



Universidad de Oviedo  
Facultad de Filosofía y Letras

*EL CÓDICE DE LAS HUELGAS: HISTORIA DE SU PUBLICACIÓN*

TRABAJO DE FIN DE GRADO  
GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

Autor: Javier Franco Juiz

Tutora: María Sanhuesa Fonseca

Curso académico: 2021-2022

Mes y año de presentación: julio de 2022

## ÍNDICE

Introducción .....	III
Historia del monasterio .....	1
La musicología e Higinio Anglès.....	7
Una ciencia en formación.....	7
La disciplina en España .....	10
Higinio Anglès.....	13
La publicación del manuscrito .....	18
La versión de Anglès .....	18
La versión de Anderson .....	26
La versión de Asensio.....	29
Conclusiones .....	36
Bibliografía .....	38

## Introducción

La historia de la música medieval en los territorios cristianos de la península ibérica es rica y variada. Gracias a los primeros manuscritos adiastrémicos, todavía en el primer milenio de nuestra era, y a los posteriores ya en notación aquitana, no existe duda alguna de la importancia del canto gregoriano, tanto en la tradición nativa con el rito mozárabe como tras la adopción del rito romano a finales del siglo XI. Tampoco la hay acerca de la presencia de la poesía lírica, ya fuera profana o religiosa, siendo muchos los trovadores de quienes tenemos constancia. Y, como no podía ser de otro modo, también se cultivó la polifonía. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XX la opinión académica mayoritaria defendía que no había existido una escuela propia, considerando los documentos hallados como meros trasuntos del estilo francés o incluso confeccionados allí, como en el caso del Calixtino. Para modificar esta opinión tan enraizada, sería decisivo el descubrimiento y posterior publicación de una fuente excepcional por parte de un hombre igualmente excepcional.

El Códice de Las Huelgas, copiado a principios del siglo XIV, ocupa un lugar privilegiado dentro del repertorio medieval ibérico. El nombre deriva de su lugar de nacimiento, el cisterciense Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, muy próximo a la ciudad de Burgos y con una estrecha relación con la corona castellana, debiéndose su fundación a finales del siglo XII a Alfonso VIII y su esposa Leonor de Plantagenet. El manuscrito, además de su valor intrínseco por la música que contiene, tiene una particularidad, y es que se trata el único ejemplar de polifonía medieval que ha permanecido ininterrumpidamente en el lugar en el que fue creado. Depositario de una tradición de más de un siglo, en su casi doscientas páginas podemos observar en todo su esplendor la música del *Ars Antiqua* dividida en cuatro grandes bloques, *organa*, motetes, prosas y *conductus*, y atisbar los aires de cambio que el nuevo estilo, el *Ars nova*, traería consigo.

El hombre a quien debemos su primer estudio y difusión, Higinio Anglès, ocupa un lugar no menos privilegiado en la historia de la musicología española. Heredero de Pedrell y otros tantos pioneros que iniciaron el estudio de la música antigua, que

buscaron desenterrar los tesoros ocultos del pasado, su obra supone un enorme salto cualitativo. De formación exhaustiva y dedicación exclusiva, Anglès se alejó conscientemente de las muchas fantasías que poblaban los textos decimonónicos para favorecer un estilo desapegado, riguroso y basado en el estudio comparativo de las fuentes originales. A pesar de que no fue capaz de desembarazarse de todos los mitos del pasado, siendo como fue hombre de su tiempo, publicó un buen número de trabajos de un elevado valor científico, y, para bien o para mal, su figura moldeó la manera de entender la disciplina en nuestro país durante todo el siglo XX.

El objetivo de este trabajo es valorar las distintas aproximaciones al código comparando las tres ediciones completas hasta la fecha: la de Anglès en la década de los treinta, la de Anderson en la de los ochenta y la de Asensio con el cambio de milenio. Con ello, creo que se pueden valorar también las transformaciones de la musicología en el último siglo. De qué se habla, cómo se habla, qué se destaca y qué se omite o despacha con un comentario superficial.

Para ello, la estructura consta de tres partes. La primera rastrea la fundación del monasterio y trata de explicar las funciones y privilegios que permitieron la consolidación de un repertorio tan sofisticado. La segunda aporta el contexto a la visión musicológica de Anglès, explicando el desarrollo de la disciplina en España y la formación intelectual del párroco catalán. La tercera se centra en comparar, tanto estilísticamente como en lo referente al contenido, cada una de las tres ediciones.

## Historia del monasterio

La fundación del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas data de finales del siglo XII, iniciativa del rey castellano Alfonso VIII y su esposa Leonor Plantagenet. La Carta fundacional, fechada en Burgos el 1 de junio de 1187, se conserva en el cenobio y ha sido digitalizada por Patrimonio Nacional<sup>1</sup>. De ella pueden extraerse los principios rectores defendidos por la Corona para esta magna empresa:

[...] Entre los demás Monasterios que para honra y servicio de Dios se fundan, es de gran mérito para con su Majestad Divina el monasterio que se edifica para mujeres dedicadas al culto

[...] deseando conseguir en la tierra la remisión de mis pecados y alcanzar después en el Cielo lugar entre los santos, hemos edificado á honra de Dios y de la sacratísima Virgen su madre un monasterio en la vega de Burgos que se llama Santa María la Real, en el cual ha de observarse la Regla cisterciense [...]

[...] el actual monasterio lo concedemos a vos doña Misol su presente Abadesa, para que perpetuamente lo poseáis vos y todas vuestras monjas<sup>2</sup>.

La investigadora M<sup>a</sup> Pilar Alonso Abad describe además unos objetivos concretos: “construir un Panteón Real, un complejo monacal para el retiro de las señoras Infantas de Castilla y para otras de la primera nobleza deseosas de servir a Dios en religión, y asimismo convertirlo en cabeza principal de los monasterios femeninos cistercienses”<sup>3</sup>.

Si bien estos fines podrían parecer meramente personales o acaso responder a una sentida religiosidad, deben ser matizados, pues esconden una sagaz intencionalidad política. Alfonso sucedió a su padre, Sancho III, con apenas dos años de edad, estando las primeras décadas de su reinado marcadas por la inestabilidad y los enfrentamientos entre familias nobles por hacerse con el control. Además, su dinastía era de origen extranjero, borgoñón en este caso, y creada recientemente, resultado directo de la boda a finales del siglo XI entre el hijo del conde Guillermo I de Borgoña<sup>4</sup>, Raimundo, y

---

<sup>1</sup> Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es/en/node/2636> (consultado el 03/07/2022).

<sup>2</sup> Traducción tomada de Miguel NOVOA Y VARELA, *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos: reseña de su fundación* (Burgos: Imprenta de Agapito Díez y Compañía, 1884), 6-10.

<sup>3</sup> M<sup>a</sup> Pilar ALONSO ABAD, *El Real Monasterio de Las Huelgas: historia y arte* (Burgos: Cajacírculo, 2007), 21.

<sup>4</sup> Padre también del papa Calixto II, a quien se le atribuyó la autoría de uno de los más célebres códices medievales, el Calixtino.

Urraca, hija de Alfonso VI de León y Castilla. Por todo ello<sup>5</sup>, al monarca le convenía demostrar sin ambages su arraigo y querencia por la tierra que debía gobernar, y qué mejor manera de hacerlo que escogerla como lugar de reposo eterno para él y sus descendientes. El monasterio se convertía así en símbolo de un reino en busca de consolidación, y de una dinastía que precisaba asentar su identidad en el lugar preferido por la monarquía castellana: Burgos.

Se elige para esta construcción el paraje privilegiado de las Huelgas en la vega del río Arlanzón, zona de pastoreo próxima a la ciudad de Burgos. Esta urbe era un importante centro administrativo y cultural, corazón y capital del reino de Castilla, cabecera de la Merindad Menor de Burgos y de la Merindad Mayor de Castilla, y en la ruta del pujante Camino de Santiago, fundamental para la expansión de nuevas ideas y la dinamización económica. En principio, la construcción de un monasterio cisterciense tan cerca de una ciudad de relieve chocaba con los preceptos de la Orden: asentados en lugares apartados y tranquilos, los monjes blancos se convertían en colonizadores de tierras yermas en las que dedicar su tiempo al *ora et labora*. Incluso el *Exordio del Cister*, en el punto IX *Sobre la construcción de abadías*, señala que “ninguno se edificará en ciudades, aldeas o castillos”<sup>6</sup>; pero este no era un proyecto cualquiera.

El estatus de cabeza principal se consiguió en 1187: una carta del abad general de la orden (Guillaume II de la Prée) otorgaba su aquiescencia para reconocer al cenobio como *matrem ecclesiam* y celebrar allí el Capítulo General anual. De este modo, el acta de la asamblea celebrada en Las Huelgas en 1189 consigna el acatamiento de la resolución del abad de Cîteaux y solicita su emancipación de la dependencia del monasterio de Tulebras, en Navarra. Convertirlo en matriz femenina de todos los monasterios cistercienses trastocaba el orden hegemónico, ya que hasta entonces todos dependían del citado cenobio navarro, el más antiguo de los reinos occidentales; bien es cierto que todos, en última instancia estaban subordinados, y así sigue sucediendo, a la

---

<sup>5</sup> Otra teoría, desacreditada en nuestros días pero defendida por figuras de relieve como Menéndez Pelayo, apuntaba a un deseo de penitencia por parte del monarca por sus amoríos con una mujer judía llamada Raquel.

<sup>6</sup> Orden Cisterciense de la Estricta Observancia <https://ocso.org/recursos/textos-fundamentales/exordium-cistercii/?lang=es> (Consultado el 03/07/2022).

cabeza primitiva, Cîteaux. Pese a las reticencias generadas, y gracias al impulso dado por la corona, un total de doce abadías rompieron amarras con las familias fundadoras y declararon su filiación a Las Huelgas, que solo tendría dependencia directa con el abad de Cîteaux.

La oficialidad de su condición de cementerio real data de 1199, tras una larga negociación en la que fue decisiva la implicación de Martín de Hinojosa, abad de Santa María de Huerta y confidente de Alfonso VII. El motivo de las dificultades, las reticencias del Císter desde sus orígenes a aceptar enterramientos laicos. Con el paso del tiempo, se admitió en determinados supuestos, como el de huéspedes que fallecieran en el recinto, tradicionalmente inhumados en cementerios al aire libre, y ya desde 1180 se permitía en el interior del templo el sepelio de reyes y reinas, sus descendientes y arzobispos u obispos, aunque era este un privilegio que no se otorgaba a la ligera. Gracias al acuerdo, los restos de Alfonso y Leonor, fallecidos ambos en octubre de 1214, fueron depositados en un sepulcro doble situado en el coro de la nave central de la iglesia abacial.

En cuanto a los privilegios con los que contaba la abadesa, uno de los elementos que mas ha llamado la atención de los investigadores, fueron muchos y variados. Como muestra, Alonso Abad cita los siguientes:

presidir la elección de abadesas en los monasterios de su filiación, otorgar el traslado de abadesas o religiosas de un monasterio a otro, conceder licencias para la admisión de nuevas religiosas, o disponer de los bienes, confesar y predicar, nombrar confesores extraordinarios, así como los cargos principales de filiaciones, proveer capellanías y servicios...<sup>7</sup>.

Contaba, por lo tanto, con una jurisdicción autónoma, tanto civil como eclesiástica, equivalente a un obispado; una *nullius diocesis* que llegó incluso a negar la entrada al abad de la orden cuando este se disponía a hacer cumplir las disposiciones que la congregación rechazaba, buscando esta en cambio la protección papal.

De primeras, estas atribuciones resultan más que llamativas, pero se comprenden mejor gracias a la conexión real, al deseo de que Las Huelgas fuera un lugar de retiro para los miembros femeninos de la nobleza que, por un motivo u otro, desearan

---

<sup>7</sup> ALONSO ABAD, *El Real Monasterio*, 26.

abandonar el mundanal ruido para consagrar el resto de sus días a la fe y la oración; no se trataba únicamente de un lugar para reposar durante el sueño eterno, sino también para la vida. Un destino piadoso en un espacio cercano y familiar, sin interferencias de autoridades extrañas, como obispos o abades que podrían resultar poco sensibles a los requerimientos del estamento nobiliario. Tanto es así, que el origen de las primeras abadesas lo encontramos, precisamente, en este estamento: de la primera, Dña. Misol (1187-1190), desconocemos el apellido, y con ello su linaje; pero entre sus sucesoras encontramos a Dña. María Gutiérrez (1190-1205), hija del mayordomo de Alfonso VIII; Dña. Inés Laynez (1240-1253), descendiente nada menos que de la familia de D. Rodrigo Díaz de Vivar; o Dña. Urraca Díaz (1271-1273), hija del Merino Mayor de Castilla. Esto, en un lugar sin excesivo lujo y ostentación, como en teoría corresponde a cualquier congregación y más a los muy rigoristas cistercienses, pero sin llegar tampoco a sufrir las estrecheces y privaciones de los monasterios más humildes. No en vano, una de las primeras inquilinas fue la infanta Constanza de Castilla, hija de los fundadores.

El particular entramado jurídico sería refrendado a través de dos bulas papales del año 1188, firmadas por Clemente III, que aseguraban unas condiciones extremadamente ventajosas. La primera, entre otras cuestiones, pone al monasterio bajo la protección de la Santa Sede, establece el sometimiento perpetuo a la orden cisterciense, ampara sus posesiones, le exime del pago de diezmos por las labores agrícolas y ganaderas, y, lo que es más significativo, afirma el derecho a no cumplir ningún mandato que contradiga las prerrogativas concedidas. La segunda reitera las concesiones otorgadas, enumera sus posesiones y añade restricciones al obispo de Burgos, prohibiéndole celebrar asambleas en el monasterio e intervenir en la elección y cese de las abadesas. No son, eso sí, los únicos documentos papales en relación con el monasterio. Solo por citar un ejemplo, en 1253, el papa Inocencio IV otorgó cuarenta días de indulgencias a los fieles que acudieran a Las Huelgas durante las festividades de la Virgen y un año para el día del aniversario de la muertes de los reyes de Castilla y de León.

El número de inquilinas quedaría estipulado en 1257 gracias a un acuerdo entre la infanta Berenguela de Castilla, hija de Fernando III y en ese instante *señora* del monasterio, y la abadesa Elvira Fernández: cien monjas de hidalga condición a las que



se suman cuarenta niñas nobles para cubrir las vacantes y otras tantas religiosas legas para atender a las monjas. No serían las únicas personas con una relación directa con Las Huelgas, pues hay que añadir a otras mujeres de la realeza que participaban de la vida espiritual, a los hombres que en puestos como capellanes, padres confesores y visitantes asistían a las monjas, a los artesanos encargados de dotar de esplendor al recinto o a los médicos judíos, etnia con fuerte presencia en la ciudad de Burgos a los que un privilegio del rey Sancho IV en el siglo XIII permitió servir en la abadía. Todo ello sin contar con los visitantes ocasionales que un recinto que celebraba bodas reales, bautizos e incluso coronaciones inevitablemente atraía.

El particular origen del monasterio ayuda a explicar también las numerosas donaciones realizadas por la corona, especialmente en las primeras décadas tras la fundación, como relatan José Manuel Lizoain y Juan José García en su detallada investigación sobre la documentación y el patrimonio referente al cenobio. No se trataba únicamente de una demostración de riqueza y poder real, que un poco también, sino de establecer las condiciones adecuadas para la vida en comunidad de los miembros de su familia. En esta línea de generosidad interesada se encuentran asimismo ciertas exenciones tributarias concedidas por Fernando IV a principios del siglo XIV y confirmadas por su hijo Alfonso XI, que libraban a los vasallos de Las Huelgas del pago de chancillería o del de fonsadera, referente este último a los gastos propios de los tiempos de guerra, lo que para un estado fronterizo con otras religiones se podía ser elevado. Tras las primeras décadas, la situación cambia, y ya será el propio monasterio el que poco a poco vaya ampliando su riqueza patrimonial, a veces en forma de herencias de particulares pero mayoritariamente con compras directas. Así, en el período 1190-1210, el número de donaciones recibidas asciende a veinte, de las que doce provienen de la corona, mientras que las compras suman solo doce. Por contra, en los veinte años siguientes, las donaciones descienden a trece, disparándose las compras a cuarenta y nueve<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> José Manuel LIZOAIN y Juan José GARCÍA, *El monasterio de las Huelgas de Burgos: historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*. (Burgos: J.M. Garrido Garrido, 1988), 100-115.

Durante los siglos siguientes, el monasterio continuó disfrutando de esta situación excepcional, pero, como le sucedió al conjunto de la Iglesia, el decidido secularismo de la Edad Contemporánea terminó por minar su condición privilegiada. Si ya con los procesos desamortizadores se produjo un empobrecimiento generalizado, la independencia del monasterio llegó a su fin en 1873 de la mano de Pío IX, cuya bula *Quae Diversa* suprimía las jurisdicciones exentas de esta y otras abadías, poniendo a Las Huelgas, finalmente, bajo la dependencia directa del obispado, lo que no quiere decir que el conjunto haya pasado al olvido. Declarado Monumento Histórico-Artístico en 1931, como Bien de Interés Cultural pertenece a Patrimonio Nacional, organismo encargado de proteger y gestionar los bienes históricamente adscritos a la Corona. En la actualidad, la abadía se encuentra poblada por una pequeña comunidad de treinta y seis monjas, cuyo trabajo ya no está centrado en la agricultura, sino en la decoración de porcelana y el lavado de ropa para hoteles, además de contar con una hospedería de diez habitaciones con pago a voluntad.

Será en este cenobio especial, esta abadía única de cuya importancia para la corona habla, por ejemplo, el hecho de que sea mencionada en varias ocasiones en las Cantigas de Santa María como escenario de milagros de la Virgen<sup>9</sup>, donde se compondría el que sería, como no podía ser de otro modo, un códice muy especial.

---

<sup>9</sup> Al menos en cinco tenemos una referencia clara. La 122 la protagoniza Berenguela, hija de Fernando III, quien la había prometida a Santa María y a la Orden del Cister. La madre “crīar a fez pera às Olgas a levar de Burgos”, pero la pequeña muere por una enfermedad. La Virgen la resucita, y la madre promete “cada logar u for ta eigreja, ben atá en Raz, darei do mèu”. La 221 habla del rey Alfonso VIII y su esposa, quienes, tras volver de la guerra en Gascona, “tornou-s’ a Castéla, des i en Burgos morava, e un hespital fazi el, e sa mollér lavrava o mōesteiro das Ólgas”. Su nieto Fernando, el futuro monarca, cae enfermo, por lo que lo trasladan al monasterio de Oña, donde “a Virgen Santa María lógo con sa pñadade acorreu ao meninno e de sa enfermidade lle dé saúde compria”. En la 292, se alude al monasterio como el lugar donde fue ordenado caballero Fernando III, quien se aparece en una visión a su hijo el rey Sabio. En la 303, una niña criada en Las Huelgas teme ser castigada por una travesura, por lo que reza a una imagen de la Virgen, quien se aparece y la tranquiliza. Desde ese momento, solo recibirá un trato cariñoso. Por último, la 361, en la que Alfonso X regala una imagen de la Virgen al monasterio, a la que las monjas rezan con fervor. Una noche de Navidad, la postran en un rico lecho, donde “viron-lle mudar coor na face dūu lado ao outro revolver”.

# La musicología e Higinio Anglès

## Una ciencia en formación

La reflexión teórica acerca de la música tiene un largo recorrido a sus espaldas. Ya en la Antigua Grecia, los grandes pensadores, como Pitágoras, Platón o Aristóteles, dedicaron una porción significativa de su tiempo al noble arte de los sonidos. Desde una aproximación preferentemente sistemática, trataron de descubrir las leyes inmutables y eternas por las que, entendían, se rige este arte, y que permitirían diseñar la más perfecta de las músicas. Moral y metafísica, con un fuerte componente matemático, estuvieron en el centro de sus cavilaciones.

Los tratadistas medievales mantuvieron, en su mayor parte, estas obsesiones, dedicándose con ahínco a la vertiente especulativa, a las músicas mundana y humana como las había definido Boecio. De la música, ubicada dentro del *quadrivium* como una de las artes del número, lo que verdaderamente les interesaba era comprender los fundamentos matemáticos que la sustentaban, las proporciones que habitaban en su seno, pues creían que de ese modo podrían arrojar luz sobre el mundo que les rodeaba, descifrando así la armonía universal. La música práctica, la que “suena”, era una ocupación secundaria, desdeñada como algo menor en muchos casos, si bien es cierto que, poco a poco, fue creciendo el interés. De este modo, en la Alta Edad Media encontramos algunos textos, como los anónimos *Enchiridis* o el *Micrologus* de Guido d’Arezzo, que aconsejan, entre otras cuestiones, sobre la creación de *organum*. Pero durante la Baja Edad Media serán ya muchos los que traten este y otros temas, como los numerosos escritos sobre notación que surgen en el París del siglo XIII, con figuras como Juan de Garlandia o Franco de Colonia. Será esta una vía por la que transiten cada vez más autores.

La tendencia se acentúa durante el Renacimiento, donde la atención de los eruditos se encuentra decididamente en el mundo terrenal, desplazando a Dios del centro para ubicar en su lugar al hombre. La imprenta supuso un salto cualitativo en el número de publicaciones y en la expansión del humanismo antropocéntrico, aunque puede haber el riesgo de magnificar la implantación de este último al ser cultivado por una élite

intelectual que no tiene por qué representar el sentir general del pueblo. En cualquier caso, el nuevo paradigma tendrá importantes ramificaciones. En lo que atañe al arte de los sonidos, si bien la vertiente especulativa no desapareció del todo, durante la Edad Moderna aparecen ya una multiplicidad de perspectivas de estudio: sistemas de afinación, organología, técnica instrumental, composición, etc.; el otrora abandonado camino por el que pululaban unos pocos se encontraba ahora abarrotado.

Parecería que con este crisol de aproximaciones teóricas al hecho musical bien se podría dar por inaugurado, con un estruendoso redoble de tambores, el campo musicológico, pero todavía faltaba un elemento decisivo, tan fundamental que acabaría por absorber la disciplina y confundirse con la misma. Me refiero, por supuesto, a la historiografía musical.

Las luces que iluminaron el siglo XVIII institucionalizaron los ideales de la revolución científica del siglo anterior. Desde esta nueva perspectiva, ya no bastaban la tradición, el dogma religioso o las sentencias de los venerados sabios del pasado para dar por bueno un hecho o conducta, sino que debía ser la lógica, la fría razón desapegada de las pasiones del alma quien demostrara la veracidad o falsedad de una aserción. Ello dio pie a replantear, y en muchos casos superar, los conocimientos heredados de tiempos remotos, y supuso una auténtica revolución, también en el estudio de la historia. Así, surgen escritos que fundamentan y justifican sus conclusiones en el manejo de fuentes primarias, como los trabajos de Edward Gibbon sobre el Imperio Romano o las publicaciones que siguieron a las excavaciones de Pompeya y Herculano.

El ámbito musical no resultaría ajeno a estos desarrollos, aunque no será, desde luego, la primera vez que intérpretes y teóricos vuelvan su mirada hacia el pasado o sean conscientes de la evolución del arte. Platón, muchos siglos atrás, había manifestado su rechazo hacia las innovaciones de sus coetáneos, que se alejaban de la música ideal, de una manera harto similar a lo que muchos teóricos medievales, e incluso algún santo padre, afirmarían sobre el desarrollo de la polifonía. Pero también hubo opiniones en el sentido opuesto, como el caso de Tinctoris, que en el prólogo a su *Liber de arte contrapuncti*, en 1477, opinaba que el arte de su tiempo había sufrido tal evolución, tal

sofisticación, que, para el oído entrenado, ninguna composición de más de cuarenta años de antigüedad merecía ser escuchada.

En cualquier caso, no se trataba realmente de estudios históricos con una pretensión totalizadora sino más bien de opiniones personales mejor o peor fundamentadas. Pero sí podemos encontrar trabajos de envergadura ya en este siglo XVIII, como la *Storia della musica*, del padre Martini, *De cantu de musica sacra*, de Martin Gerbert, o *History of Music*, de Charles Burney. Será la culminación de una larga travesía, un extenso viaje desde la metafísica o la moral hacia lo técnico, desde lo sistemático hasta lo histórico.

Estas tipo de aproximaciones, tanto en un sentido amplio como específicamente en relación al arte, tendrían un espaldarazo decisivo en el siglo siguiente gracias al Romanticismo y a uno de sus hijos predilectos: el nacionalismo. Dentro de sus construcciones mitológicas, al nacionalismo le ha interesado mucho todo lo relacionado con el arte, y muy particularmente la música, la más romántica de las artes, que, desde la perspectiva esencialista tan afín al espíritu de pensadores alemanes como Fichte o Herder, representaría, sobre todo en su vertiente popular, el alma del pueblo. Todo buen nacionalista que se precie ha de atestiguar de manera inequívoca la antigüedad e inmutabilidad de su nación, para lo que la música ha sido un elemento distintivo muy recurrente, manoseado en muchos casos. De algún modo, si se consigue demostrar la pervivencia a través de los siglos de una cierta manera de entender la música, o al menos de utilizar alguno de sus elementos constitutivos, se logrará probar un cierto sentir común a ese pueblo, un modo singular de comprender el mundo y relacionarse con él, una particular manera de latir. A partir de ahora, la música del pasado escapará de las brumas para asomarse de nuevo a la luz.

El nuevo enfoque supone un cambio de grandes proporciones. Si la Ilustración entendía que la música era un lenguaje internacional, y, por lo tanto, su historia debía ser una historia universal, el Romanticismo destacó lo que de específico habitaba en cada pueblo, y en ningún lugar se dejó sentir esta pulsión con mayor fuerza que en Alemania, nación sin estado que deseaba constituirse como tal; un *volk* al que debía corresponder un *staat*. Por ello no es de extrañar que fuera precisamente allí donde con

mayor velocidad se desarrolló la *musikwissenschaft*, la moderna musicología, muy influenciada por la corriente positivista inaugurada por Comte que promulgaba, con una cierta ingenuidad, que debían ser los documentos, las fuentes quienes hablaran, y nunca aquellos que las interpretaban.

## **La disciplina en España**

Los inicios de la musicología en nuestro país fueron más accidentados. El XIX fue un siglo marcado por la inestabilidad, un siglo que comienza con la invasión francesa, la pérdida de la mayor parte del imperio y finaliza con la liquidación del mismo. Entre medias, numerosos conflictos internos entre carlistas y liberales, tradicionalistas y progresistas, que incluso estallan en cruentas guerras civiles, lastran la modernización del país. En este contexto, la configuración de una conciencia nacional a la manera moderna, a pesar de los intentos, fue difícil. Había mucho trabajo por hacer, y los artistas, pintores, dramaturgos, poetas y, por supuesto, músicos, se pusieron manos a la obra. Para alejarse de la pesada losa que suponía la música extranjera, especialmente la instrumental del ámbito germano y la ópera italiana, se buscó resaltar los elementos distintivos, una exotización que se tradujo en la reimaginación, o mejor aún, invención, de las sonoridades perdidas de al-Ándalus; nada hubo más distintivo con la mayoría de pueblos europeos que la continuada presencia del Islam en la península durante varios siglos. Solo hay que observar alguno de los títulos más celebrados para constatar esta ensoñación andalusí, como *La conquista di Granata*, de Arrieta, o el *Adiós a la Alhambra*, de Monasterio. Y si a esto le añadimos el uso de elementos folklóricos, de temas populares y danzas como la jota o el bolero, contaremos con el cóctel fundamental con el que nuestros antepasados pretendieron devolver la grandeza a una música española, que, entendían, debía recuperar el lugar que merecía.

Este hecho tiene una gran relevancia, ya que muchos de estos compositores serán los que inauguren el estudio histórico de la música, nombres como Teixidor, Soriano Fuertes, Eslava y quien habitualmente ha sido definido como el gran precursor del arte musicológico patrio, Francisco Asenjo Barbieri. Además de su éxito como recuperador de la zarzuela, más una reinención basada en el modelo de la *opera comique* francesa

que una verdadera traslación de la forma musical barroca, el madrileño fue un auténtico erudito y bibliófilo, llegando a acumular una ingente cantidad de información en forma de tratados, manuscritos antiguos e incluso instrumentos. Pero este acaparador de datos se quedó algo corto en el análisis de los mismos, como en el caso del *Cancionero musical de Palacio*, descubierto y editado por él mismo, pero cuyo estudio crítico contaba con evidentes limitaciones como la ausencia de una valoración del repertorio. A pesar de los muchos artículos y textos que diversas figuras fueron publicando, para llegar al siguiente estadio precisamos de la participación de otro nombre decisivo en el desarrollo de la historiografía musical: Felipe Pedrell.

De nuevo, un compositor concienciado con la creación de un estilo musical nacional, principalmente en el teatro lírico, al igual que Barbieri, que también complementaba con el estudio del arte del pasado. Pero su aproximación supone un avance evidente: más científico, más analítico, Pedrell se interesó por la historia no solo desde una perspectiva abstracta o aislada, sino que comprendió la necesidad de insuflarle vida interpretando este repertorio, seguramente herencia de sus contactos con la *Schola Cantorum* parisina. Los intereses musicológicos del catalán fueron amplios, como demuestran sus numerosas publicaciones: el canto gregoriano, la obra de Tomás Luis de Victoria, el teatro lírico, el folklore... Si bien nunca abandonó su labor compositiva, a partir de la década de 1880 este trabajo musicológico fue la principal de sus ocupaciones. Aun así, su obra sigue marcada por ciertos prejuicios del esencialismo decimonónico, a saber, la existencia de un modo puramente español de hacer música, presente desde tiempos remotos, que habría sido corrompido por la irrupción de la ópera italiana a principios del siglo XVIII.

El nacimiento de la musicología española corre paralelo, pues, al desarrollo de una nueva música española y al omnipresente debate sobre la ópera nacional, y es fundada por compositores que son juez y parte de estos acontecimientos, que tienen un especial interés en revalorizar el arte patrio. Por ello, la nueva disciplina se encontraría

profundamente empapada de este espíritu nacionalista<sup>10</sup>. Hay mucho de reivindicativo en este y otros discursos posteriores, como si a España se le hubiera impedido, casi a la manera de una conspiración, el acceso al selecto club de las culturas europeas; un pesimismo que resulta muy familiar, pues sigue siendo, junto al fútbol, deporte nacional. Además, existía una cierta tendencia al mesianismo, a la grandilocuencia tan habitual en los discursos decimonónicos que resulta en una postura intelectual a la vez cómoda y pobre, pues no requiere de una valoración meticulosa y selectiva, de una comparación sistemática que justifique qué hay de valioso y especial en una obra o autor determinado, sino que su lugar de origen basta para que, filtrado por la óptica nacionalista, se exalte de manera acrítica. Esta técnica se utiliza también para tratar a los héroes que definieron la disciplina, quienes lucharon, se nos dice, contra viento y marea. De este modo definía Anglès la labor de quien había sido su maestro, Pedrell, muchos años después de su fallecimiento, en su obra *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*:

“Lo que debe España al maestro Pedrell: a) Pedrell fue el creador de la musicología española moderna, b) editó las obras maestras de nuestra música clásica, c) revalorizó nuestra canción popular, d) fue el precursor de la ópera nacional española”<sup>11</sup>.

Es comprensible el cariño y veneración del alumno por su maestro, reforzado por la nostalgia de un tiempo ya pasado. Incluso se podría argumentar que, de algún modo, el elogio encendido a su mentor le legitima a él mismo como heredero y continuador de tan honorable causa, pero, como apunta Juan José Carreras, “hoy, ninguna de estas afirmaciones podría, ciertamente, aceptarse sin reservas”<sup>12</sup>. En el discurso de Anglès y otros se advierten ecos de la teoría, hoy superada, de los grandes hombres que moldean la historia, cuyo esfuerzo y empeño es decisivo en virar hacia uno u otro rumbo. Pero esto obvia que, a pesar de la influencia de personalidades importantes, la historia

---

<sup>10</sup> Ya José Teixidor, organista de la Capilla Real a principios de siglo, había señalado que “los músicos españoles han sido los maestros de la mayor parte de las naciones europeas en las tres épocas, antigua, media y moderna, tanto en la parte científica como práctica de la música”. Citado en Juan José CARRERAS, «Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore musicale* Vol.8 N°1 (2000): 15.

<sup>11</sup> Citado en Juan José CARRERAS, «Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore musicale* Vol.8 N°1 (2000): 2.

<sup>12</sup> CARRERAS, «Hijos de Pedrell», 2.



humana es mucho más complicada, pues es una multitud de actores, en muchas ocasiones desconocidos, la que posibilita estos cambios y transformaciones. Las valoraciones de este tipo tienen el indudable atractivo de ofrecer explicaciones sencillas y comprensibles para describir procesos que son cualquier cosa menos simples. Además, las sutilezas no son siempre reconfortantes, especialmente en asuntos espinosos: es mucho más tranquilizador pensar que el nazismo fue un simple brote de locura colectiva provocada por un villano de una maldad químicamente pura que asumir que el ser humano, en determinadas condiciones, es capaz de respaldar e incluso reclamar actos tan abominables.

Esta era iniciática tendría un cierre de innegable carga simbólica el 19 de agosto de 1922 con el fallecimiento del inagotable Pedrell. Y hablo de simbolismo pues, en su lecho de muerte, le acompañaba el hombre que tomaría el testigo de su tarea; la figura que podemos ya considerar el primer musicólogo patrio profesional, formado en la disciplina y cuya dedicación a la misma fue exclusiva: Higinio Anglès.

## **Higinio Anglès**

Hijo de una modesta familia de agricultores, Anglès nació el 1 de enero de 1888 en Maspujols, un pequeño pueblo de la provincia de Tarragona. A los once años ingresó en el Seminario de Tarragona, donde, a los obligatorios estudios humanísticos, filosóficos y teológicos, sumó el inicio de su formación musical, lo que no era extraño para un futuro sacerdote. Muy al contrario, se entendía que el lugar de privilegio que el arte tenía para la celebración de la liturgia bien merecía la enseñanza de unas nociones elementales, aunque Anglès no se contentó con unos mínimos conocimientos prácticos que le ayudaran a ejercer su labor religiosa, sino que el mundo de la música lo atrapó sin remisión.

Así, tras ser ordenado sacerdote en septiembre de 1912, al año siguiente logra el traslado a Barcelona, ciudad donde estudia armonía, contrapunto y órgano con el organista Vicente María de Gibert, composición y canción popular con el compositor y profesor José Barberá, paleografía y canto gregoriano de la mano del monje benedictino Gregorio Suñol, e historia de la música y musicología con el que acabaría por ser su

mentor, el ya mencionado Felipe Pedrell. En muy poco tiempo, se convirtió en el alumno predilecto del compositor de *Els Pirineus*, como demuestra su nombramiento en 1917 como primer jefe del departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya, creada gracias a la donación de los libros y manuscritos de Pedrell, quien puso como condición la concesión del cargo a su protegido.

A este período iniciático hay que sumar su estancia en varias etapas de la década de 1920 en Alemania, país con el que tendría una fuerte conexión durante toda su vida, algo que el fervoroso germanismo de Pedrell seguramente ayudó a cultivar. La primera, becado por la Biblioteca de Catalunya, la pasó en la Universidad de Friburgo entre 1923 y 1924, donde estudió y trabó amistad con el musicólogo Willibald Gurlitt, al que le unía su pasión por la música antigua. La segunda, en la Universidad de Gotinga en 1928, donde contó con la ayuda del especialista en polifonía medieval Friedrich Ludwig precisamente para la edición del Códice de Las Huelgas. Estas experiencias, sin duda, fueron decisivas para configurar la metodología de trabajo de Anglès, tan influido como estuvo por el positivismo alemán.

A lo largo de su vida, ocupó muchos y muy diversos cargos, de los que citaré a continuación los más significativos. Además del ya mencionado puesto en la Biblioteca de Catalunya, en 1927 obtuvo la cátedra de Historia de la Música del Conservatorio del Liceo de Barcelona, materia que desde 1933 también impartiría en la Universidad Central de la ciudad condal. Ese mismo año, fue nombrado vicepresidente de la Sociedad Internacional de Musicología, cargo que ostentó hasta 1958. Miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1943, al año siguiente se le asigna la dirección del recién fundado Instituto Superior de Musicología. Por último, en 1947 fue nombrado sucesor de su viejo maestro Gregorio Suñol, recientemente fallecido, como presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, dotándolo por primera vez de la especialidad de musicología que él mismo se encargó de impartir. En la ciudad eterna pasaría sus últimos veinte años, lo que no impidió que siguiera con sus trabajos en clave española y su vertiginoso ritmo de publicaciones hasta su muerte el 8 de diciembre de 1968.

Si bien en su juventud fue un entusiasta recopilador de canciones populares, recogiendo más de tres mil en las comarcas de Tarragona, Solsona, Berguedá y el Pirineo de su Cataluña natal, no sería la etnomusicología la que se beneficiaría de la aportación de este hombre culto, metódico y trabajador hasta el exceso, sino que su atención se centraría en el rescate de la música antigua, especialmente medieval. Era este un interés muy común al catalanismo del momento, con orígenes en la *Renaixensa*, específicamente la idea una Edad Media catalana y, por supuesto, cristiana, claramente diferenciada de lo que ocurría en el resto de la península. En el caso particular de Anglès, sería muy importante la influencia del historiador Antoni Rubió i Lluch, gran estudioso de la literatura medieval en lengua catalana y “el gran ausente de todas las biografías musicales de Anglès”<sup>13</sup>.

Desde su puesto en la Biblioteca de Catalunya, Anglès dedicó sus primeras ediciones a la obra de autores catalanes de la Edad Moderna, como *Johannis Pujols (1573-1626). Opera Omnia* (1926-1932) o *Johannis Cabanillas (1644-1712) Opera Omnia* (1927-1936), pero la fama y el reconocimiento, no solo nacional sino también de la comunidad musicológica internacional, le llegarían gracias a la edición y transcripción de joyas del Medievo español como el trabajo que nos ocupa, *El còdex musical de Las Huelgas: música a Veus del segles XIII-XIV* (1931), o *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio* (1943). Además, ya en el Instituto Superior de Musicología, fue el principal promotor de cruciales publicaciones, como la revista *Anuario musical* o la serie *Monumentos de la Música Española*, de la que fue editor, además de deber a su pluma trabajos tan significativos como *La música en la Corte de los Reyes Católicos* (1941), *La música en la Corte de Carlos V* (1944), *Cristóbal de Morales (1553). Opera Omnia* (1952) o *Mateo Flecha (1553). Las ensaladas (Praga 1581)* (1954).

La obra del catalán supone la profesionalización definitiva de la musicología en nuestro país. A pesar de que nunca se despegó del ideal nacionalista de Pedrell, lo que provocó la pervivencia del esencialismo que le hizo ver tipismos del particular modo de

---

<sup>13</sup> Andrea BOMBI (ed.), *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)* (Valencia: Universitat de València, 2015), 42.

hacer español ya en los antifonarios gregorianos de la Alta Edad Media, sus trabajos se beneficiaron de su aprendizaje en Alemania, especialmente del ejemplo de Ludwig en cuanto al método de comparación y estudio sistemático de las fuentes. Riguroso y moderno en sus publicaciones, la precisión y claridad en el uso de los datos bibliográficos supuso un soplo de aire fresco en el panorama musicológico español, lo que le valió la admiración y el respeto de propios y extraños. Por contra, se le puede achacar, precisamente, que esta obsesiva acumulación de datos no siempre fuera acompañada de una fuerte reflexión crítica de los mismos, y que, en ocasiones, puede abrumar al lector con cuestiones anecdóticas. Además, el mesianismo del que hacía gala en su valoración de Pedrell se hace a menudo extensible a su visión de la música en la que trabajaba, muy especialmente en los prólogos, donde se reivindica con pasión la extraordinaria calidad de la música española en relación al resto del continente, desde tiempos en los que realmente ni siquiera existía España, sin aportar una argumentación del todo convincente. Como ejemplo de este triunfalismo desmedido, podemos apuntar al discurso que pronunció en la clausura del VIII Pleno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que llevó el nada comedido título de *Gloriosa contribución de España a la Música Universal*.

Fue Anglès una personalidad no exenta de complejidades e incluso contradicciones, como naturalmente lo somos todos. Aparte de su obvio catolicismo y un cierto conservadurismo, durante el período republicano no hizo ascos a la idea de un nacionalismo catalán no excluyente, siempre dentro del estado español. Como director de la sección de música de la Biblioteca de Catalunya, todas las publicaciones salidas de su pluma fueron escritas en catalán, incluso aquellas, como el caso que nos ocupa, sobre autores o manuscritos de territorios que nunca hablaron esta lengua<sup>14</sup>. Además, con la huida de Alfonso XIII del país tras las elecciones municipales de abril de 1931, firmó un manifiesto de apoyo a Francesc Macià días después de que el antiguo coronel del ejército español, ahora catalanista convencido, proclamase la República Catalana dentro

---

<sup>14</sup> Aunque, curiosamente, las notas al pie de la transcripción del Códice de Las Huelgas se encuentran en castellano.

de una futura Confederación de los Pueblos Ibéricos<sup>15</sup>. Llegado el franquismo, es cierto que el catalán desaparece de sus textos, pero también lo es que no olvidó a sus amigos, pues su intervención fue decisiva para que José Subirá, muy comprometido con el régimen republicano, pudiera ser rehabilitado.

La otra cara de la moneda es su evidente adhesión al bando nacional durante la guerra civil, algo que podemos considerar casi natural para un sacerdote católico que vería con preocupación el ateísmo y violencia anticlerical que se desató desde las filas republicanas. Sin embargo, otros hechos resultan más difíciles de asumir. Como muestran las investigaciones de Pamela Potter sobre la musicología alemana en el período de entreguerras, Anglès, como organizador del Congreso Internacional de Musicología a celebrar en 1936 en Barcelona, mostró un celo exquisito a la hora de defender la causa de la musicología alemana, llegando a lamentarse de la reducida representación que esta nación enviaba cuando, por contra, participarían muchos judíos exiliados del país. Tal fue su empeño, que el cónsul alemán en Barcelona se lo agradeció personalmente<sup>16</sup>. No es, por lo tanto, una cuestión de azar que Anglès pasara en Munich la mayor parte de la Guerra Civil, en un momento histórico, hay que recordarlo, en el que el dominio del partido nazi sobre la población alemana era total, y las racistas y antisemitas Leyes de Núremberg se encontraban en vigor. Es este un tema especialmente delicado, en el que no me detendré por no ser el objetivo de este trabajo y merecer una investigación en profundidad antes de realizar juicios morales que pudieran demostrarse injustos.

---

<sup>15</sup> *El Día Gráfico*, 18/04/1931, pág. 7.

<sup>16</sup> Pamela M. POTTER, *Most German of the arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*(New Haven: Yale University Press, 1998), 80-87.

# La publicación del manuscrito

## La versión de Anglès

En el prólogo del segundo de los tomos que componen su edición, el que corresponde al facsímil, Anglès detalla cómo fue a parar a sus manos esta joya de la música medieval, historia que, en parte, podemos contrastar gracias a la hemeroteca. En septiembre de 1926, el musicólogo alemán Peter Wagner, referencia en el estudio del canto gregoriano, se encontraba de viaje en nuestro país “con objeto de estudiar los manuscritos mozárabes de la Biblioteca de Cataluña”<sup>17</sup>. Acompañado por Anglès, quien ejerció de guía e intérprete en las conferencias que impartió el alemán<sup>18</sup>, recorrieron un buen número de los monasterios e iglesias donde reposaban fuentes de interés. Durante esta travesía, en su estancia en la Abadía de Santo Domingo de Silos, Cassià Rojo, prior del monasterio, les puso sobre la pista del Códex que “guardaven les Monges Bernardes de les Huelgas”<sup>19</sup> y que él mismo descubriera en 1904 junto al abad de su congregación y miembro de la Real Academia de Historia, Luciano Serrano. Este último había realizado una somera descripción del manuscrito en su obra *¿Qué es canto gregoriano? Su naturaleza e historia*, editada en Barcelona en 1905, pero el documento al completo seguía sin ser analizado en profundidad. Tiempo después, una reproducción completa fue enviada al musicólogo francés Pierre Aubry, especialista en paleografía medieval, pero su fallecimiento en 1910 impidió que se completara el estudio requerido. Quizás fue esta mala experiencia, unido al hecho de que, para más inri, los materiales no fueron devueltos, lo que provocó que los monjes de Silos no buscaran la opinión de otro experto para clarificar el valor del códice. Sea como fuere, el caso es que los antiguos cantos del monasterio burgalés permanecieron ocultos a la espera de quien los devolviera a la vida, lo que pronto tendría remedio.

---

<sup>17</sup> *El Sol*, 28/09/1926, pág. 3.

<sup>18</sup> *La Libertad*, 23/10/1926, pág. 3.

<sup>19</sup> Higini ANGLÈS, *El còdex musical de Las Huelgas: música a Veus del segles XIII-XIV*, 3 vols (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1931), Vol.2 XII.

Mientras Wagner permanecía en Silos estudiando los antifonarios visigóticos, motivo primordial de su visita, Anglès se desplazó a Las Huelgas para examinar de primera mano el manuscrito, entendiendo rápidamente que contenía música polifónica del *Ars Antiqua*, “amb organa, seqüències, motets i conductus del segle XIII, alguns provinents de l’escola de Notre-Dame de París”<sup>20</sup>. De inmediato, escribe una descripción del manuscrito y construye una tabla de su contenido a la espera del permiso para obtener una reproducción fotográfica, que, se lamenta Anglès, no llega hasta julio de 1927. Ese mismo mes, la Comisión Provincial Permanente de Barcelona acuerda

“autorizar el libramiento de mil pesetas a favor del reverendo don Higinio Anglès, encargado del Archivo Musical de la Biblioteca de Cataluña, para gastos de un viaje a Burgos con objeto de obtener fotografías del Manuscrito Musical por el mismo descubierto”<sup>21</sup>.

Por aquel entonces, Anglès se encontraba en la fase de preparación de otra tarea de envergadura, la edición facsímil del célebre Antifonario visigótico-mozárabe de León, pero, por causas ajenas que no termina de aclarar, el proyecto no salió adelante, por lo que centró toda su atención en el códice burgalés. Fue un proceso largo y laborioso, viaje a Alemania incluido como ya se ha señalado, que le ocupó varios años, y del que podemos seguir el rastro en algunos artículos. Por ejemplo, en *Las Provincias*, el 9 de diciembre de 1928, se comenta que Anglès ha descubierto en Bolonia dos códices de un músico valenciano del siglo XV y se indica que su trabajo sobre Las Huelgas está en preparación<sup>22</sup>; o en *El Debate* del 5 de julio de 1930, en una amplia nota del sacerdote y musicólogo José Artero que, bajo el título de “El príncipe de nuestra musicología”, realiza un encendido elogio de la figura del catalán y anuncia la próxima publicación, “en tres o cuatro meses”, de lo que denomina “Tropario de Las Huelgas”<sup>23</sup>.

A principios del año siguiente, aparecía, finalmente, la publicación, aunque no sería la primera referencia bibliográfica relacionada con este tema en ver la luz: aparte de la citada mención de Serrano, ya en 1927 Jean Beck había transcrito algunos fragmentos

---

<sup>20</sup> Ídem.

<sup>21</sup> *El Día Gráfico*, 15/07/1927, pág. 1.

<sup>22</sup> *Las Provincias*, 09/12/1928, pág. 5.

<sup>23</sup> *El Debate* 05/07/1930, pág. 8.

gracias a las copias facilitadas a Pierre Aubrey, y lo mismo había hecho, con materiales proporcionados por Anglès, Friedrich Ludwig.

En cualquier caso, se trata de la primera edición completa del códice, un hito en la historia de la musicología española que obtuvo una importante repercusión para una disciplina hambrienta de novedades. En una reseña para la revista *Ritmo*, José Subirá habla de “una publicación musicológica fulminante”, alabando la “insuperable maestría” de su responsable, “investigador ejemplar”<sup>24</sup>. El medievalista y monje benedictino Justo Pérez de Urbel, escribiendo para *El Debate*, destaca la calidad de las piezas en una buena muestra del nacionalismo esencialista ya discutido, hablando de “un tesoro riquísimo de música polifónica -cerca de doscientas piezas a dos y tres voces- que se remontaba a los gloriosos tiempos de San Fernando y de su hijo el rey Sabio”, “creaciones genuinamente españolas” y, refiriéndose a “las bellas elegías, consagradas a ilustres personajes castellanos”, remarcaba que “así se lloraba y cantaba a Castilla en aquellos centros famosos de nuestra reconquista; así se sentía el patriotismo y se comunicaba a los pueblos en las alas diáfanas de unas melodías palpitantes de emoción y sentimiento”<sup>25</sup>. Por último, destacar la atención prestada por el musicólogo y compositor Francesc Pujol, quien, a través de tres números de la *Revista Musical Catalana* entre septiembre y noviembre de 1934, sumando veintiocho páginas en total, realiza un pormenorizado comentario de la publicación, todo ello con un estilo desapegado y prudente, en las antípodas de Pérez de Urbel, si bien no puede faltar el elogio a Anglès, al “tributar al seu autor l’homenatge de la nostra atenció estudiosa que creiem que és la més alta i adequada manifestació de la nostra admiració i gratitud pel seu enorme esforç en pro de la cultura musical”<sup>26</sup>.

Dedicado “a la memòria de Friedrich Ludwig, en reconeixença del seu alt mestratge”<sup>27</sup>, fallecido el año anterior, Anglès estructura su publicación en tres

---

<sup>24</sup> *Ritmo*, 15/03/1932, págs. 3-5.

<sup>25</sup> *El Debate*, 14/04/1932, pág. 8.

<sup>26</sup> *Revista Musical Catalana*, Septiembre 1934, N° 369 pág. 1.

<sup>27</sup> ANGLÈS, *El códex musical*, Vol.1 V.



volúmenes: el primero recorre la historia de la música hispana entre los siglos VI y XIV además de desgranar cada una de las piezas contenidas en el código; el segundo, dedicado al facsímil, incluye asimismo la historia del monasterio y del descubrimiento; siendo el tercero dedicado íntegramente a las transcripciones. Se trata de una obra que impresiona ya por sus mastodónticas dimensiones, donde el autor, en un estilo muy sintético, claro y directo, alejado del habitual engolamiento tan propio de la literatura decimonónica, hace gala de su erudición. Para él, el frío dato objetivo, la información certeramente contrastada, tiene más valor que cualquier tipo de lirismo o licencia estilística.

Tras una breve sección titulada “al lector”, que sirve como una declaración de principios donde exponer también sus planes de futuro, principalmente la revalorización de la música polifónica de los siglos XII al XIV, “l’època més ignorada de la història musical d’Espanya”<sup>28</sup>, continúa un interminable listado bibliográfico, de dieciocho páginas, que incluye antifonarios y graduales gregorianos, códigos polifónicos, tratados y estudios modernos, tanto musicales como de otras disciplinas humanísticas, etc. Es una gran muestra de su rigurosidad y capacidad de trabajo para enfrentarse a esta descomunal empresa. Aun a riesgo de parecer puntilloso en exceso, he de ponerle un pequeño pero, y es la ausencia entre las muchas referencias a los tratados notacionales de la época en la que se elaboró el código, algo que sorprende en una obra de este nivel científico. No pretendo insinuar, ni mucho menos, que el trabajo no tenga una sólida base intelectual, pues sería una osadía por mi parte, y entiendo también que la disponibilidad de este tipo de tratados antiguos debía de ser escasa en aquellos tiempos, pues, en nuestra era, tampoco resulta tan sencillo acercarse a ellos a pesar del creciente número de digitalizaciones. Lo que busco es resaltar el problema que surge a la hora de valorar sus transcripciones, pues se hace muy difícil reconstruir su proceso de trabajo, aunque hay que reconocer en su descargo que sí cuenta con detallados comentarios de cada una de las piezas donde, habitualmente, explica los razonamientos que le llevaron a seguir una u otra dirección.

---

<sup>28</sup> Íbidem Vol.1 IX.

El volumen continúa con una historia de la música medieval española, no concebida con ansias totalizadoras, sino para que “serveixi com d’introducció a la publicació del códex de Huelgas”<sup>29</sup>. Desde una perspectiva moderna, esta inclusión resulta como mínimo extraña debido a su extensión y a desviarse del objetivo fundamental del trabajo, pero seguramente el lector de aquellos tiempos la recibió con agrado. Resulta oportuno recordar que en el momento de la publicación del códice apenas se contaba con una bibliografía específica de calidad, pues a la controvertida por sus fantasiosas especulaciones *Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850* de Soriano Fuertes solo le había seguido la mejor valorada *Historia de la música en España*, de Mitjana, ya en el siglo XX. Anglès es, pues, un pionero en este sentido, que, junto a otros citados en el propio texto, como los benedictinos Maur Sablayrolles, Gregorio Suñol o Germán Prado, abre camino a través de la jungla a la manera del explorador y su machete, armado en este caso con su pluma e intelecto. En esta línea, sigue un menos justificable listado de todo los códices peninsulares que contienen polifonía del *Ars Antiqua*. Y lo calificó de menos justificado, al menos para un trabajo de este tipo, pues se encuentra a medio camino entre el análisis en profundidad y la mera cita. Anglès se detiene especialmente en el Códice Calixtino, aun admitiendo que del mismo “s’ha parlat molt”<sup>30</sup>, siendo alguno de los manuscritos despachados con un simple párrafo. Insisto, entendible por la falta de referencias serias sobre la música de aquellos tiempos en ese preciso momento histórico, pero seguramente hubiera resultado más interesante realizar una obra específica para tratar estos temas. En todo caso, es una clara muestra de sus tendencias positivistas a la acumulación y transmisión de datos como un valor en sí mismo, por lo menos igual de importante que el análisis crítico de los mismos.

Por fin, en la página noventa y seis, comienza el estudio propiamente dicho del manuscrito de Las Huelgas, en la que considero es la parte más valiosa de este primer volumen, si bien, a nivel estructural, resulta algo caótica. Como ya he señalado, es el segundo volumen el que, además de contener el facsímil, narra el descubrimiento del códice. En él, asimismo, encontramos una historia del monasterio y las conclusiones

---

<sup>29</sup> Íbidem Vol.1 IV.

<sup>30</sup> Íbidem Vol.1 59.

más generales acerca de la música, tales como la posible fecha de composición o la participación de los varios copistas. Quizás hubiera tenido más sentido empezar por ahí, aunque hay que reconocer que esta distribución proporciona una gran ventaja, y es que se pueden tener abiertos los tres volúmenes para comparar ágilmente original, transcripción y notas, sin tener que saltar continuamente de una a otra página.

Pero, como decía, resulta de un gran valor por la mucha información aportada y la claridad con la que esta se expresa. Anglès, tanto en esta sección como en la transcripción, agrupa las piezas según los géneros litúrgicos a las que pertenecen, orden que parece claro fue la intención original al elaborar el manuscrito. Así, se forman cuatro grandes bloques: *organa* (cuatro primeros quiniones), prosas (cinco quiniones), motetes (cinco quiniones) y *conductus* (cuatro quiniones). El final de cada uno de los quiniones viene señalado con una letra en la esquina inferior derecha del último folio verso, aunque, como señala Fernández de la Cuesta, solo ocho, algo menos de la mitad, pueden apreciarse con facilidad en la edición facsímil<sup>31</sup>. Esta estructura ha sido corroborada por los posteriores investigadores, con la excepción de una mínima reorganización de los últimos quiniones.

Siguiendo la tónica habitual, Anglès arranca cada sección explicando el origen de los géneros y su desarrollo histórico, además de citar los principales intelectuales que se han dedicado a estudiarlos. Cada una de las piezas es comentada, algunas de manera extensa, en cuanto a las correspondencias encontradas con otros manuscritos antiguos, tanto en el aspecto musical como el textual, y las ediciones que se han publicado de los mismos, lo que en aquellos tiempos debió ser un más que arduo trabajo. Además, muchas entradas vienen acompañadas de comentarios específicos acerca de la “versión de Huelgas”, donde se explican las particularidades de las mismas, por ejemplo que sean modificaciones de lo encontrado en otras fuentes, en cuyo caso a menudo se incluyen estas otras versiones en la transcripción, y algunos apuntes paleográficos.

---

<sup>31</sup> Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «Aspectos codicológicos del manuscrito de Las Huelgas», *Revista de Musicología* Vol.13 N°2 (1990): 4.

El segundo volumen, dedicado al facsímil, contiene asimismo una buena cantidad de información adicional. Se narra la historia del monasterio, de las particularidades de su fundación y de los privilegios con los que contaba para llevar a cabo sus funciones. Además de los avatares sobre el descubrimiento del códice, ya comentados, Anglès expone las principales conclusiones a las que su estudio le ha conducido. Sus investigaciones le permitieron hallar mucha información en lo referente a la historia del cenobio y a las monjas allí residentes, bastante en lo relacionado con el culto, pero muy poca acerca de la música, por lo que “és prematur el poder donar unes notes sobre la història musical de les Huelgas durant aquells segles”<sup>32</sup>. Tampoco se puede extraer una conclusión definitiva sobre Joan Rodrigues, “copista, o almenys corrector de moltes peces”<sup>33</sup>, y quien aparece mencionado en muchas de las páginas del códex, con inscripciones en los márgenes del tipo *johan[n]es roderici me fecit* (f.152v), o *a mi cantat me co[n] la tenura q[ue] ioh[a]n rrodrigues me en mendo* (f.106v). Estas curiosas referencias atestiguan la existencia de una figura importante y respetada dentro del complejo, al menos en su ámbito musical, pero no ha sido posible conocer con certeza la identidad de este hombre o qué cargo ocupaba, aunque Anglès apunta hacia un copista al servicio de la infanta Isabel, hija de Sancho IV.

Las fechas de confección del códice las ubica en el primer tercio del siglo XIV, más concretamente, durante el abadiato de María González de Agüero hacia 1325, debido a los matices que presenta la escritura, tanto musical como textual. Conclusiones que no resultan del todo aparentes en una primera aproximación al códice, pues tras el proceso de copia este fue modificado, raspando en unos lugares para eliminar plicas o escribiendo por encima en otros para añadirlas; de este modo, se lograba así adaptarlo a teorías notacionales más modernas, por lo que parece “una mica més jove del que en veritat seria”<sup>34</sup>. Sea como fuere, la cronología propuesta por Anglès ha sido ampliamente aceptada.

---

<sup>32</sup> ANGLÈS, *El códex musical*, Vol. 2 X.

<sup>33</sup> Ídem.

<sup>34</sup> Íbidem Vol.2 XVIII.

Para el catalán, no sería el primero de los códices elaborados en el cenobio burgalés, pues no se explica la existencia de un repertorio tan grandioso y magnífico, que ha logrado alcanzar tal nivel de sofisticación, si no se ha pasado primero “per fases intermèdies d’altres repertoris més petits”<sup>35</sup>. Tuvo que haber otros, más rudimentarios o primitivos seguramente, pero que serían imprescindibles para un monasterio de más de un siglo de antigüedad, y más con las atribuciones de Las Huelgas, espacio de celebración de importantes ceremonias en las que participaban la nobleza y la monarquía, y donde la música, indudablemente, hubo de desempeñar un papel central. Esto también ayudaría a explicar la perfección formal del código, su distribución prácticamente simétrica de los varios géneros litúrgicos contenidos, como si fuera un recopilatorio de las mejores músicas que merecían ser preservadas.

El hecho de que fuera copiado allí parece también una conclusión lógica debido a las referencias a personajes con una estrecha relación con el cenobio, como el caso de los *planctus* dedicados al fundador, Alfonso VIII (f.161v), y a la abadesa María González de Agüero (f.159v)<sup>36</sup>. Es más, todos los participantes de la elaboración del código, defiende Anglès, serían castellanos: el copista musical<sup>37</sup>, por la grafía utilizada y el propio repertorio; el corrector, por el idioma utilizado en las anotaciones al margen; y el copista del texto, por las particularidades ortográficas “ben característiques de la península”<sup>38</sup>, de las que se aportan numerosos ejemplos.

El tercer volumen lo ocupan íntegramente las transcripciones a notación moderna de las ciento ochenta y seis piezas que componen el código. Parte imprescindible del trabajo, y buena muestra de la evolución de una disciplina que ya no se contentaba únicamente con encontrar y conservar fuentes antiguas sino que buscaba su difusión, lo que, para un manuscrito escrito con sistemas de notación superados ya hacía mucho, requería de una imprescindible decodificación. La mezcla de diferentes sistemas a lo

---

<sup>35</sup> *Ibidem* Vol.2 XI.

<sup>36</sup> En este caso el nombre no viene explicitado en el texto, pero sí apuntado en un margen.

<sup>37</sup> En pulcritud, habría que hablar de hasta trece copistas, aunque el grueso del trabajo lo realizó una misma persona.

<sup>38</sup> ANGLÈS, *El códex musical*, Vol.2 XIX.

largo del manuscrito hace que Anglès tenga que tomar también la decisión acerca de qué modelo aplicar, ya sea modal o franconiano. Para la mayoría de las piezas utiliza clave de do en tercera y cuarta, y ocasionalmente fa en tercera o cuarta. El uso del compás y las barras de compás es muy irregular: a veces la utiliza y a veces no, sin llegar a justificar del todo los motivos.

La publicación de Anglès es un hito innegable en la historia de la musicología española. La recuperación de una obra medieval y su estudio profundo mediante un sistema comparativo preocupado por la veracidad de los hechos, escapando del tono casi propagandístico de los textos decimonónicos, con un adecuado uso de las fuentes y la bibliografía, supuso un gran avance. Si bien los razonamientos de Anglès han sido ampliamente aceptados, con leves matices, en cuestiones como origen o cronología, las transcripciones han sido más rebatidas. Las otras dos ediciones a comentar, Anderson y Asensio, aun con muchas convergencias, toman decisiones diferentes en muchas de las piezas.

Pero tampoco habría que irse tan lejos. Por citar un caso cercano en el tiempo, Willi Apel, musicólogo estadounidense de origen alemán, comenta brevemente sobre los aspectos paleográficos de la edición en su obra de 1942 *The Notation of Polyphonic Music (900-1600)*, considerando que las transcripciones no son siempre convincentes. Pone como ejemplo el *Gloria in excelsis Deo* (f.4), del que señala que “the clear rhythmic meaning of the notational characters is completely disregarded”<sup>39</sup>, y propone una versión alternativa, además de destacar la inconsistencia en la transcripción de las piezas del tercer modo.

### **La versión de Anderson**

La segunda de las ediciones completas del códice tardaría cincuenta años en ver la luz, obra del musicólogo australiano Gordon Athol Anderson, quien nació en Armadale, suburbio de la ciudad de Melbourne, en 1929, y falleció en 1981 en Armidale. Tras formarse en la University of Adelaide, donde estudió bajo la batuta de, entre otros, John

---

<sup>39</sup> Willi APEL, *The Notation of Polyphonic Music : 900-1600*, (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953), 308.

Bishop, director y académico fundamental en el desarrollo de la musicología en el país austral, ocupó diferentes cargos, como el de investigador entre 1970 y 1972 en la Flinders University o el de profesor de la University of New England desde 1973 hasta su muerte. Su especialidad principal fue la de la paleografía y la música antigua, teniendo un especial interés por la Escuela de Notre Dame, como demuestran sus principales referencias bibliográficas, tales como sus escritos *Magister Lambertus and Nine Rhythmic Modes* (AcM, xiv, 1973, 57), *A Unique Notre-Dame Tenor Relationship* (ML, lv, 1974, 398) o *Responsory Chants in the Tenors of some Fourteenth-century Continental Motets* (JAMS, xxix, 1976, 119), y sus ediciones como, además de la que nos ocupa, *Motets of the Manuscript La Clayette* (CMM, lxxviii, 1975) o *Compositions of the Bamberg Manuscript* (CMM, lxxv, 1976).

Si bien Anderson ya había trabajado sobre el códice burgalés con anterioridad, como ejemplifica su artículo *Newly Identified Clausula-motets in Las Huelgas Manuscript* (MQ, lv, 1968, 228), la versión completa del mismo no sería publicada, en dos volúmenes, hasta 1982, un año después de su muerte. Este trabajo, dedicado elegantemente a la memoria de Monseñor Higinio Anglès, fue recibido con un notable escepticismo, principalmente por dos motivos: el primero, su decisión de obviar la disposición original del códice, por géneros como se ha indicado, para seguir en cambio un orden litúrgico formal, que consta de *ordinarium missae*, *proprium missae*, *benedicamus domino*, *prosaes*, motetes y *conductus*; el segundo, la elección de la más estricta teoría franconiana para la transcripción de todas las piezas del documento sin importar género o época.

En cuanto a la valoración del conjunto del trabajo, es sin duda el que menos información aporta. Podría pensarse que el motivo es que la tarea del autor restó incompleta debido a su prematuro fallecimiento, pero, como indica en la introducción Armen Carapetyan, musicólogo de origen persa y fundador del American Institute of

Musicology, la edición ya estaba preparada desde 1978 y simplemente no se pudo llevar adelante por “a strange conspiracy of events”<sup>40</sup>.

Cincuenta años separan una y otra edición, una distancia tan grande como la existente entre la aproximación de Anderson y la de Anglès, como dos caras de una misma moneda. Si el catalán se caracteriza por arrojar al lector un torrente de información que puede llegar a noquearle, el australiano, en cambio, lo deja con ganas de más. Aparte de la transcripción en sí misma, lo único que se añaden son unas breves notas críticas de cada una de las piezas, donde se indica, si es conocido, el origen del *cantus firmus* y las correspondencias textuales y musicales, amén de aquellas que sean pequeñas variaciones. Por si esto fuera poco, la bibliografía aportada resulta, al menos comparativamente con las otras dos ediciones, muy escasa. No tanto en cuanto a los manuscritos consultados para hallar las mencionadas correspondencias, sino especialmente en la bibliografía de referencia.

Nada acerca de las particularidades del monasterio de origen, tan único como se ha señalado. Nada sobre la situación política y social en la península por aquellos tiempos o de la importancia que tenía esta música para sus gentes. Nada del valor, o falta de él, de la propia música, de su significación y de cómo se puede observar la transición desde el *Ars Antiqua* a la inclusión, en la última parte del códice, de elementos que ya pertenecen al posterior *Ars nova*. Y nada tampoco de las peculiaridades del propio manuscrito, como su organización original, los raspados realizados para adaptar la notación o los varios copistas que participaron de su composición, aunque, siendo justo, intuyo que Anderson no tuvo acceso al material original.

Por todo ello, el conjunto, en mi opinión, queda algo deslucido. Se podría argumentar que es una publicación pensada únicamente para intérpretes, quienes solo precisan de la partitura para llevar a cabo su labor, pero me cuesta creer que músicos interesados por el repertorio de tiempos tan remotos no sientan curiosidad, bien sea mínima, por conocer las condiciones de creación de las piezas que van a preparar. Como, por ejemplo, saber

---

<sup>40</sup> Gordon A. ANDERSON, *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas, 2 vols*, (Neuhausen-Stuttgart: Corpus Mensurabilis Musicae 79, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1982), XI.



quién es ese Alfonso al que se honra tras su muerte en el *planctus Rex obiit et labitur Castellæ gloria* (f.159v). Y si entendemos que se trata de una edición dedicada a los musicólogos, la ausencia resulta más llamativa. Se puede aceptar que en la época, último tercio del siglo XX, el número y calidad de las publicaciones era notablemente superior al de los años treinta, por lo que el lector estaría mucho más preparado en la materia, conociendo, a grandes rasgos, el significado de estos géneros. Aun entendiéndolo de este modo, creo que hace falta más contexto, y, en caso de obviarlo, se debería aumentar el número de referencias para guiar hacia un aprendizaje más profundo a quien así lo deseara.

En cuanto a los elementos de la transcripción, la utilización del sistema franconiano obliga a Anderson a utilizar compases de subdivisión ternaria, principalmente seis por ocho, aunque no los marque. Al igual que Anglès, separa con barras de compás, y, a diferencia de este, prefiere la clave de sol con la ocasional inclusión de la de fa, muestra de su muy diferente origen, alejado de un mundo eclesiástico habituado, más todavía a principios del siglo XX, a utilizar principalmente la clave de do.

### **La versión de Asensio**

La última de las ediciones completas con las que contamos hasta la fecha apareció en el año 2001 dentro de la serie Patrimonio Musical Español bajo el auspicio de la Fundación Caja Madrid. Se trata de un trabajo a cuatro manos, con Juan Carlos Asensio más centrado en la parte musical, y Josemi Lorenzo Arribas encargándose principalmente de la traducción de los textos.

Nacido en Madrid en el 1964, Asensio ha consagrado su vida al estudio e interpretación de la música antigua, especialmente al canto gregoriano. Criado musicalmente como niño de coro en la Abadía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, su formación superior continuó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo las titulaciones de musicología, dirección de coros y flauta travesera. Como docente, ha trabajado en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca (1993-2009) y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid (2014-2019), siempre en materias relacionadas con la música antigua, como canto gregoriano o paleografía.

Actualmente, imparte canto llano, notación, codicología e historia de la música en la Escola Superior de Música de Catalunya, además de colaborar en varios másters en esta y otras instituciones. En el ámbito puramente interpretativo destaca su participación en la agrupación *Schola Antiqua*, fundada por el benedictino Laurentino Sáenz de Buruaga en 1984 para la investigación e interpretación de la música antigua, de la que es director desde 1996. De su labor como investigador, merece la pena resaltar sus puestos como editor de la revista Estudios Gregorianos y colaborador de RISM y del *Atelier de Paleographie Musicale* de la Abadía de Solesmes; también ha publicado algunas monografías, como una dedicada al canto gregoriano<sup>41</sup>, y una transcripción del Códice de Madrid<sup>42</sup>. Además, desde el año 2015 es director y presentador del programa de Radio Clásica dedicado al canto litúrgico, *Sicut Luna Perfecta*, que se emite los sábados y domingos por la mañana.

Su colaborador en este proyecto es el investigador independiente Josemi Lorenzo Arribas. Doctor en Geografía e Historia en la especialidad de Historia Medieval por la Universidad Complutense de Madrid, su principal línea investigadora son los estudios de género, particularmente en su relación con la música. Así lo revela su tesis doctoral, *Las mujeres y la música en la Edad Media europea* (Segura Graíño, Cristina dir., Universidad Complutense de Madrid, 2004), y sus muchas publicaciones, como sus libros *Hildegarda de Bingen (1098-1179)* (Madrid, Ediciones del Orto, 1996) o *Musicología feminista medieval* (Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1998).

Si bien en todo el libro se puede advertir la evolución de la disciplina desde los tiempos de Anglès, esta queda patente ya en la introducción. Afortunadamente, en la actualidad contamos con un buen número de publicaciones en todo lo referente a la historia musical de nuestro país y a las singularidades de la estética medieval. Por ello, la mayor preocupación de Asensio no es la de aportar un contexto sobre el arte sonoro de aquellos tiempos, ni tampoco sobre el propio origen del monasterio, entendiéndose que el acceso a estos temas resulta ahora más sencillo, lo que apoya con una cuidada

---

<sup>41</sup> Juan Carlos ASENSIO, *El canto gregoriano*, (Madrid: Alianza Editorial, 2003).

<sup>42</sup> Juan Carlos ASENSIO, *El Códice de Madrid: polifonías del siglo XIII*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, 1997).

selección bibliográfica de mucho alcance. Aún así, creo que una pequeña explicación histórica acerca del cenobio y de las condiciones únicas que hicieron posible la existencia de un repertorio tan rico habría sido de interés. En cambio, el foco está en los aspectos codicológicos y notacionales.

Cuestiones, eso sí, ya tratadas por Anglès en su mayoría, tales como los copistas, las correcciones posteriores o las singularidades de la notación, todo ello explicado con un lenguaje claro a la vez que técnico. Divergente en ocasiones de las opiniones del catalán, las precisiones paleográficas resultan especialmente enriquecedoras.

Asensio acepta la versión clásica de composición del código entre 1300 y 1325, si bien cree que las últimas piezas debieron ser escritas tras la muerte de la abadesa Doña María González de Agüero en 1339, debido al *planctus O monialis concio burgensis* (f.159v) dedicado a su memoria. Su colega Lorenzo no concuerda con esta apreciación, pues opina que lo compuso la propia abadesa en vida, y, tiempo después, se copió en el documento a modo de homenaje. En cualquier caso, lo que parece evidente es que fue de creación y uso propio, pues el texto comienza *¡Oh, oh!, comunidad de monjas de Burgos, llora a tu hija*, y aparece una dedicatoria en latín para la abadesa.

A pesar del reconocimiento a su labor, se hace una pequeña enmienda a Anglès sobre la distribución de la parte final del manuscrito. Si el catalán defendía una organización de los últimos cuadernillos en dos cuaternios más un binión, Asensio respalda la visión ya expuesta por Luther Dittmer e Ismael Fernández de la Cuesta en dos quiniones.

En lo que sí esta de acuerdo es en la condición de Johannes Roderici o Johan Rodrigues como copista, enmendador o incluso compositor de algunas piezas, si bien para él esta última tarea sería a la que menos tiempo dedicó<sup>43</sup>. Aparte de la idea mencionada por Anglès acerca de un sirviente de la infanta Isabel, se apuntan otras posibilidades, como la de un criado de doña Blanca Alfonso, priora en 1337, o un fray

---

<sup>43</sup> Juan Carlos ASENSIO y Josemi LORENZO ARRIBAS, *El Códice de las Huelgas* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2001), 9.

Ilhoan Rodriguez que aparece como beneficiario de una cantidad de dinero<sup>44</sup>. Además, se hace especial hincapié en todas las indicaciones a mayores que contiene el código agrupándolas en la introducción, no solo las que hacen referencia a un posible autor, sino también de otro tipo, como por ejemplo, en el f.108, la nota *yo soy muy fermoso mas no[n] me sabe[n] todos cantar et no co[n] et florebit*. Personalmente, me resulta más útil esta aproximación, pues permite ver las citas desde una perspectiva más amplia, holística si se quiere, y no solo en su adscripción a uno u otro canto.

Otro de los aspectos en los que se detiene es el pautado del manuscrito, muy variable, pues oscila entre las más habituales seis y siete líneas hasta las once del motete *Salve virgo/Ave gloriosa* de los folios 100v-101. Pero no solo eso, sino que en ocasiones encontramos folios con pautas en blanco, seguramente pensadas para copiar piezas con un número de voces superior al definitivo, como en el caso del *Gaude chorus* (f.87-88). Por todo ello, el autor opina que esta irregularidad, especialmente en los primeros cuadernos, es “producto de una no muy cuidada ordenación y planificación de la escritura pautada del manuscrito”<sup>45</sup>.

A continuación, dirige su mirada hacia la notación, asumiendo la dificultad que surge en las transcripciones por la variedad del repertorio y la mezcla de elementos de diferentes tradiciones, desde lo modal, a lo franconiano, lo postfranconiano, e incluso formas que anticipan el *Ars nova*, “provocadas por adiciones posteriores (en forma de plica) a la confección del manuscrito”<sup>46</sup>. Si bien no se detiene en cada una de las piezas, sí se hace una valoración conjunta de cada uno de los grandes bloques del código, de los pequeños detalles y sutilezas de la notación llamando la atención sobre elementos extraños o curiosos, por ejemplo el motete *Ydola dum subdola/[et florebit]*, “excepcionalmente retocado con multitud de plicas”<sup>47</sup>, o “los caprichos notacionales como en *Ave Regina/Alma redemptoris/[Alma]* y sus extrañas plicas añadidas a

---

<sup>44</sup> Íbidem 6.

<sup>45</sup> Íbidem 10.

<sup>46</sup> Íbidem 12.

<sup>47</sup> Íbidem 15.

ligaduras”<sup>48</sup>. Es, sin duda, una de las partes de más valor de la edición, especialmente para los interesados por la paleografía, pues la escritura del códice se detalla con un lenguaje muy específico pero nada rebuscado, y sirve como muestra de la familiaridad y dominio del autor sobre estas cuestiones.

Asensio cierra su parte de la introducción con un breve comentario sobre la interpretación de estas piezas, arguyendo que, con la información disponible, “no podemos defender de una manera contundente la ejecución polifónica de las propias monjas”<sup>49</sup>.

Si bien Lorenzo comienza su intervención llamando la atención sobre la austeridad de los materiales con los que se elaboró el manuscrito, llegando a hablar de “penuria formal”<sup>50</sup>, el centro de su disertación es la interpretación de la música por parte de las monjas. En Las Huelgas aparece, en un documento de 1188, “la primera cantora de que tenemos noticia en la Península: Sancha García<sup>51</sup>”, y la documentación, aunque escasa, reafirma la existencia de este puesto con el transcurrir de los siglos. Además, el propio códice contiene varias referencias femeninas, como el ya citado *planctus* del folio 159v, cuya anotación al margen “de domma María Gundissalvi de Agüero” bien podría interpretarse como de autoría y no de dedicatoria, u otras piezas, como el famoso ejercicio de solfeo (f.154v) o la prosa *Virgine egregie* (f.67), que parecen dirigidas a mujeres cantoras. Más rebuscado parece el argumento que se apoya en el alto número de piezas marianas del códice, aunque, reconoce Lorenzo, “no es una relación necesaria”<sup>52</sup>. En cualquier caso, lo que sí resulta extremadamente necesario es que se planteen este tipo de cuestiones y se incluyan en una edición crítica, pues no es descabellado, ni mucho menos, defender que en un monasterio femenino fueran las

---

<sup>48</sup> Ídem.

<sup>49</sup> Íbidem 20.

<sup>50</sup> Íbidem 21.

<sup>51</sup> Íbidem 23.

<sup>52</sup> Íbidem 27.

propias monjas quienes cantasen, copiasen y, por qué no, compusieran tan bellas melodías.

Uno de los aspectos más gratos de este trabajo es una muy útil traducción de los textos, ausente en Anglès, hecho este último al que no le falta lógica. Para empezar, desde una perspectiva general, la musicología es una ciencia con una cierta tendencia al aislacionismo, a compartimentar el hecho musical separándolo de cualquier otro tipo de consideración. Quizás provenga de un soterrado complejo de inferioridad hacia otras disciplinas hermanas, otras ramas humanísticas como la filología o la historia del arte, con una mayor tradición y predicamento; un deseo de “marcar territorio”. No se puede decir que hayamos avanzado demasiado. Más allá de técnicas compositivas muy específicas, como el madrigalismo renacentista, o de figuras que hayan participado en transformaciones de calado, como Calzabigi y la reforma de la ópera que llevó a cabo junto a Glück, poco o nada se sabe de los literatos que colaboraron con los músicos, en algunos casos de manera muy estrecha, para crear las grandes joyas del teatro lírico. Me parece una verdadera lástima, y no creo que sea del todo normal que, por poner un ejemplo cercano, un graduado recuerde sin mucho esfuerzo que la música de *La verbena de la Paloma* pertenece al maestro Bretón, pero, seguramente, tenga más dificultades para saber que su libretista fue Ricardo de la Vega. Y no hablemos ya de composiciones pensadas para acompañar, o para realzar, según se mire, danzas y bailes, que, con suerte, se tratan de manera superficial. Entiendo que *La consagración de la primavera* fue revolucionaria por el trabajo de Stravinsky en aspectos métricos o armónicos, pero me habría gustado saber qué tenían de radical las coreografías de Nijinski para ayudar a provocar uno de los estrenos más polémicos que se recuerdan.

Tras esta pequeña digresión, hay que señalar que, en el caso particular de Anglès, se debe añadir su condición de sacerdote en un tiempo, principios del siglo XX, anterior pues a la reforma del Concilio Vaticano II por la que se permiten las lenguas vernáculas en la liturgia, en el que el uso del latín era algo natural. Además, si bien el nivel de escolarización era inferior al actual, la preeminencia de las humanidades, y especialmente del estudio de las lenguas clásicas, latín y griego, era notablemente superior, por lo que es comprensible que el catalán entendiera que quien quisiera

acercarse a los textos contaría con las herramientas necesarias para su decodificación. No podemos decir lo mismo de nuestra era. Sin entrar en valoraciones morales o éticas, resulta evidente que las humanidades han perdido terreno en favor de las ciencias puras y los estudios de carácter tecnológico, con la preocupación explícita de que el esfuerzo escolar sea recompensado con una buena salida laboral. Para bien o para mal, los sistemas de enseñanza modernos parecen más interesados en formar trabajadores que en educar realmente al individuo para que tenga una visión del mundo lo más completa y detallada posible. Puede que se trate de un hecho anecdótico, pero no deja de resultarme llamativo, desde mi perspectiva personal como alumno de musicología en esta casa, que dentro del grado<sup>53</sup> no se oferten asignaturas optativas para el conocimiento de esta y otras lenguas, imprescindibles para el estudio de la historia de la música, especialmente de la música antigua. Es cierto que existe una iniciativa de mucho interés como las Casa de las Lenguas, pero esta únicamente ofrece cursos de iniciación en varias lenguas vivas, obviando, en lo que considero un descuido a subsanar, el latín y el griego.

Además, dentro de la publicación moderna, es de justicia reconocer que Lorenzo no se limita a traducir sin más, a verter a nuestro idioma los versos latinos, sino que aporta un elevado número de notas al pie donde clarifica pasajes confusos, desgrana el origen bíblico de los versos y, en general, ayuda a una mejor comprensión del texto.

Sobre las transcripciones, simplemente apuntar que es la más flexible al reconocer la variedad de los métodos de notación del código, aunque se echa en falta una justificación más clara de las mismas. Al igual que Anderson, prefiere la clave de sol, y, como hacía mayoritariamente Anglès, omite las barras de compás.

En conjunto, se trata de un trabajo de un alto valor musicológico, no solo por las transcripciones que ocupan el grueso del libro, sino por toda la información complementaria. En particular, encuentro realmente interesantes las explicaciones iniciales acerca del propio código, tanto del pautaado como de la notación, y la muy necesaria visión de género.

---

<sup>53</sup> Que fue, no está de más recordarlo, el primero de esta rama en instaurarse en nuestro país.

## Conclusiones

Como se ha podido constatar, las tres ediciones, a pesar de ciertas similitudes, tienen aproximaciones divergentes.

Anglès vivió los albores de la disciplina en nuestro país, o, por lo menos, su período de consolidación. Por ello, escribe para un lector sin duda culto, pero carente de un dominio específico en la materia. Además de un estudio del códice, su obra es también una historia de la música medieval española gracias a las exposiciones sobre las fuentes patrias, el contexto cultural en que se crea la propia música y los géneros que contiene el manuscrito. Aunque desde una perspectiva moderna resulte algo excesivo, seguramente era necesario en aquella época, y más para la óptica nacionalista tan imbricada en nuestra musicología. En un tiempo pobre en publicaciones especializadas, Anglès aprovecha la oportunidad para educar, no solo transmitir o divulgar, con un estilo directo y claro que no oculta su enorme erudición. Es posible que alguno de sus postulados hayan sido superados, y que la musicología contemporánea requiera de otro tipo de aproximaciones, de otras perspectivas, pero el valor tanto de este como de sus otros trabajos es innegable, resultando una de las vigas maestras sobre las que se erige el edificio de la musicología española.

Anderson, por contra, toma el camino opuesto, optando por centrarse únicamente en la transcripción, sin valoraciones de otro tipo. Creo que, como ya he señalado, el resultado queda un poco deslucido, pero es entendible por su origen y su probable público objetivo. Si Anglès escribe en clave española, Anderson quizás lo hace pensando en el público australiano, o, probablemente, en la comunidad musicológica internacional, a quien, en principio, no se debería aburrir con una ristra de anécdotas superficiales sobre la historia de la música hispana. Su trabajo es un acercamiento puramente paleográfico, insertado dentro de una larga tradición de textos sobre la música medieval europea menos preocupada acerca de las circunstancias particulares de cada país o región y que busca en cambio ofrecer una perspectiva sistematizadora del arte en todo el continente. Aun así, creo que el conjunto se habría beneficiado de una mínima contextualización tanto de la historia del propio monasterio como de la música



de aquellos tiempos, por breve que fuera, pues, tal y como está planteado el trabajo, resulta muy complicado para el lector sacar un verdadero provecho si no se cuenta con unos sólidos conocimientos previos.

La edición capitaneada por Asensio ofrece un interesante equilibrio que creo responde a la evolución de la disciplina en el último siglo. Gracias a un número creciente de publicaciones, ya no resulta imprescindible educar al público sobre cuestiones generales como la historia del monasterio o de la propia música, conocimientos hacia los que además se nos guía en la muy interesante bibliografía. El foco se pone en el propio códice, en aquello que lo hace único y diferente, en las sutilezas del pautaado o la notación de cada uno de los bloques, estableciendo además su relación con lo que sucede en el resto de Europa. Ello se complementa con la visión de género que aporta Lorenzo, algo que habría sido impensable un siglo atrás, y que, afortunadamente, es cada vez más habitual.

## Bibliografía

### • Artículos

- BÄCKER, Rolf. «Relaciones internacionales del Instituto Español de Musicología durante los primeros años del trabajo de Miguel Querol: el ejemplo de Heinrich Bessler». *Anuario Musical* N°61 (2006): 273-296.
- CARREIRA, Xoán M. y Fabio DELLA SETA. «La musicologia spagnola: un illusione autarchica?». *Il Saggiatore musicale* Vol.2 N°1 (1995): 105-142.
- CARRERAS, Juan José. «Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore musicale* Vol.8 N°1 (2000): 121-169.
- DANTAS, Bárbara. «Huelva, o islã e o triunfo da Virgem Maria: Arquitetura nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X». *Mirabilia / MedTrans* N°11 (2020): 34-50.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Aspectos codicológicos del manuscrito de Las Huelgas». *Revista de Musicología* Vol.13 N°2 (1990): 393-399.
- TORRES, Jacinto. «Los trabajos de base en la musicología española», *Revista de Musicología* Vol.1 N° 1/2 (1978): 201-220.
- VEGA CERNUDA, Daniel. «Repertorio español en el Códice de Las Huelgas». *Revista de Musicología* Vol.13 N°2 (1990): 421-449.

### • Diccionarios

- GALLUSER, Werner. «Anderson, Gordon A(thol)» en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 1*. Londres: Macmillan Publishers Limited (1980) 399-400.
- LLORENS CISTERÓ, José M<sup>a</sup>. «Anglés Pamies, Higinio», en CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana Vol. 1*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (1999): 467-470.

- WESTRUP, Jack. «Anglès, Higiní», en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 1*. Londres: Macmillan Publishers Limited (1980):428-429.
- Monografías
  - ALONSO ABAD, M<sup>a</sup> Pilar. *El Real Monasterio de Las Huelgas: historia y arte*. Burgos: Cajacírculo, 2007.
  - ANDERSON, Gordon A. *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas, 2 vols*. Neuhausen-Stuttgart: Corpus Mensurabilis Musicae 79, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1982.
  - ANGLÈS, Higiní. *El còdex musical de Las Huelgas: música a Veus del segle XIII-XIV, 3 vols*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1931.
  - APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music : 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953.
  - ASENSIO, Juan Carlos y Josemi LORENZO ARRIBAS. *El Còdice de las Huelgas*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2001.
  - BOMBI, Andrea (ed.). *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Valencia: Universitat de València, 2015.
  - FIDALGO FRANCISCO, Elvira. *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Valencia: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
  - LIZOAIN, José Manuel y Juan José GARCÍA. *El monasterio de las Huelgas de Burgos: historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*. Burgos: J.M. Garrido Garrido, 1988.
  - NOVOA Y VARELA, Miguel, *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos: reseña de su fundación*. Burgos: Imprenta de Agapito Díez y Compañía, 1884.

- POTTER, Pamela M. *Most German of the arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven: Yale University Press, 1998.

- Publicaciones periódicas

- *El Debate*, 05/07/1930 y 14/04/1932.
- *El Día Gráfico*, 15/07/1927 y 18/04/1931.
- *El Sol*, 28/09/1926.
- *La Libertad*, 23/10/1926.
- *Las Provincias*, 09/12/1928.
- *Revista Musical Catalana*, 1934, 369-371.
- *Ritmo*, 15/03/1932.

- Sitios Web

- Cantigas de Santa Maria for Singers <http://www.cantigasdesantamaria.com>
- Orden Cisterciense de la Estricta Observancia <https://ocso.org>
- Patrimonio Nacional <https://www.patrimonionacional.es>
- Universidad Complutense de Madrid <https://www.ucm.es>

- Tesis doctorales

- ABELLA VILLAR, Pablo. «*Patronazgo regio castellano y vida monástica femenina: morfogénesis arquitectónica y organización funcional del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos (ca. 1187-1350)*», Gerardo Boto Varela, dir. Tesis Doctoral. Universitat de Girona, Programa de Doctorat en Ciències Humanes i de la Cultura, 2015.
- CHIRINOS AMARO, Ángel Antonio. «*Aspectos interpretativos del Códice musical de las Huelgas (E-BULH-11): un estudio en torno a la performance vocal del canto litúrgico bajomedieval*», Arturo Tello Ruiz-Pérez, dir. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2019.