

# LA POLIFONIA EN LA PENINSULA IBERICA: DEL CODICE CALIXTINO AL CODICE DE MADRID

J.J. Carreras

---

---

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 41-51  
ISSN: 0213-0815  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

*El autor estudia los aspectos más importantes de los manuscritos con música polifónica relacionados con la península ibérica en la época dorada de las peregrinaciones a Compostela. Recoge la opinión de las autoridades establecidas sobre el tema, discutiendo al mismo tiempo otras aportaciones historiográficas recientes más novedosas, para ofrecer así un cuadro completo del estado de la cuestión. Partiendo de una reflexión metodológica sobre los términos empleados, extraer una conclusión sobre el valor histórico de estos manuscritos, más allá de las consideraciones estéticas o nacionalistas con que han sido considerados hasta aquí*

*Autoreak iberiar penintsularekin zerikusia izan eta musika polifonikoa jasotzen duten eskuizkribu garrantzitsuenak aztertzen ditu, Compostelarako erromesaldien urrezko alditan dagokion guztian. Horrenbestez, gai horren inguruko aditueneen iritzia biltzen du, bai eta bestelako ekarpen historiografiko berriagoak eztabaidatu ere, modu horretara arazoaren egoerari buruzko ikuspegi osoa eskaintzen duelarik. Erabilitako terminoen inguruko gogoeta metodologikoak abiatuz, eskuizkribu horien balio historikoa ondorioztatzen du, orain artean haiei buruz egindako burutapen estetiko edo nazionalistetatik haraindi.*

*L'auteur étudie les aspects les plus importants des manuscrits de musique polyphonique en relation avec la Péninsule Ibérique durant l'époque dorée des pèlerinages à Compostelle. Il recueille l'opinion des autorités reconnues sur ce sujet et examine en même temps d'autres apports historiographiques récents plus novateurs, pour offrir ainsi un cadre complet de l'état de la question. En partant d'une réflexion méthodologique sur les termes employés il extraie une conclusion sur la valeur historique de ces manuscrits bien au-delà des considérations esthétiques ou nationalistes sous lesquels on les a considérés jusqu'à présent.*

## 1. INTRODUCCION

Nuestro tema plantea el hecho de la presencia histórica en tierras peninsulares de una técnica musical específica, -la polifonía-, y de una serie de fuentes o monumentos que la documentan en concreto, como son los dos códices a los que hago referencia en el título. Los manuscritos musicales no son nuestra única fuente de información sobre la música polifónica medieval. Como es sabido, además de estas fuentes, nuestra reconstrucción de la música medieval se basa en gran medida en lo que denominamos la información o documentación contextual: por ejemplo, noticias verbales de todo tipo que aparecen en los escritos administrativos de las cortes, catedrales y monasterios; o descripciones en fuentes literarias que nos informan acerca de la función de la música en un contexto dado. La iconografía, por su parte, es otra fuente de primerísima importancia, aunque de muy delicada interpretación, puesto que frecuentemente lo que “aparece” en la imagen responde, en su significado real, a una lectura alejada de la, para nosotros, más obvia y evidente.

Hay desde luego una diferencia fundamental entre el primer tipo de fuente, -los manuscritos con música-, y el resto de los que he nombrado: sólo el primero nos permite hablar de una historia de la música en el sentido de una historia de los artefactos (*res facta*) o composiciones musicales situados en el tiempo histórico. Algo que, hasta el descubrimiento de la grabación sonora, era una característica propia de la música occidental.

Lo interesante de la música medieval es que ésta nos muestra, en ocasiones con un gran detalle, el nacimiento precisamente del paradigma occidental de música: de lo que llamamos reductoramente “composición musical” y de su instrumental necesario: la escritura musical (que hace posible la existencia de esos códices) y la teoría musical (es decir, el momento de racionalización y especulación entre praxis y reflexión que caracteriza la composición musical). Precisamente la relación dialéctica entre estos dos elementos, que como sabemos existen por separado en otras culturas musicales, es una de las condiciones *sine qua non* para poder hablar del comienzo de la polifonía entendida como composición.

La polifonía, la composición a varias voces, es para nosotros consustancial al concepto de creación musical. Podemos imaginar la creación exclusivamente melódica, lineal, sólo como excepción o momento previo a la composición, a la ‘construcción’ con varias voces de la obra musical. Esto no siempre ha sido así. De hecho esa polifonía, para nosotros tan importante, aparece inmersa en una cultura musical que es abrumadoramente monódica en su concepción. El canto gregoriano, los repertorios líricos, tanto profanos como religiosos, responden a esta concepción diferente, que, al menos en parte, nos habla de una tradición fruto de la amalgama propia de la tradición oral. Esta relación se nos muestra de forma física en multitud de detalles: en el hecho de que, por ejemplo, las piezas polifónicas del códice de Santiago de Compostela se encuentren todas ellas al final del códice, en un apéndice, en un lugar subalterno. Que sean estas piezas las que hoy en día nos interesen más, es una prueba suplementaria de esa inversión de valores que aplicamos a la música medieval desde el presente. Igual de concreto es el contraste entre los grandes códices miniados de las Cantigas del rey Alfonso, por ejemplo, o entre los can-

torales de canto litúrgico, tanto hispánico como romano, y la apariencia del códice de Madrid. Un monumento de primer orden en la cultura hispánica medieval, pero de dimensiones físicas modestísimas: 16.5 cm por 15 cm., un formato que hoy calificaríamos 'de bolsillo'.

Pero no sólo tenemos que plantearnos el 'lugar' de la polifonía en la música, sino su relación con el espacio y con el hombre. Estamos habituados a escuchar música a través de las categorías implícitas de composición y compositor (con sus correlativos de interpretación e intérprete o ejecutante). Estas categorías son, como es sabido, muy problemáticas en la Edad Media, no sólo por la ocasional dificultad de su documentación, sino especialmente por su falta de pertinencia en amplias áreas de la propia cultura medieval. No es, por tanto, casualidad que, al considerar la música medieval, hablemos fundamentalmente de códices o monumentos (por ejemplo en el propio título de esta conferencia) y no de biografías y producción artística, como es habitual a partir del Renacimiento o de la Baja Edad Media.

Plantean estos manuscritos complejos y apasionantes interrogantes acerca de su origen y utilización. Interrogantes que se refieren al contenido musical y textual; al cómo se ejecutaba y sonaba ese contenido; a su relación con otros repertorios y técnicas; a sus distintas funciones sociales. Las preguntas por otra parte, (en lo que se llama convencionalmente la crítica externa), pueden referirse igualmente al soporte físico mismo: cuándo fue escrito; cómo fue copiado, ordenado, reelaborado el manuscrito. Directamente relacionados con estos problemas están los de transmisión y conformación del repertorio, que en este ámbito cobran una importancia todavía mayor que la que tienen en otras épocas históricas, penetrando frecuentemente en la sustancia misma de la música. Todas éstas son algunas de las cuestiones que la investigación se esfuerza por iluminar y que tienen importantes consecuencias en la propia interpretación y audición actual de este repertorio. Podemos adelantar que las respuestas nunca son simples, sino apuntan casi siempre a la diversidad, a los prestamos, a las reelaboraciones: a un concepto distinto de lo musical, diverso del que conocemos habitualmente en la música europea a partir del Renacimiento.

La península ibérica ocupa físicamente un lugar periférico respecto al centro de la cultura medieval a partir del siglo XII: Francia. Una periferia que, sin embargo, debemos matizar cuidadosamente. Una periferia que en sí lleva además, a veces, la clave para articularse de nuevo como poderoso centro de atracción y desarrollo cultural: Compostela es el mejor ejemplo: situada al borde de lo conocido, entre las brumas del Finisterre. También aquí hay que tener en cuenta que la perspectiva válida en el campo de la polifonía para el siglo XIII, donde la 'centralidad' de París es incontestable, no puede aplicarse sin más al siglo XII (donde, por ejemplo, la 'centralidad' de Saint-Martial es mucho más problemática).

Lo que conocemos del cultivo de la polifonía en Iberia, apunta hacia Francia y no es anterior al siglo XII. Es importante de nuevo tener en cuenta que, cuando hablamos de polifonía, no hablamos en este contexto simplemente de un fenómeno sonoro que implique la diversidad lineal o melódica simultánea. Visto así, el fenómeno no es sino universal o al menos muy frecuente; podríamos decir, por el contrario, que el momento artificial o especial es precisamente el de la monofonía, y, por tanto, imaginable perfectamente en el ámbito de la liturgia hispana, de forma análoga a la práctica heterofónica que tenemos documentada, por ejemplo, en el canto bizantino, con su frecuente utilización de bordones y variantes melódicas simultáneas.

Por el contrario, como hemos dicho, el sentido en el que hablamos aquí implica la correlación de tres elementos interrelacionados, sin los que no se da la realidad de la polifonía medieval: la escritura musical, por un lado; el momento teórico, que ya hemos nombrado, y, además, añadamos ahora, sin entrar en más detalle en esta cuestión, el surgimiento o solidificación del concepto de composición o artefacto musical.

En este sentido, sólo el primer aspecto, la escritura, tuvo un desarrollo autónomo en la península ibérica, si atendemos al desarrollo de la neumática hispana. Sin embargo, los otros dos elementos, tanto la teoría como el concepto de composición, son de proveniencia claramente francesa: recordemos aquí la presencia de copias de la *Musica enchiriadis*, el célebre tratado carolingio que menciona la técnica del *organum*, en monasterios de la marca hispánica (un ejemplo: el códice 42, conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, proveniente del monasterio de Ripoll, que contiene una copia del siglo XI de algunos de estos tratados carolingios del siglo IX).

Por lo que se refiere al repertorio, su conexión francesa es igualmente evidente aunque, como decíamos, compleja. Consideraremos aquí dos de las tres fuentes capitales de la polifonía en la península, los códices de Santiago, sobre el que nos centraremos especialmente, y el de Madrid, dejando aparte el último y más rico representante de la composición polifónica en tierras ibéricas: el códice de Las Huelgas.

## 2. EL CODICE CALIXTINO

El códice de Santiago de Compostela contiene el repertorio polifónico hispano más antiguo conservado. Dicho esto, conviene matizar, de forma general y particular. De forma general, indicando que las referencias a países (Hispania, España, Francia) son referencias figuradas en cuanto a la Edad Media (al menos hasta bien entrado el siglo XIII, en que se consolidan las primeras monarquías nacionales). De forma particular, recordando que el Códice Calixtino (= CC) es un monumento enormemente complejo, que no admite una determinación nacional, ni siquiera en un sentido lato. Seguramente, no es exagerado decir que, si la investigación en torno al CC está convergiendo en algo, es precisamente en entrever las dimensiones de la complejidad que se plantea y en la necesidad de ir planteando escalonadamente sus problemas.

Nos concentraremos aquí en el CC, no sin antes advertir que cada vez es mayor el consenso en la investigación en considerar al CC como una excelente copia, diferente, por tanto, de lo que se denomina habitualmente *Liber Sancti Iacobi* (=LSI), que sería el arquetipo perdido. Pasado ya, esperemos, el afán nacionalista presente en gran parte de la erudición en torno al códice, donde era perfectamente discernible un frente gálico frente al ibérico, la argumentación científica se preocupa ahora fundamentalmente en determinar el cómo y el cuándo de la copia del CC, para ir preparando el camino de las grandes preguntas acerca del propio LSI. En lo que se refiere a la música polifónica, cuyo emplazamiento al final de los cinco libros que componen el códice, sugiere una adición no programada en principio y, por tanto, no presente en el LSI, las cuestiones precisamente en torno a la copia del ejemplar santiagués son naturalmente centrales. Dos conclusiones, que hace años habrían sido consideradas incompatibles, parecen perfilarse ahora como firmes: en primer lugar, que la copia se realizase en la propia Santiago, y acaso también la concepción de todo el proyecto, según las investigaciones de Díaz y Díaz, y, en segundo lugar, la relación de la fuente con la abadía de Vézelay, tal y como ha sugerido convincentemente M. Huglo. Desde el punto de vista musical, la relación francesa ha estado siempre en un primer plano, en primer lugar, por el empleo, tanto en la parte propiamente litúrgica del códice, como en la polifónica, de una notación proveniente del Norte de Francia (lo que coincide igualmente con las apreciaciones que hacen los historiaadores del arte respecto de las miniaturas e iniciales). En cuanto al repertorio, el Calixtino apunta a una relación aquitana o limosina documentada en sendas concordancias entre el Calixtino y dos fuentes del llamado círculo de san Marcial. Este tipo de polifonía muestra en sus estructuras una notable afinidad también con el Calixtino, tal y como ha mostrado Theodore Karp.

Junto a esta relación francesa, la conexión del códice y de su música con Compostela es igualmente incontestable: sólo la presencia del oficio y misa para las tres festividades de Santiago bastaría para fundamentarlo. De modo que, también desde un punto de vista musical, el Calixtino es fiel reflejo de lo que supone el Camino: comunicación, mestizaje, intercambio.

En directa relación con las cuestiones acerca del origen y datación del repertorio musical del suplemento, está la interesante cuestión de la 'autoría' de las piezas polifónicas, que apunta mayoritariamente a Francia y sobre la que me gustaría extenderme algo más, ya que plantea, de forma más concreta, algunas de las consideraciones generales sobre la música medieval que he expuesto al principio.

Sigue siendo frecuente la afirmación, generalmente en escritos de divulgación sobre la música medieval, de que los primeros 'autores' o compositores de música polifónica medieval conocidos son precisamente los consignados en el CC. Ciertamente es fácil comprobar como, al lado de cada una de las veinte composiciones del suplemento musical, aparece una rúbrica con un nombre propio. La actitud de la investigación frente a estos nombres ha oscilado, tradicionalmente, entre un cierto escepticismo y la aceptación de estos nombres como atribución real de cada pieza. 'Un breve exámen de los argumentos en contra y a favor de la veracidad de estas atribuciones nos permitirá acercarnos algo más a la problemática de fondo de este repertorio polifónico.

Un primer repaso a la lista de los once autores nombrados nos muestra inmediatamente que está prácticamente compuesta sólo por dignidades eclesiásticas: abundan los obispos, cuatro nombres de un total de once, y los magistri, siete de once. Los nombres remiten todos ellos, salvo uno, a Francia y apuntan así a uno de los ámbitos de concepción del códice: Troyes, Soissons, Bourges, Vézelay y Chartres, junto con el italiano de Benevento, son algunos de los lugares nombrados. Esta acumulación de gentes importantes, de prestigio, junto al contexto apócrifo del propio códice, más correctamente denominado como Pseudo-Calixtino, ha hecho que se hable de 'falsificación' en el caso de esta lista de compositores, aunque este término sea bien anacrónico dentro de la mentalidad medieval que lo produce, probablemente entendida mejor como 'legitimación' de una fuente considerada importante. Resulta así también evidente que, independientemente de la cuestión de la veracidad, surge entonces la pregunta, mucho más interesante, acerca de los propios criterios de esa legitimación.

Otro argumento de peso en contra es el hecho significativo, señalado por los paleógrafos y escasamente tenido en cuenta por los musicólogos, de que las rúbricas de autor del suplemento sean, todas ellas, evidentes añadidos posteriores a la copia de las piezas y, por tanto, no estuvieran previstas en principio en la disposición de los folios.

Por el contrario, en favor de las atribuciones cabe observar el hecho llamativo de que la distribución de nombres no se realice de forma uniforme, como razonablemente sería de esperar en una hipótesis de 'falsificación', sino que presente un orden peculiar y determinado (por ejemplo, las cuatro piezas seguidas atribuidas al obispo de Troyes Ato (fols. 187v-188v) después de que la serie fuese abierta precisamente con este nombre. Este *Ato*, obispo de Troyes entre 1123 y 1145, con sus seis composiciones atribuidas, destaca de forma notoria sobre los demás nombres: *Gauterius de Gastello Rainardo*, con tres piezas; *Goslenus, episcopus Suessionis*, *Fulbertus episcopus karnotensis* y el *magister Droardus trecensis*, cada uno con dos piezas; y el resto, con una sola.

Una evaluación crítica de las atribuciones del suplemento polifónico deberá tener en cuenta, en el futuro, el marco más amplio de las autorías y autoridades nombradas a lo largo de todo el CC y, especialmente, en el primer libro. En este sentido, ya P. Wagner se dio cuenta en su día de que algunas atribuciones del primer libro, introducidas por la fórmula

*'edita a'*, tenían que ser en ocasiones entendidas, en todo caso, sólo en el sentido de arreglador o compilador, ya que se refieren a textos y melodías preexistentes en el repertorio litúrgico. En un caso (*'Regi perhennis'*, fol. 187r), la rúbrica es excepcionalmente precisa en su redacción: "Magister Gauterius de Castello Reinhardi decantum fecit", complemento de la atribución al *quodam doctor Gallecianus* en la versión a una sola voz en el primer libro: lo que de ser cierto, documentaría en este caso una colaboración musical concreta entre los dos extremos del camino.

Aunque no sea posible desarrollar aquí en toda su amplitud la cuestión, es posible concluir provisionalmente que es muy poco probable que las 'autorías polifónicas' respondan realmente a los sujetos nombrados. No quiere decir esto que, de un exámen en conjunto, no puedan desprenderse argumentos de interés en la datación y caracterización del repertorio en cuestión. Tampoco parece razonable empeñarse en una categorización uniforme, abocada a la dicotomía, estéril en este caso, de lo verdadero frente a lo falso. De cualquier forma, por el número extremadamente exiguo de las composiciones y por el tipo de repertorio, parece muy difícilmente aplicable una categorización estilística individualizadora como la esbozada hace algunos años por J. López Caló.

El suplemento polifónico, y en general, el importante aspecto musical del libro primero, ha jugado un papel ciertamente paradójico en la interpretación global del CC y, especialmente en su cronología. Por un lado, los estudios de los musicólogos, con la notable excepción del trabajo pionero de P. Wagner, se han centrado casi exclusivamente en el repertorio polifónico, olvidando los evidentes vínculos entre el suplemento y el primer libro, y al margen frecuentemente de las conclusiones paleográficas y codicológicas acerca de la propia copia del CC. Por otro lado, los diversos estudios en torno al CC han dejado de lado la evaluación crítica de las aportaciones musicológicas, apoyándose en ellas, sin embargo, para establecer el límite cronológico más tardío de la compilación. Límite basado fundamentalmente en la frágil construcción en torno al célebre "Congaudeant catholici", la única pieza del Calixtino supuestamente compuesta para tres voces. También aquí, la atribución a un cierto *magister Albertus parisiensis* es posterior a la redacción inicial de la pieza y, probablemente, simultánea con el añadido en tinta roja de la tercera voz alternativa y de la intervención en las dos piezas polifónicas del primer libro ( fols. 131r y 1314. Desde los años treinta, y, en concreto, desde los estudios de J. Handschin, se ha pensado en la identificación de este Albertus, con su homónimo de la catedral de París, documentado entre 1127 y 1177, que, por cierto, no aparece en ningún momento designado en la documentación como *magister*. La mezcla indiferenciada de argumentaciones estilísticas problemáticas, (la afirmación de tratarse de una composición a tres voces), con las propiamente documentales y biográficas, (la relación con el Albertus de Notre Dame y, a través de él, con la construcción historiográfica del Anónimo IV), ha hecho de una amalgama de hipótesis un argumento aparentemente fuerte: la cronología del suplemento tendría forzosamente que situarse en torno a 1150/60.

### 3. EL CODICE DE MADRID

El códice de Madrid, del que sólo sabemos con seguridad que fue traído en 1869 a la BN de la catedral de Toledo (precisamente en compañía de otra fuente capital de la música medieval hispana, el manuscrito To de las Cantigas de Santa María), forma parte de un círculo de fuentes fundamental que documentan lo que se viene a denominar, con más o menos exactitud, la escuela de Notre Dame. Es ésta, como es sabido, la primera escuela de dimensiones europeas (y no locales, como es el caso todavía en el Calixtino y en san Martial), y donde el repertorio polifónico adquiere a grandes rasgos algunas de las características propias de composición en el sentido moderno de la palabra. Una serie de características que

permiten afirmar que es realmente aquí donde podemos hablar propiamente por vez primera de un repertorio centrado ya en la composición. Un nuevo concepto donde el hecho constructivo, opuesto a la improvisación o “composición oral” del Calixtino, aparece claro, entre otras cosas, en la concepción y transmisión regular de composiciones a tres voces: también en este sentido, la presencia, sospechosamente excepcional, de una pieza aislada notada a tres voces en el repertorio anterior, apoya los argumentos en favor de una consideración del ‘Congaudeant’ como pieza a dos voces, es decir, con segunda voz ‘alternativa’.

Al igual que el Calixtino, el códice de Madrid es una fuente fascinante y, a la vez, enigmática. Está claro que recoge una parte del repertorio francés que se documenta principalmente en los tres códices conservados en Wolfenbüttel y Florencia. Se recoge en él, tanto la tradición antigua del *organum* como la más moderna del motete y el *conductus*. Sin embargo, acerca de su función y utilización no sabemos casi nada: ¿Fue escrito en la península? Si lo fue, parte del repertorio sería copiado de otras fuentes que transmitieron este repertorio francés de finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII.

¿Qué pensar del repertorio no documentado en otras fuentes francesas, recogido principalmente al final del manuscrito, como una adición de piezas nuevas?: ¿corresponde a una producción propia hispana? Como vemos las preguntas se encadenan.

Es evidente, en todo caso, que se trata de una fuente antológica y organizada (como todas las fuentes principales de Notre Dame), dedicada de forma elocuente a la polifonía: no hay aquí sección dedicada a las nuevas composiciones monofónicas, como, por ejemplo, los *conductus* correspondientes del manuscrito de Florencia. Ya hemos comentado su reducido tamaño, que comparte con los manuscritos de Wolfenbüttel y que en todo caso hace difícil el considerarla como fuente práctica, en el sentido de que se cantase directamente de ella (aunque sepamos que la interpretación polifónica se realizaba, al contrario que la monofonía, no por un coro sino por un grupo reducido de solistas).

En principio, las opiniones acerca del origen y función del manuscrito se vieron fundamentalmente desde una perspectiva francesa. Sin embargo, desde las investigaciones de Anglés en torno al repertorio del manuscrito de Las Huelgas, copiado en tierras de Castilla a principios del siglo XIV, hay argumentos para defender que parte del repertorio del códice de Madrid corresponde a una tradición peninsular: del grupo de motetes que aparecen en Madrid sin concordancias en Francia, nada menos que seis se encuentran en Las Huelgas. Por otra parte, H. Anglés apuntó la utilización de la forma hispana ‘tenura’ por ‘tenor’, tanto en el códice de Madrid como en el de Las Huelgas.

Jutta Pumpe, que ha trabajado sobre el códice de Madrid, y en concreto sobre el repertorio de los motetes conservados, ha aportado igualmente argumentos internos, musicales, en apoyo de la proveniencia española del manuscrito. Pumpe ha estudiado en detalle la recepción en el manuscrito de Madrid de los motetes conocidos en el repertorio de Notre Dame a tres voces, que en algunos casos se transmiten a tres voces en la fuente española y, en los otros casos, o bien prescinden del *triplum* original, o bien lo adaptan y cambian considerablemente. El punto clave está precisamente en la correlación que parece existir entre la factura más moderna de las piezas francesas, caracterizadas por emplear dos voces reales y consonantes sobre el tenor, y la eliminación o alteración profunda del *triplum* en la versión del códice hispano, por un lado, y, por otro lado, en la recepción sin cambios sustanciales de las piezas a tres voces de factura más arcaica. De esta forma, el manuscrito de Madrid, en la nueva visión que aporta Pumpe, dejaría de ser una fuente ‘progresiva’, como lo era para F. Ludwig en 1910, y pasaría a ser una fuente retrospectiva y periférica respecto a la tradición central francesa, que ofrecería así una suerte de perspectiva hispana de la música de Notre Dame.



## NOTA BIBLIOGRAFICA

La cuestión entre centro y periferia en el caso de san Martial, la plantea W. Arlt en su trabajo "Peripherie und Zentrum; Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters (Erste Folge)" en *Forum Musicologicum* I (1975), 169-222; en relación con la polifonía española anterior al *Ars nova* es básico, como introducción, la ponencia de M. Lütolf, "L'ars antiqua en Espagne" en *Actas del Congreso internacional "España en la Música de Occidente"* (Salamanca 1985), Madrid, 1987, I, pp. 27-31; provechosas son igualmente sus reflexiones en torno al CC en el contexto de las fuentes polifónicas ibéricas, expuestas en su artículo "Fünf Punkte zur Mehrstimmigkeit in Spanien vor 1320/30" en *Revista de Musicología X* (1987), pp. 53-66. Sobre los últimos debates en relación al CC en general deben consultarse las actas del congreso de Pittsburgh de 1988, dedicado específicamente al tema: J. Williams y A. Stones, (eds.), *The 'Codex Calixtinus' and the Shrine of St James*, Tübingen 1992 (=Jacobus Studien 3). Desde un punto de vista codicológico y paleográfico resulta absolutamente imprescindible la monografía de M. C. Díaz y Díaz, *El Códice calixtino de la catedral de Santiago: estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela 1988 (= Monografías Compostelanus 2), que puede completarse con el último estudio general de A. Moisan, *Le livre de Saint Jacques ou 'Codex Calixtinus' de Compostelle. Etude critique et littéraire*, Paris 1992, donde puede localizarse la bibliografía última sobre el CC.

Para la música del CC resulta todavía muy útil, a pesar del tiempo transcurrido, el trabajo de P. Wagner, *Die Gesänge der Jacobsliturgie zu Santiago de Compostela*, Freiburg (Schweiz), 1931. La consulta del facsímil en color de las piezas polifónicas del CC es posible gracias a la monografía de J. López Calo, *La música medieval en Galicia*, la Coruña 1982, pp. 45-51; sobre la posibilidad de los 'estilos personales', véase su artículo "Datación y autenticidad del códice calixtino: Aportaciones musicológicas" en *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII - XIII (16 - 19 de Septiembre 1982)*, Santiago de Compostela, 1982, pp. 173-192. La investigación musicológica más reciente se hallará en los artículos de M. Huglo, "Les pièces notées du *Codex Calixtinus*" y H. v. d. Werf, "The Polyphonic Music", pp. 105-124 y 125-136 de las ya nombradas actas del congreso de Pittsburgh. El último libro publicado, con transcripción musical completa, sobre el repertorio polifónico calixtino, es el de T. Karp, *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford 1992, (2 vols.), aunque es necesario advertir que responde fundamentalmente a la investigación realizada por Karp en 1967/68 y su revisión en 1978/79.

Aunque se trate de un trabajo centrado en el repertorio litúrgico del primer libro, puede consultarse igualmente con provecho el reciente artículo de I. Fernández de la Cuesta, "La música litúrgica de la peregrinación a Santiago El Códice Calixtino", en *Santiago camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela. Catálogo de la exposición celebrada en Santiago en 1993*. Madrid 1993, 37-53. Sobre la documentación disponible acerca de *Albertus parisiensis*, es obligada la referencia a C. Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500 - 1550*, Cambridge 1985, pp. 278 - 281.

Acerca del códice de Madrid y su caracterización como fuente conservadora, véase el aludido trabajo de J. Pompe, "Das Reduktionsprinzip bei den Moteten der Madrider Notre-Dame Handschrift" en C. Meyer (ed.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Paris 1991, a completar con su tesis doctoral recientemente editada: *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift*, Tutzing 1991.