation des reliques de saint Indalecio par le moine Ebretnus (BHL 4270). Édition critique et commentaire», *Hagiographica*, vol. 24 (2017), pp. 131-193.
2. Susana ZAPKE, *Das Antiphonar von Sta. Cruz de la Serós, XII Jh.*, Neuried, Ars Una, 1996; íd., «Antifonario (fragmentum)», en S. ZAPKE (ed.), *Hispania Vetus: Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, p. 362. Su contenido ha sido vaciado en la base de datos *Musica Hispanica. Spanish Early Music Manuscripts* (en línea), <<http://musicahispanica.eu/source/59988>> (consulta: 7 abril 2023).
3. La redacción queda interrumpida en el primer responsorio de maitines *Coetus apostolicus*, justo después de las palabras «iubet esse». Queremos advertir, por otro lado, que las cifras de foliación han sido tomadas directamente del antifonario y se corresponden a las reflejadas en la base de datos *Musica Hispanica. Spanish Early Music Manuscripts*. Esa foliación resulta discrepante con la proporcionada en otros trabajos.

pirenaico como consecuencia de las incautaciones ordenadas por el conde-duque de Olivares hacia 1626.⁴ Se trata, en concreto, de los breviarios L.III.3 (s. XII *ex.*, ff. 74r-77v), P.III.12 (s. XIV, ff. 273r-276v) y f.IV.26 (ca. 1400, ff. 349v-352r).⁵ Todos ellos recogen tan solo la composición en verso, lo que atestigua que fue la lectura que prevaleció en el tiempo.

Hasta la fecha, el oficio ha sido estudiado desde las perspectivas hagiográfica e histórica,⁶ e incluso los textos del oficio en verso han sido editados.⁷ Será en estas páginas donde acometamos por vez primera su análisis musicológico.⁸ *Grosso modo*, la indagación se apoyará en los dos testimonios que incorporan notación musical: el antifonario de Santa Cruz de la Serós y el breviario pinatense L.III.3. El interés del repertorio se apoya en tres argumentos: el primero, su antigüedad, siendo uno de los primeros oficios ibéricos en rito romano que ha llegado completo hasta nuestros días; el segundo, su adscripción al *cursus* monástico, condición acreditada

4. Guillermo ANTOLÍN, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. 1, a.I.1.-d.IV.32., Madrid, Imprenta Helénica, 1910, pp. XLVII-XLVIII; Gregorio de ANDRÉS, «Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices», *Cuadernos Bibliográficos*, vol. 28 (1972), p. 7.
5. El balance más actualizado sobre las fuentes litúrgicas medievales de San Juan de la Peña lo encontramos en Juan Pablo RUBIO SADIA, *La transición al rito romano en Aragón y Navarra: Fuentes, escenarios, tradiciones*, Nápoles, Editrice Domenicana Italiana, 2018, col. «Ecclesia Orans. Ricerche», n.º 3, pp. 68-72. El contenido del breviario L.III.3 ha sido también vaciado en *Musica Hispanica. Spanish Early Music Manuscripts* (en línea), <<http://musicahispanica.eu/source/20154>> (consulta: 7 abril 2023).
6. Susana ZAPKE, «El oficio de San Indalecio en el antifonario de Santa Cruz de la Serós, s. XI-XII», *Aragonia Sacra*, vol. 6 (1991), pp. 181-198.
7. G. M.^a DREVES (ed.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 17, *Hymnodia Hiberica: Liturgische Reimofficien, Carmina Compostellana*, Leipzig, O. R. Reisland, 1894, pp. 127-129 (n.º 46); Andrew HUGHES, *Late Medieval Liturgical Offices: Resources for Electronic Research: Texts*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1994, col. «Subsidia Mediaevalia», n.º 23, referencia IN21. La edición, alojada en disco magnético, puede consultarse además en *Late Medieval Liturgical Offices* (en línea), <<http://hclub.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/cgi-bin/LMLO/LMLO.cgi?X=IN21>> (consulta: 7 abril 2023).
8. Anunciábamos nuestra intención de emprender un trabajo de esta naturaleza en Santiago RUIZ TORRES, «El culto a los santos en el monasterio de San Juan de la Peña. Claves de su codificación romana y transmisión en la Baja Edad Media», *Analecta Bollandiana*, vol. 140/1 (2022), p. 122.

por muy pocas composiciones peninsulares,⁹ y el tercero, el conocimiento de sus melodías, dado que lo normal, como señalábamos, es que conservemos solo los textos. De antemano, queremos prevenir que nuestra exploración tendrá como eje prioritario los cantos, dado que las partes no musicales han sido ya estudiadas en buena medida.¹⁰ Asimismo, es necesario aclarar que los tres breviarios de San Juan de la Peña antes citados incluyen además un oficio *In natale sancti Indaletii*, emplazado el 1 de mayo, festividad de los siete varones apostólicos. Esa composición tampoco será aquí analizada al no incorporar apenas ningún canto propio.¹¹

EL OFICIO DEL COMÚN DE UN CONFESOR

Como indicábamos antes, el antifonario de Santa Cruz de la Serós recoge en los ff. 15v-16r un primer oficio para la festividad de la traslación de Indalecio, del que transmite un total de siete cantos, tres de ellos repetidos; en concreto, cuatro antífonas, un responsorio, un himno y un versículo simple (tabla 1). Como cabría esperar, casi todos se asignan a la liturgia del común de un confesor, dato congruente con la naturaleza del santo. La excepción la tenemos en la antífona *Iuravit dominus*, asociada

9. Del total de 218 oficios ibéricos pretridentinos contabilizados hasta ahora, tan solo catorce poseen tal naturaleza. Se asocian, en detalle, a las celebraciones del arcángel Gabriel, san José (dos versiones), Toribio de Liébana, Íñigo abad, Pelayo de Córdoba, Visitación de María, Santiago apóstol, santa Ana (dos versiones), ángeles custodios, Nunilo y Alodia, Domingo de Silos, además de la traslación de Indalecio. Sabemos, además, del origen monástico de un oficio en honor a san Millán de la Cogolla gracias al reciente trabajo de Juan Pablo RUBIO SADIA, «Un oficio inédito en honor a San Millán. En torno a la primera liturgia romana emilianense», *Analecta Bollandiana*, vol. 140/2 (2022), pp. 368-370.
10. La transmisión escrita de las lecciones de maitines es analizada en Patrick HENRIET y José Carlos MARTÍN IGLESIAS, «El expediente hagiográfico de san Indalecio», en J. C. MARTÍN, P. HENRIET, Á. CANCELADA, A. CASTRO y C. ESTEBAN (ed.), *Hagiographica hispana regnorum Aragonum et Castellae Legionisque saeculorum IX-XIII*, Turnhout, Brepols, 2022, col. «Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», n.º 310, pp. 69-90.
11. Merece la pena destacar aquí la presencia de dos cantos inéditos en el breviario g.IV.29, de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Copiado a inicios del siglo XIV, el análisis de su contenido demuestra que perteneció a un monasterio benedictino aragonés vinculado a San Juan de la Peña; Juan Pablo RUBIO SADIA, *La transición al rito romano...*, pp. 92-93. Las piezas en cuestión son el responsorio *Septem centorum dux* (f. 432r) y la antífona *In civitate domini* (f. 432v).

sobre todo a las fiestas de apóstoles.¹² Como rasgo distintivo, muchas piezas son de nominación mudable, esto es, se adaptan a múltiples celebraciones haciendo mención del santo titular del día. En su mayoría, se trata de cantos ampliamente difundidos en la liturgia romana; de ahí que de muchos se escriba tan solo su íncipit. Los ítems más singulares los advertimos, por un lado, en el responsorio *Sancte Indaletii Christi confessor*, poco refrendado en las fuentes,¹³ y, por otro, en la antífona *O beate Indaletii omnium*, adaptación a su vez de la homóloga *O beate Iacobe omnium*, asociada a las festividades de Santiago apóstol del 25 de julio (aniversario principal) y 30 de diciembre (traslación de sus reliquias). La peculiaridad de esta última pieza reside en la proclamación de Indalecio como patrón, lo que añade un factor de localismo al oficio. Precisamente estos dos cantos, junto a la antífona de Benedictus *Sancte Indaletii intercede*, son las únicas que se copian *in extenso* en el manuscrito, subrayando su mayor excepcionalidad. En lo musical, todos los cantos emplean similares melodías a las divisadas en otros manuscritos. Cabe pensar, en suma, que este oficio se compusiera en fecha muy cercana al propio traslado, tal vez incluso pudiera interpretarse en tan magna ocasión. Ciertamente, la utilización de cantos preexistentes facilitaría mucho las cosas. Es probable, asimismo, que se trate de la primera versión que hubo del oficio, siendo pronto remplazada por la composición poética. Parte de sus cantos continuarían entonándose, no obstante, en la celebración del natalicio del 1 de mayo, combinándose con algún ítem de la composición versificada.

Tabla 1

Cantos del oficio del común de un confesor

<i>Oficio</i>	<i>Género</i>	<i>Íncipit</i>	<i>Identificación</i>	<i>Conservación</i>
V	R	Sancte Indaletii Christi confessor	CantusID 603110	

12. La pieza, de hecho, figura en numerosas celebraciones de apóstoles dentro del antifonario; Susana ZAPKE, «El oficio de San Indalecio...», p. 193.

13. Consta tan solo en cinco fuentes dentro de la base de datos *Cantus index* (en línea), <<https://cantusindex.org/id/603110>> (consulta: 7 abril 2023).

V	H	Iste confessor	AH II/101	inc
V	W	Ora pro nobis beate Indaletii	CantusID 008164	inc
V	A	Confessor domini Indaletii	CantusID 001868	inc
L	A	Sancte Indaletii intercede	CantusID 004718	
V2	A	Iuravit dominus	CantusID 003522	inc
V2	R	Sancte Indaletii	CantusID 603110	inc
V2	H	Iste confessor	AH II/101	inc
V2	W	Ora pro nobis	CantusID 008164	inc
V2	A	O beate Indaletii omnium	CantusID a00243	

EL OFICIO EN VERSO

A diferencia del anterior, el oficio en verso es de nueva creación. Su carácter local plantea que fuesen los propios monjes de San Juan de la Peña quienes lo compusieran, seguramente hacia 1100, atendiendo a la fecha de escritura del antifonario de Santa Cruz de la Serós. Este es un dato sin duda a resaltar, pues son muy pocos los oficios ibéricos de rito romano que conocemos de esta época.¹⁴ En total, el oficio consta de treinta y cuatro

14. De manera completa (texto y música) sabemos de los oficios para las festividades de santo Domingo de Silos y san Ramón de Roda, si bien la fuente más antigua de este último data de finales del siglo XII. Sobre el oficio del abad silense, véase Miguel C. VIVANCOS, «El oficio litúrgico de Santo Domingo de Silos», en *Silos: Un milenio: Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. 1, *Espiritualidad*, Silos, Universidad de Burgos, Abadía de Silos, 2003, col. «Studia Silensia», n.º 25, pp. 81-88. El oficio litúrgico de Ramón de Roda carece aún de estudio. Encontramos una breve mención en Juan Pablo RUBIO SADIA, «La eucología romana de los santos hispánicos en los obispos pirenaicos: transferencias e individualidad», *Miscellània Litúrgica*

cantos, sin excepción antífonas y responsorios para las horas de maitines, laudes y vísperas; esto es, las horas de mayor relieve litúrgico (tabla 2). A mayores habría que considerar tres himnos testimoniados por los brevia-rios P.III.12 (f. 435r) y f.IV.26 (ff. 292v-293r).¹⁵ Lo llamativo es que ninguno de ellos aparece rubricado en el propio oficio, donde consta invariablemente *Iste confessor*. De ello se deduce, primero, que la interpretación de las citadas poesías debió ser opcional y, segundo, que su composición fue independiente al oficio rimado, a buen seguro mucho más tardía, atendiendo a la fecha de copia de los mencionados manuscritos.¹⁶ Por su parte, los versículos simples remiten a cantos del común de un confesor tales como *Non est inventus, Amavit eum dominus* o *Iustus germinabit*, entre otros.

Tabla 2

Cantos propios en el oficio en verso

<i>Oficio</i>	<i>Género</i>	<i>Íncipit</i>	<i>Modo</i>	<i>Forma poética</i>
V	A	Post primitivae ecclesiae	2	8pp / 8p
M	I	Praesens ut psalmus	1	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)

Catalana, vol. xxix (2021), p. 166. Hacia 1100 remontamos la composición de un oficio propio para la festividad de Santiago apóstol, del que conservamos parcialmente su música; Santiago RUIZ TORRES, «¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre-Calixtino de Santiago apóstol», *Revista de Musicología*, vol. 38/2 (2015), pp. 395-417; íd., «New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex Calixtinus», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 26/2, pp. 79-94. Alrededor de esos años se debió componer también un oficio rimado para la festividad de Eulalia de Barcelona, del que son testigos dos antifonarios catalanes de los siglos XII-XIII: uno procedente de la colegiata de San Félix de Girona (Girona, Biblioteca Diocesana, ms. 4 [olim ms. 45], ff. 49v-50r) y el otro de la catedral de Vic (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 619, ff. 87v-88v). No se conoce ninguna versión completamente musicada de esta última composición.

15. Se trata, en concreto, de los himnos *Conditor alme siderum qui palme, Nocte surgentes pariter* y *Aurora rutilans sol illi*. Aparecen editados en G. M.^a DREVES (ed.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 16, *Hymnodia Hiberica: Spanische Hymnen des Mittelalters*, Leipzig, O. R. Reiland, 1894, pp. 175-177 (n.^{os} 299-301).
16. De hecho, en el breviario P.III.12 los himnos constan en un suplemento al término del códice.

M	A	Vir sanctus Indaletius	1	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Septem quidem discipulis	2	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Septem Christi discipuli	3	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Iam Iesu Christo domino	4	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	A Petro septem traditis	5	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Confessor Indaletius	6	Dímetro yámbico (8pp)
M	R	Coetus apostolicus	1	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	A duce cunctorum	2	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Doctrinae munus	3	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Dum sancti peterent	4	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	A	Praesul sanctus ieiuniis	7	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Christi miles egregius	8	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Urcensi in ecclesia	6	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Signis et visionibus	2	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	Militibus et monachis	3	Dímetro yámbico (8pp)
M	A	O Indaletii inclite	4	Dímetro yámbico (8pp)

M	R	Perpetuae vitae	5	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Hac hominum turbae	6	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Cum quisquam nescit	7	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Dum situs est castris	8	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	A	Alme confessor domini	1	8 + 7
M	R	Noctis hic absque mora	3	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Nocte quiescenti	5	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	Sancti captivus	7	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
M	R	O coeli civis	1	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)
L	A	Aeterni magnus dominus	1	Dímetro yámbico (8pp)
L	A	Omnipotenti domino	3	Dímetro yámbico (8pp)
L	A	Ad te de luce domine	5	Dímetro yámbico (8pp)
L	A	Quem in fornace liberi	7	Dímetro yámbico (8pp)
L	A	Laudemus nomen domini	8	Dímetro yámbico (8pp)
L	A	Oramus pater inclite	1	8pp / 8p
V2	A	Exaltans humiles	1	Hexámetro rítmico (5-7 + 8-10p)

Como queda reflejado en la tabla precedente, los textos se adhieren a cuatro formas poéticas. Conforme a un orden decreciente en representatividad, tenemos en primer lugar el dímetro yámbico, con diecisiete composiciones, verso predominante en las antífonas. La siguiente sería el hexámetro rítmico, con catorce cantos, entre ellos, todos los responsorios más algunas antífonas. Ambas formas poéticas fueron muy cultivadas en los oficios ibéricos de canto llano, en particular el hexámetro rítmico. Cabe valorar, en este sentido, que el dímetro yámbico es un tipo de verso sobre todo asociado a la himnodia.¹⁷ A mucha más distancia localizamos las antífonas *Post primitivae ecclesiae* y *Oramus pater inclite*, con versos de ocho sílabas de acentuación irregular, y, por último, la antífona *Alme confessor domini*, que alterna versos de siete y ocho sílabas sin una cadencia estable de acentuación. Las numerosas irregularidades detectadas tanto en el número de sílabas por verso como en la rima evidencian que no se trata de una composición especialmente cuidada. Ni siquiera la rima bisilábica resulta constante, uno de los rasgos más característicos de los repertorios litúrgicos en verso.

Como tal, el oficio se articula en dos ciclos narrativos: uno abarca las primeras vísperas y todo el rezo de maitines, donde se relata la vida de Indalecio, teniendo como grandes hitos su predicación en Hispania, su condición de obispo de Urci (Almería) y el traslado de sus restos a San Juan de la Peña; el otro comprende, mientras tanto, las horas de laudes y segundas vísperas, de clara orientación panegírica.

En lo musical, el oficio responde a una concepción moderna, si bien, y esto es importante remarcarlo, claramente deudora todavía de la tradición ancestral. La subordinación a la estética clásica gregoriana se refleja en diversos rasgos. Posiblemente uno de los más característicos sea el uso regular de melodías-centones, esto es, breves motivos musicales asociados al vocabulario sonoro de alguno de los modos gregorianos. Entre los múltiples ejemplos, podemos señalar la entonación inicial de la antífona en modo III *Omnipotenti domino*, donde se dibuja un conocido diseño en ascenso que parte de la *finalis* mi a la dominante do (figura 1).

17. Santiago RUIZ TORRES, «Claves de la composición cantollanista en la España de la Baja Edad Media: el oficio rimado de san Froilán, obispo de León», *Anuario Musical*, vol. 76 (2021), p. 37.



Figura 1.

Entonación de la antífona *Omnipotentis domino*.

Breviario L.III.3, f. 77r.

No menos definitoria resulta también la observación de la triple cualidad vocal, reservando los registros silábico y neumático para las antífonas, y el melismático para los responsorios (sirvan de ejemplos la antífona de la figura 2 y el responsorio de la figura 4). El mayor grado de ornamentación melódica de los responsorios es consecuente con la estética gregoriana, al tratarse de un género concebido para lucimiento del cantor solista. Cabe valorar, asimismo, la moderada tesitura de los cantos, comprendida en su mayoría entre la octava y la novena, con catorce cantos cada uno. El rango máximo de décima lo divisamos en el responsorio *Doctrinae munus*. Hay que considerar, a este particular, que los oficios rimados pueden llegar a alcanzar el ámbito vocal de doceava o más.¹⁸

De interés es contemplar, a su vez, la preservación de la doble cualidad del si en el repertorio en modo v. Sirva de muestra la conducción melódica de la antífona *A Petro septem traditis* (figura 2). La adición de si bemol en «Hispaniae» resulta aconsejable al objeto de eludir la sonoridad de tritono con el cercano fa. Por el contrario, la entonación por si natural en «Indaletius» está plenamente justificada por la importancia que adquiere la dominante do en la frase. Nótese, además, que la cumbre melódica de la pieza se halla en mi y no en el grado superior fa, de aparición asidua en el repertorio cantollanístico tardomedieval y postridentino.

18. Andrew HUGHES, «Rhymed Offices», en J. R. STRAYER (ed.), *The Dictionary of the Middle Ages*, vol. 10, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1988, p. 375.

A Pe-tro sep-tem tradi-tis Hispa-ni-æ e-pis-co-pis ex his
est In-da-le-ti-us Ur-ci fac-tus e-pis-co-pus. E u o u a e.

Figura 2.

Antífona *A Petro septem traditis*. Breviario L.III.3, f. 74v.

De manera excepcional, localizamos algún giro melódico asociado a la sonoridad de *protus* a la 4.^a. La muestra más ilustrativa la encontramos en la antífona de modo 1 *Alme confessor domini*, en concreto en el hemistiquio «Indaleti, consors sanctorum», con claro protagonismo de la cuerda sol (figura 3).

... In-da-le-ti, consors sanc-to-rum,

Figura 3.

Antífona *Alme confessor domini* (extracto).
Breviario L.III.3, f. 76v.

Otros procedimientos remiten, en cambio, a una composición tardía. En primer lugar, los cantos al inicio de maitines se disponen en orden creciente de modos. Tanto antífonas como responsorios recorren la serie completa del 1 al 8; es más, existe incluso un amago de comenzar de nuevo la progresión en las antífonas 9 a 12, si bien la primera se asigna

inesperadamente al modo VI, para proseguir después con los modos II al IV. En el último nocturno de maitines, así como en laudes, se detecta también una clara intencionalidad de ordenamiento serial, si bien circunscrita a los modos auténticos. Observamos, en efecto, que las piezas se asignan consecutivamente a los modos I, III, V y VII. Esa colocación prefijada no impide, sin embargo, que las realizaciones en *protus* auténtico sean algo más numerosas que las de otros rangos modales: un total de ocho cantos, frente a la horquilla de tres a cinco alcanzada por el resto de modos.

Por otro lado, el hecho de sustentar la trama musical sobre poesía rítmica provoca que las frases se tornen más regulares, cada una de ellas articulada por figuras cadenciales bien definidas. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la referida antifona *A Petro septem traditis* (figura 2), en donde se evidencia una clara construcción bipartita de pregunta-respuesta. El primer hemistiquio hasta «traditis» actuaría como pregunta; de ahí su finalización en la dominante do, en tanto que el segundo resuelve la tensión con un delineamiento conducente a la *finalis* fa. El tercer y cuarto hemistiquio reproducen en esencia un diseño melódico bastante similar al de la primera mitad de la pieza. El tipo de métrica tiene un importante papel en todo este proceso. Así, cuanto menor es la extensión de los versos, más acusada resulta la sensación de compartimentación. Por su naturaleza más simple, en las antifonas resulta más notoria esa subordinación a la poesía. Justo lo contrario ocurre en los responsorios, donde el mayor grado de densidad melódica atenúa la percepción de simetrías.

A diferencia de lo que sucede en el primitivo corpus gregoriano, los puntos cadenciales coinciden de manera abrumadora con los sonidos fuertes del armazón modal. Los datos resultan bastante elocuentes: del total de ciento ochenta y una cadencias contabilizadas, ciento tres se corresponden con la *finalis*, cuarenta con la dominante salmódica y las treinta y ocho restantes se producen en notas distintas. Este predominio de la nota *finalis* en los movimientos cadenciales bien justifica la célebre cita de Guido d'Arezzo († 1050) «in fine iudicabis»; esto es, 'al final juzgarás'. Es la conclusión del canto y las secciones intermedias las que permiten averiguar el modo, y no tanto otros procedimientos más vinculados con la antigua tradición, como las entonaciones melódicas y las recitaciones sobre las cuerdas fundamentales.¹⁹

19. Jean JEANNETEAU, *Los modos gregorianos: Historia-Análisis-Estética*, Silos, Abadía, 1985, col. «Studia Silensia», n.º 11, p. 362.

El oficio poético evidencia, asimismo, un notable dinamismo melódico, haciendo casi anecdóticas las formulaciones *recto tono*. Tan solo podemos apreciar algunas muestras en los versículos de responsorio, si bien camufladas por una tupida ornamentación. Detrás de todo ello se intuye el deseo de conferir mayor atractivo melódico al canto sacro, en consonancia con lo que ocurre en otros repertorios poéticos coetáneos, en particular tropos y secuencias. Esa exuberancia sonora no entraña además menoscabo alguno en la proclamación de la palabra, seña principal y fundante del canto litúrgico. Lo que sí es apreciable es una creciente orientación de la línea melódica hacia el acento prosódico, sin llegar a las rigideces que caracterizan al canto llano postridentino.²⁰

Por su parte, el discurso melódico se caracteriza por una equilibrada alternancia entre movimientos lineales y circulares, cobrando un destacado protagonismo las interválicas de 4.^a y 5.^a directa, en detrimento de las conductiones al unísono. Lo que resulta más llamativo es que, en ocasiones, esos saltos se produzcan de manera tan seguida. Nótese en particular el melisma de «sophiae» en el responsorio *Doctrinae munus* (figura 4). Dicha vocalización cabría interpretarla como una muestra de figuralismo (*word-painting*), pues, a su modo, irradia el gozo que encierran las enseñanzas de Indalecio.

Ningún canto hace uso de melodías-tipo, ni siquiera los versículos de responsorio, un género proclive a la reutilización de diseños preexistentes. Ello sin duda revela la intención de crear un repertorio musical netamente diferenciado al de otros oficios litúrgicos, si bien todavía enraizado en la antigua tradición. Creemos que esta evolución compositiva obedece en buena medida al debilitamiento de la tradición oral. La transmisión de las melodías gregorianas, antes confiada a la memoria, devino fundamentalmente en acto «a la vista».²¹ El apoyo regular de los libros estimuló, a la larga, la inventiva de los compositores, haciéndoles menos dependientes de esquemas predefinidos tal como sucedía antaño.

20. Santiago RUIZ TORRES, *La monodia litúrgica entre los siglos xv y xix: Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, vol. 1, *Estudio*, tesis de doctorado inédita, Madrid, Universidad Complutense, 2012, pp. 251-262; disponible en E-Prints Complutense (en línea), <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/22332/>> (consulta: 8 abril 2023).

21. Michel HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988, col. «Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental», n.º 52, p. 50.

D oc- trinæ mu- nus cœ- pit Inda- le- ti-us
 u- nus: * Hic sa- tis e- gre- gi- e pol- le- bat lu- ce
 so- phi-æ. V. E- ro- gat Hispa- nis di-
 vi- na pa- bu- la pa- nis. * Hic.

Figura 4.

Responsorio *Doctrinae munus*. Breviario L.III.3, f. 75r.

CONCLUSIONES

El análisis realizado al oficio de la traslación de san Indalecio ha dejado al descubierto dos estrategias compositivas de signo distinto: por un lado, la redacción transmitida de forma exclusiva por el antifonario de Santa Cruz de la Serós, elaborada como hemos visto a partir de formularios del común de un confesor, y, por otro, el oficio en verso. A falta de un estudio más profundo, cabe concluir que la primera estrategia fue predominante en la España medieval a la hora de componer oficios litúrgicos de santos. La individualización del culto quedaría así circunscrita a la lectura de sus vidas recogidas en los martirologios y la adaptación leve de la eucología y los cantos preexistentes. El uso de textos y melodías conocidos garantizaba, además, que el rezo se adhiriera a modelos sancionados por el uso

regular, facilitando su interpretación. El oficio rimado, mientras tanto, constituye una iniciativa más excepcional conducente a solemnizar el culto de ciertas devociones con especial arraigo local. Su época de esplendor en la península ibérica acontece sobre todo en los siglos XIII y XIV, coincidiendo con el auge de la poesía lírica. A partir de la centuria siguiente, su número decrecerá progresivamente en favor de los oficios en prosa, muchos también de nueva creación, cuyo acomodo litúrgico encerraba menos problemas.

Por otro lado, el análisis previo revela que, en muchos aspectos, el repertorio estudiado es congruente con la estética clásica gregoriana, hecho perceptible en rasgos tales como la moderada tésitura vocal, el uso de melodías-centones o el alto grado de densidad melismática, la cual logra de manera bastante satisfactoria ensombrecer las simetrías inherentes al uso de textos métricos. Las innovaciones, también en número elevado, marchan acordes a lo que ocurre en otros oficios versificados tardomedievales: entre las más importantes, el ordenamiento correlativo de modos, advertido en el rezo de maitines, el acentuado dinamismo melódico, que hace excepcionales las recitaciones *recto tono*, o la mayor segmentación fraseológica. Tales cambios, sin embargo, no entrañan menoscabo al texto, el cual sigue constituyendo un sólido basamento en el discurso sonoro.