

Atravesar el mar cabalgando sobre peñas: el viaje de Arnaldus de Monte, de Ripoll a Santiago de Compostela

Antoni Madueño Ranchal

Despertant instruments adormits-Ajuntament de Ripoll

Resumen: Entre 1172 y 1173 un monje de Ripoll, Arnaldus de Monte, se dirigió en peregrinación a Santiago de Compostela. Allí confeccionó el manuscrito Ripoll 99, conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, considerado la primera copia del *Liber Sancti Jacobi* compostelano. Entre sus folios se halla también una copia de la carta que el monje envió a su abad, dando cuenta de su empresa. El monasterio benedictino de Santa María de Ripoll fue un importante centro de saber durante la Edad Media y, aunque no constituyó un lugar de peregrinación, podemos situarlo en el mapa de esos caminos a través de sus relaciones con otros lugares. Los manuscritos y la iconografía se plasman en el diálogo de dos portadas románicas cargadas de instrumentos musicales, situadas en los extremos de la larga cordillera que atraviesa la península ibérica, de este a oeste, entre dos mares.

Palabras clave: Ripoll, Arnaldus de Monte, *Codex Calixtinus*, Portada de Ripoll, Scriptorium de Ripoll, Instrumentos medievales de música, Manuscrito Archivo Corona de Aragón Ripoll 99.

Crossing the sea riding on rocks: the journey of Arnaldus de Monte, from Ripoll to Santiago de Compostela

Abstract: Between 1172 and 1173 Arnaldus de Monte, a monk from Ripoll, went on a pilgrimage to Santiago de Compostela. There he produced the Ripoll 99 manuscript, preserved in the Archivo de la Corona de Aragón. This is considered the first copy of the Compostela *Liber Sancti Jacobi*. Among its pages there is also a copy of the letter that the monk sent to his abbot, giving an account of his actions. The Benedictine monastery of Santa María de Ripoll was an important center of knowledge during the Middle Ages. Even though it was not a place of pilgrimage, we can place it on the map of those paths through its relations with other places. The manuscripts and the iconography are

reflected in the dialogue of two Romanesque portals loaded with musical instruments, located at the ends of the long mountain range that crosses the Iberian Peninsula, from east to west, between two seas.

Keywords: Ripoll, Arnaldus de Monte, Codex Calixtinus, Portal of Ripoll, Ripoll Scriptorium, Medieval music instruments, Ripoll Archivo Corona de Aragón Manuscript 99.

Atravesar o mar cabalgando sobre rochas: a viaxe de Arnaldus de Monte, de Ripoll a Santiago de Compostela

Resumo: Entre 1172 e 1173 un monxe de Ripoll, Arnaldus de Monte, dirixiuse en peregrinación a Santiago de Compostela. Alí confeccionou o manuscrito Ripoll 99, conservado no Archivo de la Corona de Aragón, considerado a primeira copia do *Liber Sancti Jacobi* compostelán. Entre os seus folios atópase tamén unha copia da carta que o monxe lle enviou ao seu abade, dando conta da súa empresa. O mosteiro beneditino de Santa María de Ripoll foi un importante centro de saber durante a Idade Media e, pese a que non constituíu un lugar de peregrinación, podemos situalo no mapa deses camiños a través das súas relacións con outros lugares. Os manuscritos e mais a iconografía plásmanse no diálogo de dúas portadas románicas cargadas de instrumentos musicais, situadas nos extremos da longa cordilleira que atravesa a Península Ibérica, de leste a oeste, entre dous mares.

Palabras clave: Ripoll, Arnaldus de Monte, *Codex Calixtinus*, Portada de Ripoll, Scriptorium de Ripoll, Instrumentos medievais de música, Manuscrito Archivo Corona de Aragón Ripoll 99.

En el Archivo de la Corona de Aragón se conserva la primera copia del *Códice Calixtino*, procedente del monasterio catalán de Santa María de Ripoll¹. Se trata de un manuscrito de 85 folios cuyo autor², el monje Arnaldus de Monte, se dirigió entre 1172 y 1173 a Santiago de Compostela –no sabemos si con la intención de realizar esa reproducción– y dejó anotada en una carta algunas de sus impresiones. La existencia de esa copia, primera de las de doscientas que se elaboraron con posterioridad, aportó pistas fundamentales sobre los orígenes del *Códice* mismo.

Poco tiempo después de ese viaje aparece documentado en Ripoll un altar dedicado al Apóstol, donde podrían haberse repetido los cantos traídos desde Galicia³. La relación compostelana con el cenobio Ripollés durante la Edad Media no se redujo a este hecho. Durante el tiempo de estadía del copista en Santiago se estaba preparando la construcción del Pórtico de la Gloria, y es precisamente en Ripoll donde se encuentra una de las más importantes portadas románicas, cuya obra

1 Archivo de la Corona de Aragón, Manuscrito Ripoll 99, en adelante Ripoll 99.

2 García Villada, Zacharias, *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis*, II Band, 1 Teil, Wien, 1915, p. 594.

3 Anglès, Higiní, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935. Reed. Biblioteca de Catalunya, 1988, p.156. *Vid. infra* nota 27.

habría finalizado seguramente pocos años antes. Aparecen allí los instrumentos músicos que florecerán casi inmediatamente después con todo su esplendor en Compostela, imágenes que seguramente constituyen el ejemplo de iconografía musical más importante de toda Europa.

El viaje de Arnaldus a Galicia nos permite tejer una trama de lugares, manuscritos e iconografías que confluyen en los músicos representados en la Portada de Ripoll. Sus imágenes viajeras, del pergamino a la piedra, así como sus instrumentos, son la germinación de los caminos emprendidos algunos siglos antes, de los versos de los poetas o de la aparente simplicidad de los pastores.

El monasterio de Ripoll: viajes y concurrencias antes de Arnaldus de Monte

Pocos lugares existen que se autoproclamen rincones del mundo. Más bien al contrario, hasta el más oscuro valle se reivindica en un glorioso pasado en el que fue encrucijada, lugar fundamental para un eslabón esencial en la cadena de la Historia. Así sucedió también con el monasterio de Santa María de Ripoll, enclavado en la confluencia de dos discretos ríos pirenaicos: panteón condal, *scriptorium*, cenobio antiguo benedictino consagrado hacia 880, indiscutible polo cultural en la Cataluña de los siglos por venir⁴.

En la geografía ibérica de esos tiempos convulsos por las invasiones musulmanas, Ripoll se convirtió en poco más de dos siglos en uno de los centros de saber más destacados de Europa, con su biblioteca y *scriptorium* poseedores de notables volúmenes. Bajo el abadiato de Sunifredo, entre 979 y 1008, el monasterio llegó a los 65 libros inventariados, para alcanzar en 1047, al final del gobierno de Oliba, la suma de 246⁵. Si bien el número de códices no podía rivalizar con otras bibliotecas como la de Bobbio, su situación en tierra de frontera permitió la adquisición de libros procedentes de Oriente, de sumo interés.

La red de bibliotecas y escritorios catalanes, cuya importancia ha sido eclipsada hasta ahora por el monumental legado de Ripoll y de Vic, constituyó una bisagra entre el mundo carolingio y el musulmán⁶. El primero nutría desde el norte con códices litúrgicos a

4 El monasterio de Ripoll así como su biblioteca y *scriptorium* han llamado la atención de los historiadores desde antiguo. Alimbau, Salvador *et al.*, *Pantocràtor de Ripoll*, Ripoll, Patronat del Monestir, 2009, recoge una extensa bibliografía de conjunto, así como una exhaustiva documentación fotográfica sobre el monasterio. Para la documentación resulta imprescindible: Ordeig, Ramon, *Diplomatari del Monestir de Ripoll*, 3 vol., Vic, Centre d'estudis històrics, 2015-2017, así como Junyent, Eduard, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Anscari M. Mundó (ed.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

5 Beer, Rudolf, *Los manuscritos del Monastir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, Casa Provincial de Caritat, 1910. Para la edición crítica del catálogo: Gros, Miquel S, "L'antic catàleg de la biblioteca del Monestir de Ripoll", *Miscel·lània litúrgica catalana*, XXIV (2016), pp. 121-150.

6 Mundó, Anscari M., "La cultura artística escrita", en *Catalunya Romànica*, vol. I, ed. Pladevall, Antoni, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994, pp. 133-162.

las nuevas parroquias, mientras que desde el sur llegaban obras de carácter científico, a través de traducciones árabes y hebreas, documentadas por las cartas de Gerbertus, el futuro papa Silvestre II, que permaneció cerca de dos años en tierras catalanas⁷.

Sin embargo, el periodo de máximo esplendor de Ripoll tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XI, bajo el abadiato de Oliba. Descendiente de la estirpe condal de Besalú y Cerdanya, Oliba encarna una figura política, religiosa y cultural de primer orden. Obispo de Vic y abad de Ripoll y de Sant Miquel de Cuixà, constructor de iglesias y monasterios, pacificador del territorio, poeta..., dotó sus bibliotecas de obras monumentales, como las célebres Biblias. Bajo su mandato el románico lombardo adornó los paisajes catalanes en imágenes que aún perduran e impuso, no sin dificultades, las condiciones de paz que fueron clave en el desarrollo de una incipiente economía comercial⁸.

Ripoll ocupó, pues, por derecho propio, un lugar en esas confluencias que resultan de los caminos de los hombres y de las bestias, del tránsito de las ideas, necesariamente rubricadas en pergaminos, leídos y copiados, repetidos incansablemente en los centros monásticos y catedralicios de toda Europa. Desde los tiempos más remotos del monasterio se documentan viajes a Roma en busca de privilegios, confirmaciones de bienes y, sobre todo, la pugna por la autonomía de la metrópoli de Narbona. Dos siglos después fue Oliba quien al menos en dos ocasiones se dirigió a Roma, trayendo consigo ideas, libros y reliquias, bienes muy preciados para el enriquecimiento de sus bibliotecas y para la dotación de las nuevas iglesias⁹.

De Lodi, en la Lombardía, procedía seguramente el gramático Guibertus, casado con Guisla *grammatica*: ambos fueron los fundadores de una estirpe de capiscolos y gramáticos de la catedral de Vic¹⁰. De ese mismo lugar procederían también las reliquias que ofreció a su amigo Arnau Mir de Tost, uno de los más destacados nobles catalanes del siglo XI, para la dotación de la iglesia de Tost en 1040¹¹. Y como ya hemos mencionado, el primer románico –también denominado románico lombardo– se instaló en los condados catalanes por obra de los *magistri comacini* italianos¹². Hasta la huella mariana en la obra de Oliba se justifica, al menos en parte, por la impresión que causaron en él las visitas a Roma¹³.

7 Sachs, Klaus J., “Gerbertus cognomento musicus. Zur musikgeschichtlichen Stellung des Gerbert von Reims (nachmaligen Papstes Silvester II)”, *Archiv für Musikwissenschaft*, XXX (1972), pp. 257-274.

8 La figura del abad y obispo Oliba ha sido profusamente estudiada. Para su obra literaria véase Junyent, Eduard, *Diplomatari i escrits...*, op. cit.

9 *Ibidem*, p. 340.

10 Gros, Miquel dels Sants, “Els textos d’ensenyament en l’escola catedralícia de Vic al segle XI”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24 (1991), pp. 19-26.

11 Junyent, Eduard, *Diplomatari i escrits...*, op. cit., pp. 338-340.

12 Cf. el artículo de Joan Duran Porta, con un estado de la cuestión de la historiografía respecto a este tema, aunque sea para negar la procedencia lombarda de estos constructores: Duran Porta, Joan, “¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2009), pp. 247-261.

13 Castiñeiras, Manuel, “El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII): Santa María la Mayor, Sant’Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela”, en *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, ed. Gómez Muntané, Maricarmen; Carrero Santamaría, Eduardo, Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 169-206.

Pero quizás uno de los documentos más interesantes a la hora de trazar los caminos recorridos por los monjes ripolleses antes del viaje de Arnaldus a Compostela es la encíclica mortuoria de su más célebre abad, concretamente los escritos cosidos al pergamino original que dan noticia de la respuesta de al menos 93 lugares a la funesta noticia¹⁴. El documento original desapareció tras la quema del monasterio en 1835, y nos ha llegado gracias a la copia de su último archivero, Roc d'Olzinelles. Aparecen allí catedrales y monasterios de Francia, algunos notables como Lagrasse, Saint-Guilhem-le-Désert, Le Puy, San Víctor de Marsella, Cluny, Autun, Limoges, Poitiers, Tours O Bourges, y naturalmente los centros religiosos catalanes más importantes. Si comparamos el número de respuestas contenidas en el rollo mortuorio del abad en 1046 con las de su predecesor Sunifredo, en 1008, constataremos que en aquella no llegan ni a la mitad, y que la notoriedad de los firmantes es sensiblemente menor¹⁵.

Ripoll y los lugares catalanes de peregrinación

Entre los santuarios catalanes del siglo XII, en concreto entre los centros de peregrinación¹⁶, solo el monasterio de Santa María de Montserrat ocuparía un lugar destacado. Su dependencia de Ripoll hasta 1410 nos permite situar también la casa madre en el mapa de esos espacios y, con ello, también a nuestro monje. Fundado en 1025 por Oliba sobre una primitiva capilla donada por el conde Guifré, Montserrat aparece vinculado a las peregrinaciones a Santiago¹⁷.

La importancia de este santuario se debe a la aparición en ese lugar de una Virgen *encontrada*. La conocida devoción mariana del abad de Ripoll constituiría también un elemento que reforzaría la conversión de la primitiva ermita de Santa María en un importante santuario dedicado a Santa María, en cuyo seno se compusieron las canciones del *Llibre Vermell*. Asimismo, el manuscrito Ripoll 193 del Archivo de la Corona de Aragón, datado entre los siglos XII y XIII, reúne algunos milagros de la Virgen de Montserrat, cuya tradición se plasmará más tarde en algunas de las cantigas de Santa María¹⁸. En él se recogen algunos milagros de

14 Junyent, Eduard, *Diplomatari i escrits...*, op. cit., pp. 341-355.

15 *Ibidem*, pp. 314-316.

16 Sánchez Márquez, Carles, "La peregrinación a Montserrat en los siglos XII y XIII: Génesis de una cultura devocional mariana", *Porticvm, Revista d'Estudis Medievals*, I (2011), pp. 28-43; *idem*, "La antigua portada románica y los orígenes de la Peregrinación a Montserrat", *Ad Limina, Revista de Investigación del Camino de Santiago y las Peregrinaciones*, 2 (2011), p. 183-215.

17 *El camí de Sant Jaume i Catalunya, actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

18 Así, las *Cantigas de Santa María*, números 48, 52, 57, 113, 302 y 311 del manuscrito *princeps* de El Escorial. Sunyol, Gregori M., "Cantiques de Montserrat del Rei Anfós, dit el Savi", *Analecta Montserratensia*, V (1922), pp. 361-417.

la Virgen (ff. 27v-48r) y *De miraculis qui fiunt a beata virgine Maria in ecclesia Montis Serrati* (ff. 170v-173v)¹⁹.

El monasterio de Sant Pere de Rodes, situado en el mismísimo extremo de la cordillera pirenaica, constituye otro de los focos, aunque menor, de atracción para los peregrinos. Su posición privilegiada, encaramado sobre el cabo de Creus a más de 500 metros sobre el nivel del mar, mirando hacia el este, responde a la leyenda de su origen: se trata del lugar donde unos monjes llegados de Roma escondieron los restos del apóstol Pedro para protegerlos de las invasiones bárbaras²⁰. El azar lo sitúa al otro lado de la larga cadena montañosa que atraviesa de este a oeste la península ibérica, exactamente bajo la línea recta imaginaria que podemos trazar entre dos de los grandes lugares de peregrinación, la ciudad de Roma y Santiago de Compostela.

Si bien no estuvo bajo la tutela del abad Oliba, este asistió a la consagración de su iglesia en 1022, y probablemente ofreció la monumental Biblia de Rodes como el más valioso de los bienes para su dotación²¹. Algunas de las miniaturas de este códice servirán, cien años más tarde, como modelo iconográfico para la construcción de la portada del monasterio de Ripoll²², y como veremos más adelante, también como inspiración para los instrumentos musicales que allí aparecen.

Mucho más próximo a Ripoll, aunque a 2000 metros de altitud, se halla el valle de Núria y su santuario mariano. Documentado desde 1087, en que es cedido por el conde Guillem Ramon I de Cerdanya a Santa María de Ripoll, se trata de un centro menor de peregrinación, vinculado sobre todo a los pastores que poblaban esas montañas. La primitiva iglesia con su hospicio es citada en 1162, cuando el papa Alejandro III le concedió indulgencias para el día de su fiesta. La capilla de San Gil, barroca pero construida sobre una base probablemente románica como consecuencia de la destrucción del terremoto de 1428, también alberga un culto local vinculado a los pastores, sumamente interesante para nuestro trabajo²³.

El viaje de Arnaldus

El año de 1173, el monje del cenobio ripollés Arnaldus de Monte dirige desde Compostela una misiva a su abad Raimundus de Berga y al prior del monasterio, proba-

19 García Villada, Zacharias, *Bibliotheca Patrum...*, op. cit., pp. 628-629.

20 Pujades, Jeroni, *Crónica universal del Principado de Cataluña escrita a principios del siglo XVII*, primera parte, tomo VII, Barcelona, 1831.

21 Se trata del Manuscrito París, Biblioteca Nacional de Francia, lat. 6. Véase: Gros, Miquel dels Sants, "El bisbe Oliba i els antics manuscrits bíblics i litúrgics catalans", ed. Sureda, Marc, *Oliba episcopus*. Mil·lenari d'Oliba, bisbe de Vic (catàleg d'exposició), Vic, Museu Episcopal de Vic, 2018, p. 89.

22 Mundó, Anscani, *Les Bíblies de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*, Città del Vaticano, Biblioteca apostólica vaticana, 2002.

23 Pladevall, Antoni; Casas, Lluïssa; Vigué, Jordi, "Esglésies del Ripollès anteriors al 1300", en *Catalunya romànica*, X, Barcelona, 1994, p.40.

blemente Bernat de Peramola, que lo sucedería en el abadiato a partir de 1206²⁴. En la carta se recoge el motivo de su viaje hasta allí:

Consistens in ecclesia beati Jacobi apud Compostellam, quem propter indulgentiam peccatorum meorum visitare studueram, et nihilominus ob desiderium visendi loci cunctis gentibus venerandi²⁵.

Si el testimonio de la epístola es cierto, la razón del viaje no sería otra que el peregrinaje a Santiago, con un doble objetivo, la expiación de los pecados y también el deseo de conocer un lugar visitado por todos los pueblos²⁶. Es una vez allí que Arnaldus descubre la existencia del volumen que contiene los cinco libros de los milagros del Apóstol, acompañado de los escritos de Agustín, Ambrosio, Jerónimo, Gregorio, León, Máximo y Beda, y de otros santos, para ser leídos durante la festividad del Apóstol, así como de responsos, antífonas, prefacios y oraciones para las festividades de todo el año.

Tras estas líneas, el monje pasa a evocar la devoción de su abad hacia Santiago, así como la de sus antecesores en el cargo, que habían erigido “sub sepe nominandi apostoli titulo infra basilicam Rivipullensem altare sacro sanctum erexerant”²⁷. Es esa devoción la que mueve al monje a copiar el códice con el compendio de los milagros, que a su juicio faltaba desde hacía tanto tiempo en el monasterio de Ripoll.

A pesar de la autorización del abad para realizar el viaje, “vestre beatitudinis non minus licentia fultus”²⁸, Arnaldus de Monte pone de manifiesto su sola voluntad para llevar a cabo la tarea que se había encomendado. Es decir, no se trata de un encargo hecho por el monasterio, “verumtamen, cum copiam sola voluntas ministraret”²⁹ y, por lo tanto, los medios materiales con los que parece contar para llevar a cabo su empeño son únicamente aquellos de los que dispone personalmente. Quizás sería esa limitación, “sumptuum vero penuria et temprois me coartaret angustia”³⁰, la que le podría haber impedido copiar íntegramente los cinco libros.

No debemos olvidar que el máximo interés del monje se centra en recoger íntegramente los milagros del Apóstol que aparecen en los libros que ha copiado “in quibus integre miracula continentur”³¹. Sin embargo, dará cuenta también de otros contenidos, como la traslación del Apóstol desde Jerusalén hasta Hispania o el sometimiento de Hispania al cristianismo por obra de Carlomagno.

Del primer libro recoge también algunos sermones de Calixto, aunque no menciona las obras musicales correspondientes a la misa de Santiago que también copia.

24 Beer, Rudolf, *Los manuscritos del Monastir...*, op. cit., p. 332.

25 Beer, Rudolf, *Handschriftensätze Spaniens*, Wien, 1894, p. 413.

26 Zimmermann, Michel, *Écrire et lire en Catalogne (IX-XII siècles)*, II, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 816.

27 Beer, Rudolf, *Handschriftensätze...*, op. cit., p. 414.

28 *Ibidem*, p. 413.

29 *Ibidem*, p. 414.

30 *Idem*.

31 *Idem*.

Finalmente describe el contenido del libro quinto, que trata de las costumbres de las gentes, de los caminos, de las villas y ciudades, montes, ríos y de todo aquello que se encuentra allí escrito, y rubrica el trabajo con la fecha de la copia del volumen.

La inclusión de esta supuesta carta al final de la copia catalana del *Códice Calixtino* presenta algunas cuestiones de interés. En primer lugar, parece tratarse de un texto en forma epistolar, justificativo de las razones que llevaron a la copia del manuscrito, que fue añadido más tarde por una mano diferente a la de Arnaldus ¿Nos encontramos ante una copia literal de la carta enviada por el clérigo al monasterio, reproducida a posteriori en la última página del código? Si efectivamente envió esa carta al finalizar su trabajo, cabe suponer que emprendió enseguida el camino de regreso al monasterio, pues se hallaba apremiado por el tiempo según sus propias palabras, y quizás incluyó otras informaciones de carácter práctico en la misiva. Sea como fuere, tenemos razones para cuestionar que ese texto sea literalmente una carta, aunque pudiera tratarse de una transcripción total o parcial de la misma.

Las músicas del código Ripoll 99

Las obras musicales que aparecen en el *Codex Calixtinus*³² están escritas en notación lorena, y se hallan agrupadas en el libro primero y al final del quinto, en el apéndice de cosas varias³³. Higini Anglès, tras estudiar las correspondencias musicales entre los manuscritos de Ripoll y de Compostela, fue el primero en afirmar que el código catalán no era una reproducción del *Calixtinus*, sino de una obra anterior perdida, que sirvió como modelo a ambos manuscritos. Para ello se basó, por una parte, en la antigüedad de las notaciones de ambos códigos, así como en las numerosas variantes melódicas que presentaban³⁴:

Aquest fet i el fet de les variants múltiples que hom troba en comparar la música del còdex de Ripoll amb la del manuscrit de Galícia són prou per a poder sostenir que l'exemplar del qual es va valdre el monjo Arnaldus per a fer-ne la còpia de l'exemplar de Ripoll no fou el que avui es conserva a Compostela³⁵.

Este aspecto ha sido estudiado recientemente de una manera más exhaustiva por Verena Föster y por Juan Carlos Asensio. Para Asensio las razones de paleografía

32 Santiago de Compostela, Archivo-Biblioteca Capitular de la catedral de Santiago de Compostela (ACCS, CF-14).

33 Para el contenido musical del *Codex Calixtinus*, véase Gómez Muntané, M., "Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: del Código Calixtino al Código de Las Huelgas", en *El Código Calixtino y la música de su tiempo* (ed. López-Caló, J; Villanueva, C.), Actas del Simposio, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999, pp. 163-180; Gómez Muntané, Maricarmen, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, México, 2009, p. 199.

34 Anglès, Higini, *La música a Catalunya...*, op. cit. pp. 156-158.

35 *Ibidem*, p. 158.

musical demostrarían que “la copia del Arnaldus de Monte no pudo hacerse desde el *Jacobus*”³⁶. Föster llega a la misma conclusión, aunque incorpora argumentos litúrgicos y textuales para concluir que ambos manuscritos pertenecen incluso a tradiciones textuales distintas³⁷. La notación del códice catalán es aquitana, sobre pautados de cuatro y cinco líneas en punta seca. Sin embargo, la del códice compostelano es lorena y pautada sobre cuatro líneas rojas.

Por otra parte, queda pendiente la cuestión sobre la pertenencia de las obras polifónicas del Calixtino compostelano al códice original o, por el contrario, la posibilidad de que estas fueran añadidas más tarde. Anglès, en su obra de 1935, parece decantarse por esta última opción, en el marco del debate de los musicólogos de la época al respecto. A su parecer, si Arnaldus tenía algún interés musical, y parece que así era a juzgar por la calidad caligráfica de sus neumas, no hubiera obviado estas obras en el caso de que hubieran estado a su disposición³⁸. Sabemos, sin embargo, que muy probablemente el códice no se hallaba todavía encuadernado en ese momento³⁹, y que el monje podría haber dispuesto de los cuadernos separadamente. Este hecho debilitaría el argumento de Anglès, en el sentido de que quizás no accedió a ciertos cuadernos pese a su existencia. Asimismo, el códice ripollés reproduce solamente una pequeña parte de la monodia que aparece en el de Compostela, música que supuestamente ya existía en el códice original⁴⁰.

Piezas musicales del Manuscrito Ripoll 99 del Archivo de la Corona de Aragón y equivalencia con el Codex Calixtinus

1. Officium. Ihesus vocavit. V. Celi enarrant gloriam. f. 31v = Calixtinus f. 118r.
2. R. Misit Herodes. V. Occidit autem Iacobum. f. 31v-32r = Calixtinus f.118r-119r.
3. Alleluia. V. Sanctissime apostole. f. 32r = Calixtinus f. 119r.
4. Alleluia. Hic Iacobus. F. 32r = Calixtinus f. 119r-119v.
5. Alleluia. Vocavit Ihesus.⁴¹ F. 32r = Calixtinus f. 119v.

36 Asensio, Juan Carlos, “Ripoll & Compostela: Arnaldo de Monte y el Codex Calixtinus”, ed. Carrero Santa María, Eduardo; Zauner, Sergi, *Respondámosle a concierto, estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, pp. 65-76.

37 Föster, Verena, “Ungeklärte Fragen zu den Handschriften Codex Calixtinus und Ripoll 99”, *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, 59 (2004), pp. 3-22.

38 Anglès, Higiní, *La música a Catalunya...*, op. cit., p. 158.

39 Díaz dedujo que los cuadernos del libro no se encuadernaron hasta el siglo XV, hecho que facilitó las copias del códice. Díaz y Díaz, Manuel, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1988, pp. 320-321.

40 Gómez Muntané, Maricarmen, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 201.

41 Notamos un detalle de sumo interés para la interpretación musical del texto. Al final de la frase “Boanerges quod est filii tonitruui”, en las palabras “boanerges” y “filii” se doblan la “s” y la “i” finales, respectivamente, coincidiendo con el melisma musical que acompaña al texto. Se trata claramente de un procedimiento destinado a facilitar el canto en pasajes melismáticos, ausente en el *Calixtinus*, que abre varios interrogantes: ¿aparecían en el modelo original del códice estas letras dobladas o es un añadido de Arnaldus? Si es un añadido, indicaría que el monje, mientras copiaba cantaba los melismas, y repitió esas letras para facilitar la interpretación. Y eso

6. *Prosa sancti Iacobi*.⁴² Clemens servulorum. Amen. ff. 32r-32v = Calixtinus ff. 122v-123r.
7. Offertorium. Ascendes Ihesus. Alleluia. V. Etenim sagite. P. Quod est. F. 32v-33r = Calixtinus f. 121r-121v.
8. Combreganda. Ait Ihesus. V. Simens vestra. P. Potestis bibere. F. 33r = Calixtinus f. 122r.

Dos pórticos, decenas de instrumentos musicales y el Apocalipsis

Pocos años después de la estadía de Arnaldus en Compostela se instalaban los dinteles del Pórtico de la Gloria, quizás el más perfecto ejemplo iconográfico de instrumentos medievales románicos esculpidos⁴³. En Ripoll una portada monumental ornaba la puerta del monasterio desde hacía años o decenios, dependiendo de las dataciones barajadas que se extienden entre 1150 y 1170. Y si bien la factura de estos instrumentos quedaba lejos de la calidad de los compostelanos, su número e interés no era para nada desdeñable⁴⁴.

Hemos hecho ya referencia al papel fundamental de la biblioteca y del *scriptorium* de Ripoll por la cantidad y calidad de sus obras, científicas, literarias, teológicas, pero también musicales. La importancia de la enseñanza y de la práctica de la música en el monasterio era indiscutible, ya desde los tiempos del abad Oliba⁴⁵, y pese a la feroz destrucción de gran parte de esos fondos se han conservado más de veinte códices con obra musical, entre los cuales se hallan tratados teóricos, libros litúrgicos, un breviario y un sacramentario, o canciones profanas⁴⁶.

En la portada de Ripoll esos manuscritos toman forma a través de las imágenes y de los instrumentos musicales. Como es sabido, las imágenes de la Biblia de Rodes sirvieron como modelo para numerosas escenas esculpidas en la piedra, cien años

mostraría que tenía cierta dificultad con este tipo de cantos, poco presentes hasta el momento en Ripoll, a excepción de algunos del *Breviarium* del siglo XII. Además, observamos unas finas líneas que sirven para separar las agrupaciones neumáticas, que corroboran esta hipótesis. En todo caso, fuera o no Arnaldus quien añadió esas letras y líneas, da cuenta de la novedad de esos melismas para el copista, o al menos de su dificultad para entonarlos adecuadamente.

42 En este lugar debería figurar la prosa correspondiente a la misa del día 25, "Prosa sancti Iacobi, latinis, grecis et ebraicis verbis..." (folio 119v.), pero Arnaldus la sustituye por la prosa de la misa del día siguiente. El resto de la misa del día 25 permanece igual que en el *Códice Calixtino*.

43 López Ferreiro, Antonio, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago de Compostela, 1893, p. 8. Castiñeiras, Manuel, "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2010, pp. 187-239.

44 Parés i Jordana, Sebastià, "Instrumentos musicales a la Portada de Ripoll", *VII Assemblea d'estudis sobre el comtat de Besalú*, 7 (1991), p. 85-100.

45 Gómez Muntané, Maricarmen, *La música medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, p. 30.

46 Garrigosa, Joaquim, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.

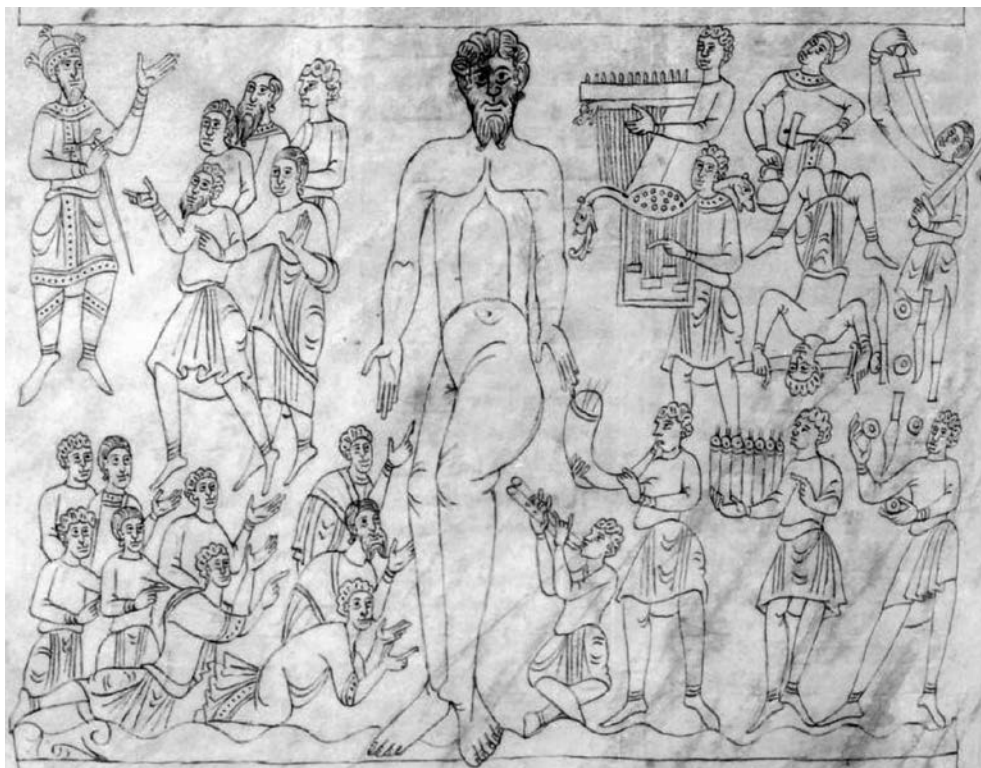


Fig. 1: Biblia de Rodes, BNF lat. 6 (3), f. 64v. Biblioteca Nacional de Francia.

más tarde, y en 2018⁴⁷ propusimos la correspondencia entre la escena de Nabucodonosor y los músicos que aparece en esa biblia, con las esculturas de los músicos que acompañan al rey David en la portada (Fig. 1).

Efectivamente, las figuras de los músicos situados a la derecha de David han sido tomadas de la miniatura, incluso conservando la misma posición que en la imagen original. El primero de ellos, que en Ripoll sujeta un cuerno de reducidas dimensiones, presenta más o menos la misma postura que en su modelo, aunque ambos vestidos no coinciden exactamente. Por otra parte, en la Biblia de Ripoll el cuerno es de mayores dimensiones: se trataría claramente de un olifante y está sujeto por ambas manos (Fig. 2).

Reviste más interés la reproducción pétrea del músico que sostiene una flauta de Pan en su mano. En la Biblia de Rodas parece evidente que el miniaturista trata de representar un órgano, aunque no queda demasiado clara su tipología. Por otra parte, en todos los instrumentos de viento presentes en la imagen del manuscrito,

47 Madueño Ranchal, Antoni, "Despertant instruments adormits, notes per a la recreació dels instruments musicals de la portalada de Ripoll", en Sureda, Marc (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Barcelona, Viella-IRCVM, 2018, pp. 251-258.



Fig. 2: Detalles de David y los músicos en la Portada de Ripoll y de Nabucodonor y la estatua en la Biblia de Rodes.

figuran unas líneas que representan el aire que sale de su interior. Así sucede también con el órgano, cuyas líneas muestran como el instrumento expulsa el aire por la parte superior de los tubos. Sin embargo, en la escultura de la portada, si bien la figura humana es prácticamente la misma, el instrumento reduce significativamente su tamaño, y se convierte como por arte de magia en una flauta de Pan. Es notorio cómo el escultor aprovecha la postura del cuerpo, y concretamente de los brazos. El derecho, que sostenía el órgano, pasa a sujetar la flauta de Pan, mientras que el izquierdo, que señalaba con el dedo índice al instrumento, conserva exactamente el mismo dibujo. La flauta pasa a colocarse algo más arriba que el órgano, pero en una posición inverosímil: por una parte, porque se sujeta solo con una mano, cuando lo

habitual es hacerlo con ambas, pero sobre todo porque el músico insufla aire en un solo orificio por la parte inferior del instrumento.

Esta colocación forzada revela claramente la filiación entre ambas imágenes y, al mismo tiempo, nos permite sospechar que el supuesto órgano que aparece en el pergamino tampoco sería original. Recordemos que la imagen a que nos estamos refiriendo dataría de mediados del siglo XI, y que los órganos portativos, ajustados al cuerpo del intérprete, aparecen mucho más tarde. La iconografía de esta época presenta órganos de tamaño mediano y apoyados en el suelo, e incluso aquellos que aparecen en el marco de un conjunto instrumental difieren bastante de este, como el del capitel de la catedral de Jaca. Apreciaremos finalmente que el número de tubos del órgano, a saber, siete, difiere del de la flauta de Pan, que es uno menos.

La substitución del órgano en favor de la flauta de Pan en Ripoll respondería, a nuestro entender, a varias razones. La principal, la adecuación de la imagen de los músicos al programa teológico de la portada. Si bien la aparición genérica de músicos o juglares se asocia a contextos bíblicos muy determinados (los Ancianos del Apocalipsis, el rey David, la estatua de Nabucodonosor, Salomé...), cabe señalar que cada uno de ellos guarda unas características propias. En el caso de David se presenta acompañado de un instrumento de cuerda, genéricamente una *cithara* tal y como recoge la Vulgata⁴⁸, actualizada en las arpas y en las rotas medievales. Cuando David se muestra junto a los músicos, estos exhiben instrumentos representativos de todas las familias musicales: cuerda frotada, campanas, flautas y cuernos, además de la cuerda pulsada que él tañe.

En una miniatura de la Biblia de Souvigny⁴⁹, de finales del siglo XII, encontramos a David en el interior de una letra capital tres veces⁵⁰: escribiendo bajo la inspiración de un ángel, enfrentándose a Goliath y tañendo el arpa junto a un músico de frestel. Esta última imagen es en extremo expresiva, y a mi entender da razón de la presencia de este instrumento en los conjuntos de músicos que acompañan a David en la abundante iconografía musical. Se trata de una secuencia narrativa que sintetiza la vida de David, desde sus orígenes humildes como pastor que derrota al gigante, hasta su entronización política, religiosa y poética, en tanto que autor de los salmos (Fig. 3).

En la síntesis plástica de la Biblia de Souvigny conviven el rey y el pastor, más aún, se hallan contrapuestos en la tercera de las imágenes. Circunscritos en el círculo inferior de la B se miran, frente a frente, el rey y el músico-pastor, ambos con sus instrumentos en la mano. Pese a la dignidad que le confiere la corona y a la desproporción entre el tamaño de sendos cuerpos, la expresión del rey sucumbe a la fuerza gestual del músico de viento, es más, parece someterse a los dictados musicales de

48 I Reges: 16,16 y los salmos de David 32, 42, 56, 70, 97 y 107.

49 Médiathèque communautaire de Moulins, Ms. 1, f. 215r.

50 Stirnemann, Patricia, *Nouveau regard sur la Bible de Souvigny*, Ville de Moulins, 1999, p. 42.



Fig. 3: Biblia de Souvigny, f. 215r. Moulins, Bibliothèque municipale, MS. 1.

este. El pequeño instrumento, la flauta de Pan o frestel, adquiere un protagonismo paralelo al del arpa y representa a David-pastor, vencedor del gigante y futuro rey y poeta. Ese es el instrumento de los pastores, y en San Isidoro de León se muestra esa atribución sin ningún género de dudas.



Fig. 4: David y los músicos, Portada de Ripoll.

En el contexto del monasterio de Ripoll y de su portada, el músico de flauta de Pan destaca sobremanera. Situado muy cerca de la puerta de entrada a la iglesia, es una de las figuras más visibles del conjunto, muy cerca de las estatuas de san Pedro y san Pablo, así como de las bestias que flanquean la entrada. La imagen no podía pasar desapercibida para todos aquellos que se acercaban a la puerta de la iglesia, que, quizás incapaces de descifrarla en su contexto teológico, no dudarían en reconocer el instrumento en manos de los pastores que debían poblar la zona. Es momento ahora para recordar que Ripoll es la puerta de entrada a los pastos del Pirineo, destino ancestral de enormes rebaños durante el verano. Cientos de pastores debían transitar por el monasterio, de camino a las montañas, hacia lugares como el ya mencionado valle de Núria, con su particular vestimenta, sus arreos y, cómo no, con sus instrumentos, el más corriente, la flauta de Pan como la que aparece representada en la piedra. El escultor retrató con acierto un instrumento mucho más popular y conocido que el órgano, a juzgar por la calidad de ambas representaciones, aunque es casi seguro que también existió un órgano en esos tiempos en el monasterio⁵¹. Si los pastores eran tan presentes por razón de los

51 El primer órgano documentado en Cataluña data de 972, y se hallaba en el monasterio benedictino de Sant Fruitós de Bages. En el acta de consagración de su iglesia se describe como “vociferabant enim sacerdotes (...) organumque crocul diffundebat sonus ab atrio laudantes et benedicentes Dominum”. Gerbert de Aurillac, durante su estancia en Catalunya, no habría desaprovechado la ocasión de visitar ese monasterio, sobre todo a juzgar por su interés en este instrumento.

pastos veraniegos, no debían serlo menos por el hecho de que el *scriptorium* precisaba de pergaminos en grandes cantidades para la producción de códices, y por esa razón la industria derivada de las ovejas debía de ser muy importante en torno al monasterio (Fig. 4).

Las escenas musicales alrededor del rey David son las más abundantes en la Portada de Ripoll, pero no las únicas. El traslado del arca de la Alianza concentra otro conjunto de músicos, a ambos lados de la escena. Algunos instrumentos aparecen representados parcamente en el tema de Nabucodonosor y la estatua, pero los más numerosos son los 24 rabeles o gigas en manos de los Ancianos del Apocalipsis, cercanos a modelos como los de Moissac o Sant Martí de Fenollar.

El Apocalipsis y la imagen de los Ancianos sosteniendo sus cítaras en las manos es la otra gran fuente iconográfica musical en la Edad Media, y el Pórtico de la Gloria su muestra más exuberante. En Santiago se despliegan esos instrumentos con todo lujo de detalles, variados y riquísimos en su factura, frente a la relativa pobreza de los modelos ripolleses. Unos y otros surgen de formas anteriores, como acabamos de ver en Ripoll. Asimismo, parece que el frontal de plata del altar mayor descrito en el Calixtino, y colocado en 1105 por Gelmírez, sirvió como inspiración al Apocalipsis del Pórtico⁵². También en la Biblia de Rodes figuran los Ancianos, tomando en sus manos esos mismos instrumentos. Pero de nuevo los modelos son más ricos y variados que en Ripoll, tanto en número de cuerdas como sobre todo en morfología, aunque siempre se trata de rabeles y solo hagan aparición seis de los Ancianos en la escena.

Divergencias estéticas a modo de conclusión

Probablemente nunca conoceremos los verdaderos motivos del viaje de Arnaldus a Compostela, ni si la copia del manuscrito fue fruto de la espontaneidad del monje o, por el contrario, esta constituyó el motivo de su viaje. Sea como fuere, en ese encuentro se cruzan dos mundos en extremo diversos e incluso divergentes: el monasterio benedictino y la catedral, que fue y sigue siendo destino de peregrinos de todas las naciones. Nos ha llegado el relato del sonido de los instrumentos:

Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí pueden oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros; conversaciones y cantile-

52 Castiñeiras, Manuel, "El Maestro Mateo...", *op. cit.*, pp. 187-239.

nas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existen palabras y lenguaje en los que no resuenen sus voces⁵³.

Fuesen o no mil los peregrinos que cada día arribaban a Santiago⁵⁴, con su diversidad de lenguas y sonos convirtieron ese lugar en uno de los más cosmopolitas de aquel entonces. En el otro extremo de la larga cordillera, abierto al mundo del saber desde siglos, pero más modesto en los tránsitos humanos, el monasterio catalán recogía saberes en forma de códices y manifestaba su liturgia de un modo más austero. Las majestuosas polifonías del *Calixtinus*, la pompa de su catedral, la exuberancia del rito, contrastan con una estética benedictina de la contención, palpable en los manuscritos de Ripoll. Pocas licencias para la ostentación, aunque esta aflora en ciertos cantos melismáticos del breviario del siglo XII⁵⁵, y puede imaginarse más tarde en otros ya polifónicos, bien entrado el siglo XIII⁵⁶.

Arnaldus, el monje viajero, enlazó con sus pasos los valles de esas montañas, a través de las pieles sacrificadas de los animales. Fue quizás uno de los autores que aparece en el *Breviarium de musica*, junto al monje Oliba y a Gualterus⁵⁷, y según Olwer, que acuñó el término de “Escuela poética de Ripoll”, el misterioso autor de las célebres canciones de amor del código ACA Ripoll 74⁵⁸. Con su copia ayudó a perpetuar la memoria del Camino, y unió su voz a los peregrinos que hasta hoy atraviesan montes y mares para honrar al Apóstol.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 31-I-23

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 5/III/23

53 *Liber Sancti Iacobi Codex Calixtinus*, traducción de Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo, revisada por Juan J. Moralejo y María José García Blanco, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2014, pp. 189-190.

54 Calahorra Martínez, Pedro, “El canto de los peregrinos de Santiago de Compostela”, en *VI Jornadas de Canto Gregoriano, De la monofonía a la polifonía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 135-155.

55 París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. lat. 742.

56 *Ibidem*, Ms. lat. 5132.

57 Gómez Muntané, Maricarmen, *La música medieval en España...*, *op. cit.*, p.33

58 Olwer, Lluís Nicolau de, “L’escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII”, AIEC, VI (1915-1929), Barcelona, 1923, pp. 3-84. Quetglas, Pere, *Cançoners de Ripoll*, Martorell, Adesiara, 2009.

