

APROXIMACIÓN AL *HOQUETUS IN SECULUM* (*quod quidam hispanus fecerat*)

Juan Carlos ASENSIO PALACIOS
Conservatorio Superior. Salamanca

Abstract

The presence of the hocket *In seculum* in the MS Madrid, BN Mss. 20486 corroborates the testimony of Coussemaker's **Anonymous IV** who attributes the piece to "a certain Spaniard". Later versions of the same piece written in pre-Franconian notation clarify some of more doubtful passages in the Notre-Dame notation of the Madrid source. Other notational features, which until now have gone unnoticed, serve to assist the performers in negotiating the hocket unambiguously.

This hocket is the earliest authenticated piece of Spanish polyphony. Its presence, alongside other *unicae* in the Madrid MS, is strong testimony to a vibrant and sophisticated Hispanic musical culture.

Resumen

La presencia del *hoquetus In seculum* en el manuscrito Madrid, Biblioteca Nacional mss. 20486, corrobora el testimonio del **Anónimo IV** de Coussemaker quien atribuye esta pieza a «un cierto [autor] hispano». Su particular notación cuenta con el apoyo de posteriores versiones en notación prefranconiana que clarifican varios de los «puntos oscuros» dejados por la notación de Notre-Dame propia de **Ma**. No obstante, se observan algunos detalles notacionales hasta ahora inéditos, orientados a ayudar a los cantores o instrumentistas a establecer con claridad el procedimiento hoquetico.

Nos encontramos ante la primera pieza polifónica auténticamente hispana. La presencia de *In seculum* y de otras *unicae* del manuscrito **Ma** nos informa de la actividad musical de los hispanos, nada desdeñable a juzgar por los hechos musicales

La generalización del procedimiento del *hoquetus*¹ durante el *Ars Nova*, ha hecho olvidar muy a menudo su origen en la escuela de Notre-Dame, circunstancia avalada, como tantas otras indispen-

1. Información general sobre el *hoquetus* en Luther DITTMER, «In seculum», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (ed.), 1949, vol. VI, c. 1248-1252 y Ernest H. SANDERS, «Hocket», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), MacMillan Publishers Limited, London, 1980, vol. VIII, pp. 605-608, además de los artículos monográficos de Marius SCHNEIDER, «Der Hoquetus», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI, 1929, 390-396; William E. DALGLISH, «The Hocket in Medieval Polyphony», *The Musical Quarterly*, LV, 1969, p. 344, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Música hispánica y música europea en la Edad Media*, Pamplona, 1973, pp. 16-17 y Ernest H. SANDERS, «Medieval Hocket in Practice and Theory», *The Musical Quarterly*, LX, 1974, p. 246. En cuanto al origen de la palabra cf. Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Música hispánica*, p. 17, quien nos informa que la etimología de la palabra *hoquetus* es «bastante incierta. Algunos la hacen derivar del árabe *iq'a't*, que significa 'ritmos'. Otros la deducen de una raíz común a todas las lenguas semitas, con el artículo árabe *al-quac* que significaría corte de la voz, y coincidiría con la definición medieval del *hoquetus*, como *truncatio vocis*. La palabra francesa *hoquet* en castellano "hipo", tendría como raíz el término *hoquetus*. El único glosario medieval que da su propia versión del procedimiento, presentando todas las acepciones que en muy pocos casos tienen algo que ver con un significado musical es DU CANGE, *Glossarium Mediæ et Infimæ Latinitatis*, Tomus Tertius, Parisiis, 1844, p. 695: «HOQUETUS, Singultus, Gallice *Hoquet*. Bulla

sables para el conocimiento de la música de la época, por el tratadista inglés conocido como **Anónimo IV**.² Aunque a veces tiende a confundirse con una forma, se trata de una manera de componer, de dar juego a la inventiva de los compositores de la primera mitad del siglo XIII.

El testimonio del ya citado estudiante-monje-teórico anglosajón es explícito a la hora de enmarcar el origen de esta pieza:

«... velut quidam parisienses fecerunt et adhuc faciunt de In seculum, le hoket Gallice, quod quidam hispanus fecerat»,³

lo que la convierte en la más antigua composición polifónica española conocida, al menos de las que se encuentran en un libro copiado en y para España.⁴

Nos encontramos ante una elaboración realmente curiosa del material. Aunque existe una tiranía del *cantus firmus* litúrgico, el resultado final difícilmente podría adscribirse a una interpretación en el interior de una celebración litúrgica. No obstante, el carácter festivo y solemne de la pieza de la cual ha sido tomada, el gradual *Hæc dies*⁵ para el domingo de Pascua, plantea una posibilidad de ejecución acorde con la alegría pascual.

Su aparición como primera fuente en el manuscrito de Madrid,⁶ de contenido litúrgico y paralitúrgico, impide pensar que se trate de una adición de carácter más o menos profano y que su inter-

Johannis XXII. PP. in Extravag. de Vita et honestate Clericorum, ubi de musicis sui temporis: *Nonnulli novæ scolæ discipuli... melodias hoquetis intersecant*».

2. Denominado así, a partir de su publicación por Charles Edmond Henri de COUSSEMAKER, *Scriptorium de musica mediævi*, París, Durand, 1864, vol. I, pp. 327-364. Ediciones modernas a cargo de Luther DITTMER, *Anonymus IV*, Musical Theorists in Translation, vol. I, New York, Institute of Mediæval Music, 1959; Fritz RECKOW, *Der Musiktractat des Anonymus 4*, 2 vols., Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, vols. IV-V, Wiesbaden: Franz STEINER, 1967 & Jeremy JUDKIN, *The Music Treatise of Anonymus IV. A new translation*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1985. Las principales fuentes del tratado son: Londres, British Library Add. 4909. Londres British Library, Cotton Tiberius B IX y Londres, British Library, Royal 12 C VI.

3. Cf. COUSSEMAKER, I, p. 350: «... como algunos Parisienses han hecho y todavía hacen de *In seculum*, el *hoquetus* francés, que compuso un cierto hispano».

4. Cf. Juan Carlos ASENSIO, «La obra polifónica española más antigua», *Boletín de la Sociedad Española de Musicología*, Año XIV, nº 29-30, 1992, pp. 15-20. Sobre el origen del códice y su procedencia, tras unas primeras atribuciones francesas de Guido María DREVES, *Analecta Hymnica Mediævi*, XX, Leipzig, 1895 (reimp. 1961), pp. 20-21, de Pierre AUBRY, «Iter hispanicum», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII, 1907, p. 337 y Friedrich LUDWIG, *Repertorium Organorum recentiores et Motetorum vetustissimi stili*, Halle, 1910, p. 125 y ss. (2ª edición completada y revisada por Luther Dittmer, Nueva York-Hildesheim, 1964-1978, 3 vols. en 2 ts.), la cuestión quedó zanjada tras la rectificación de este último en la *Festschrift für Guido Adler*, Viena Leipzig, 1930, quien al hablar precisamente del *hoquetus In seculum* dice que «... no quisiera seguir calificándolo de casual [la aparición del *hoquetus* en el códice] sino considerarlo como una particularidad más perfectamente inscribible en el origen español de todo el códice» (pp. 49-50). Su rectificación quedaría refrendada un año después por Higinio ANGLÈS, *El Còdex Musical de las Huelgas*, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1931, pp. 71-75. En la p. 73 se reproducían los folios 122v y 123 del manuscrito (el *hoquetus In seculum* y el comienzo del *conductus* a 2 voces [*Parit preter morem*]) aprovechando Anglès estas páginas para probar la españolidad del códice. Una nueva reproducción del *hoquetus* apareció de nuevo bajo la mano de ANGLÈS en *La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*. Barcelona, 1941, p. 25. El facsímil 16 reproduce el *hoquetus In seculum*. Una nueva reproducción de la pieza seguida de una transcripción apareció en Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Música hispánica y música europea en la Edad Media*, Pamplona, 1973, s. p. Tras muchos años sin polémica de ningún tipo, Daniel VEGA retomó la cuestión en su «Repertorio español en el Códice de Las Huelgas». *Actas del Simposium Internacional «El Códice de Las Huelgas y su tiempo»* (Cuenca, 1987), *Revista de Musicología*, XIII, 1990, nº 2, pp. 421-449. Cf. además las notas de Paul VAN NEVEL al CD *Còdex Las Huelgas* por el Huelgas Ensemble dirigido por el mismo Van Nevel. (Sony, Classical, SK 53341, 1993).

5. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, p. 197.

6. Biblioteca Nacional, mss. 20486, f. 122v. [Ma].

pretación se aparte de aquel contexto. Es verdad que otras fuentes⁷ lo presentan al final de su elenco,⁸ siendo el contenido de las mismas no tan específicamente litúrgico. Pero la ubicación de esta pieza parece, en principio, independiente a su momento y lugar de ejecución.

La frecuente exclusión del manuscrito Ma⁹ de las fuentes del *Magnus Liber Organi* obedece a la nula presencia de *organa* en el contenido central del manuscrito. Varias son las razones que han llevado a los estudiosos a esta conclusión: en los cuadernillos iniciales del manuscrito¹⁰ aparecen copiados por distinta mano a la del cuerpo de códice los *quadrupla* perotinianos,¹¹ la cláusula *mors*¹² y de un fragmento del cuerpo del gradual *Sederunt principes* tropado, junto al versículo completo del mismo canto interleccional al que se le ha aplicado el procedimiento de la prosulación.¹³ Estas razones y la presentación de una distribución diversa de los pautados, ha hecho pensar que no se estaba en presencia de una fuente comparable a W1,¹⁴ F¹⁵ o W2,¹⁶ sino ante otra, la de formato más pequeño, que contiene en su mayoría *conductus* y motetes.

7. Bamberg Lit. 115, f. 63v. Este manuscrito ofrece además otras versiones de *hoqueti* con el mismo tenor, mostrando algunas un carácter claramente instrumental, aspecto este último que nos daría una pista sobre el contexto de ejecución de nuestro *hoquetus*. Así el ms. de Bamberg califica estas obras como *In seculum longum* (f. 63v, nuestro *In seculum*), *In seculum viellatoris* (f. 63v), *In seculum breve* (f. 64, el mismo que el anterior pero con reducción en los valores), *In seculum d'Amiens longum* (f. 64), *In seculum [d'Amiens breve]* (f. 64v, reducción rítmica del anterior). Cf. Pierre AUBRY, *Cent motets du XIIIe siècle publiés d'après le Manuscrit De. IV.6 de Bamberg*, 3 vols. París, 1908, red. 1964. (un breve comentario de cada una de las piezas aparece en las pp. 111-113; la transcripción de los distintos *hoqueti* se encuentra en el volumen II, pp. 224, 233). Cf. una nueva transcripción a cargo de Gordon A. ANDERSON, *The Compositions of Bamberg manuscript, Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim De. IV.6.)*, Corpus Mensurabilis Musicae, vol. LXXV. American Institute of Musicology, 1977, que incluye una descripción con concordancias, otras fuentes, citas en los teóricos, bibliografía y variantes en pp. LXXII-LXXIII. Cf. la transcripción en pp. 138-141.

8. No es el caso del manuscrito de Montpellier, Facultad de Medicina, H 196, que lo presenta al comienzo en los f. 1v-4. Cf. Yvonne ROKSETH, *Polyphonies du XIIIe siècle*, París, 1935-1939, reed. 1983. Aquí aparecen dos versiones del *In seculum*: la primera en los f. 1v-3 es la misma que el *In seculum longum* de Bamberg, y por lo tanto la misma que la de Ma. La particularidad de Montpellier es la adición de un *quadruplum* «Je n'amerai autre que cele» para superponer a las otras tres partes. En los f. 2v-4 aparece la misma pieza, con el mismo *quadruplum*, pero en reducción de valores, semejante al *In seculum breve* del manuscrito Bamberg. Por fin una versión idéntica al *In seculum longum* aparece en el f. 111, al comienzo del quinto cuadernillo del manuscrito, separando los motetes a tres con texto latino y los motetes a tres con texto francés.

9. Sobre el manuscrito de Madrid, BN 20486, cf. Pierre AUBRY, «Iter hispanicum», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8, 1907, pp. 337-355; Friedrich LUDWIG, *Repertorium organorum recentiores et motetorum vetustissimi stili*, I, Halle, 1910, pp. 123-139 (De este importante trabajo existe una edición moderna publicada por el Institute of Mediæval Music en 1978); Higinio ANGLÈS, *El còdex musical de Las Huelgas*, 3 vols. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1931, t. I, p. 71 y ss.; Luther A. DITTMER, ed., *Madrid 20486*, Publications of Mediæval Musical Manuscripts, 1, Brooklyn, 1957 (facsimilar); Gilbert REANEY, ed., *Manuscripts of polyphonic music, 11th-early 14th century*. RISM, vol. IV, 1, Munich, 1966, pp. 245-256; Edward H. ROESNER, *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris. Volume I: Les Quadrupla et Tripla de Paris*, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Mónaco, 1993, pp. XXXII-XXXIII. Cf. además la reciente edición completa del manuscrito en Juan Carlos ASENSIO, *El Còdice de Madrid. Polifonías del siglo XIII*, Fundación Caja de Madrid, Ed. Alpuerto, Madrid 1997.

10. F. 5-13v.

11. *Viderunt omnes* (f. 13v-17) y *Sederunt principes* (f. 17-20v).

12. F. 21-21v.

13. Cf. Armand MACHABEY, «A propos des Quadrupla perotinians», *Musica Disciplina*, XII, 1958, pp. 3-25 y Juan Carlos ASENSIO, «Procedimientos de adaptación en los *Quadrupla* tropados del ms. Ma 20486», *Actas del IV Congreso Nacional de Musicología*, XX, 1997, nº 1, pp. 51-59.

14. WOLFENBÜTTEL, Herzog-August-Bibliothek 628 (olim 677). Facsimiles en J. H. BAXTER, *An Old St. Andrew Music Book*, London, 1931 y Martin STAELEHIN (ed.), *Die mittelalterliche Musik-Handschrift W1*. Wolfenbütteler Mittelalter-Studien. Band 9, Harrassowitz Verlag. Wiesbaden 1995.

15. Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pt. 29,1. Publicado en facsimilar por Luther DITTMER (ed.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29, I, 2 vols*. Publications of Mediæval Musical Manuscripts, No. 10, Institute of Mediæval Music, Ltd., Brooklyn, 1966-1967.

16. WOLFENBÜTTEL, Herzog-August-Bibliothek 1099 (olim 1206). Publicado en facsimilar con una breve introducción por Luther DITTMER, *Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis-(1206) W2*. Publications of Mediæval Musical Manuscripts, No. 2, Institute of Mediæval Music, Ltd., Brooklyn, 1960 (2ª ed. 1969).

La reciente edición del *Magnus Liber Organi* a cargo de Edward Roesner y otros¹⁷ ha puesto de manifiesto que en este repertorio debemos entender que *Organi* es sinónimo de polifonía, y como tal incluir el manuscrito *Ma* y otros dentro del repertorio primitivo del *Magnus Liber*. La conclusión puede parecer muy acertada si echamos un vistazo al contenido general de las llamadas fuentes principales:¹⁸

W1, la más antigua de todas, nos presenta *organa* a 2, 3 y 4 voces junto con variadas cláusulas y un gran número de *conductus*, y otras piezas polifónicas tropadas pertenecientes al *Ordinarium Missæ*, amén de una sección completamente monódica.

F, la más completa y relacionada con el entorno parisino, presenta *organa*, *conductus* y cláusulas a 2, 3 y 4 voces junto a una abundante muestra de un género nuevo, pero que será el único que perdure en los años venideros: el motete.

W2, el más tardío, ordena perfectamente las piezas en bloques agrupándolas por géneros: *organa* a 4, a 3 y a 2, distinguiendo además entre piezas de la misa y del oficio; *conductus* a 3 y a 2, motetes con texto latino a 3 y a 2, motetes en lengua vernácula, etc.

Estos detalles obligan a plantear otro interrogante. Salvo **W1**, las otras dos fuentes agrupan repertorio litúrgico y paralitúrgico con obras de carácter marcadamente profano. En muchos casos se trata de las mismas melodías cuyos textos han cambiado¹⁹. Por todo ello no debe extrañarnos la presencia de una pieza de estas características en el interior de un códice de contenido fundamentalmente litúrgico.

Cuando el **Anónimo IV** habla del repertorio que él ha estudiado y del libro en el cual se conserva, dice que:

«... El libro o los libros del Maestro Perotin estuvieron en uso hasta los tiempos del Maestro Robert de Sabilone, y en el coro de la Iglesia Mayor [catedral] de la Beata Virgen de París, y desde su tiempo hasta el día de hoy, ...»²⁰

El mismo tratadista nos había informado unos párrafos antes que:

«... el Maestro Leoninus... fue un optimo organista, que hizo un gran libro de organa del gradual y del antifonario para solemnizar el servicio divino».²¹

17. En el momento de escribir este artículo solamente hay 3 volúmenes publicados en *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris. Parisian Liturgical Polyphony from the Twelfth and Thirteenth Centuries* (7 volumes), Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco: Edward H. ROESNER, *Les Quadrupla et Tripla de Paris*, vol. I, 1993. Rebecca A. BALTZER, *Les Clausules à deux voix du Manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29. 1, Fascicule V*, vol. V, 1995. Thomas B. PAYNE, *Les Organa à deux voix du Manuscrit de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. 1099 Helmst.*, vols. VIa y VIb 1996.

18. Para una información general sobre los códices, junto a su descripción física, bibliografía e incipits, cf. Gilbert REA-NEY, ed., *Manuscripts of polyphonic music, 11th-early 14th century*. RISM, vol. IV-1, Munich, 1966, pp. 97-171 (W1), pp. 171-205 (W2) y pp. 610-788 (F).

19. Cf. en **W2** entre otros el motete *Candida virginitas / flos filius* (f. 145v-146) y su «contrafactum» *L'autre jour...* que aparece citado en el margen.

20. Cf. COUSSEMAKER, I, p. 342: «Liber vel libri Magistri Perotini erant in usu usque ad tempus Magistri Roberti de Sabilone, et in choro Beate Marie Virginis Majoris ecclesie Parisiis, et a suo tempore usque in hodiernum diem...»

21. Cf. COUSSEMAKER, I, p. 342: «... Magister Leoninus... fuit optimus organista, qui fecit magnum librum de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando...»

Parece claro que este libro (*Gradali* = Gradual) contenía las piezas que habían de cantarse en la misa y en el oficio. Normalmente estos libros litúrgicos recogían unas obras muy concretas: el propio de la misa, y ocasionalmente el ordinario (cuando este aparece suele hacerlo en forma de apéndice final) se encuentran en los graduales, mientras que las antífonas y responsorios del oficio junto a otras pequeñas piezas lo hacen en el antifonario.²² A partir del siglo XI se generaliza la aparición de los embellecimientos de estos cantos en los mismos libros; de esta manera, tropos y prósulas aparecen mezclados con el repertorio del que dependen. Más adelante se agruparán junto a otro género muy popular, las secuencias, en libros del tipo tropario, prosario, secuenciario,²³ y normalmente será allí también donde figuren los *conductus* que tienen su ubicación litúrgica en las procesiones eclesiales acompañando los desplazamientos de los celebrantes. Excepcionalmente existen libros en los que, junto al repertorio de la misa y del oficio, aparecen *conductus* y otros géneros de piezas no específicamente litúrgicos; es el caso del Códice Calixtino quien entremezcla estos géneros con los clásicos.²⁴

La ubicación espacial

La situación del *hoquetus* al final del cuadernillo XV del códice,²⁵ y su curiosa disposición pueden llevarnos a pensar que se trata de una adición más tardía. Un análisis atento nos muestra algunas particularidades:²⁶

1. En cuanto a su distribución la presencia simultánea de *tenor* y *duplum* ocupando las cuatro primeras pautas y el inicio de la quinta y sexta, y la copia del *triplum* una vez concluidas la dos voces inferiores puede ser engañosa. Se trata de la misma mano que, sin duda, copió el *triplum* aparte y no formando sistemas de 3 pautas. Esto parece claro si observamos que el folio está preparado con ocho pentagramas y que para copiar esta pieza con sistemas de tres el copista habría necesitado al menos 9 pautas.

2. La forma de las notas, claves y *pausationes* es semejante a la de los folios precedentes y siguientes, con algún matiz de tipo rítmico-notacional que aclararemos más adelante.

22. Para una información completa sobre los libros litúrgicos cf. Michel HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Brepols, Turnhout, Belgium, 1988. Una pequeña aclaración sobre *el Magnus Liber Organi* aparece en las pp. 133-134. Cf. también Éric PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge. Des origines au XIIIe siècle*, Beauchesne, París, 1993. Aunque mucho más centrado en las fuentes impresas, una excelente introducción para el estudio de los libros litúrgicos podemos encontrarla en Marco GOZZI, *Le fonte liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 vols. Provincia Autonoma di Trento. Servizio beni culturali - Servizio beni librari e archivistici, 1994, pp. 39-220.

23. Cf. HUGLO, pp. 122-126.

24. En efecto las piezas monódicas que aparecen en el Calixtino, entremezclan los géneros respetando el orden litúrgico. Excepcionalmente la parte final del códice no respeta esta regla al incluir las piezas polifónicas presentadas en un orden no tan correlativo. Cf. Facsímiles en Germán PRADO, *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*, II, Música, Santiago de Compostela, 1944. José LÓPEZ-CALO, *La música Medieval en Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1982, pp. 45-51 —facsímil en color solamente de las piezas polifónicas— y M. MOLEIRO (ed.) *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Madrid, 1993.

25. F. 122v completo.

26. Cf. la reproducción fotográfica del folio del manuscrito al final del texto.

3. El comienzo con un generoso sangrado indica la imprevisión de copia de esta pieza. Si fuera una obra de carácter marcadamente instrumental no llevaría consigo la adición de texto en las voces. Pero este punto no es definitivo. Basta mirar qué ocurre en el mismo caso en los otros manuscritos en los que figura esta pieza. La presencia del texto que indica la procedencia del *tenor* nos hace prescindir de nuestro anterior razonamiento. Pero no podemos olvidar que la ausencia del texto y en ocasiones de la melodía en algunos de los tenores de los motetes es una de las características del manuscrito.²⁷ En todo caso podemos ver un ejemplo de previsión de copia de una pieza nueva en el folio inmediatamente posterior.²⁸ El sangrado marca en este caso el comienzo del *conductus [P]arit preter morem*.²⁹

El contexto de interpretación

Tras la primera lectura de la solemnidad de la Pascua de Resurrección, el cantor toma su *cantatorium*, libro que muestra su dignidad, y tras escuchar el canto del cuerpo del gradual *Hæc dies quam fecit Dominus, exultemus et lætemur in ea*, es él quien, situándose en las gradas del altar canta el versículo *Confitemini Domino, quoniam bonus: quoniam in sæculum misericordia eius*. Una vez interpretado tendría lugar la repetición del cuerpo del canto responsorial a cargo de la *schola*, tal y como lo habría hecho antes de su intervención solista. Este sería el contexto interpretativo normal a partir del siglo IX y que, sin duda, se vería alterado por la introducción de la práctica polifónica en la liturgia. Ya no es sólo un cantor, sino un grupo de entre tres a seis que, en la época de la gran polifonía de París, ha de interpretar las composiciones polifónicas, dependiendo su número de la distribución vocal, de acuerdo con la solemnidad litúrgica del momento.³⁰

Dada la ordenación del códice, quiero resaltar aquí un detalle que considero importante. Los folios finales del cuaderno XIII —que se interrumpe bruscamente en las palabras ... *quem hosti...* del *conductus*-motete *Laudes referat*— contienen aparentemente dos *conductus*-motetes:³¹ *Deo confitemini* y el citado *Laudes referat*. Los tenores de cada uno de ellos son *Domino* y *quoniam* respectivamente.³² Observemos ahora el texto del versículo del gradual *Hæc dies*:

«Confitemini Domino quoniam bonus quoniam
in sæculum misericordia eius»

27. Cf. Jutta PUMPE, «Das reduktionsprinzip bei den Motetten der Madrider Notre-Dame Handschrift», *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age, L'École de Notre-Dame et son rayonnement*. Royaumont, 1987. Ed. Créaphis, pp. 191-200 y Jutta PUMPE, *Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift*. Tutzing, Hans Scheneider Verlag, 1991. Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 48.

28. F. 123r.

29. Los corchetes indican la falta de la primera letra que no llegó a escribirse. Esta es otra de las características de nuestro manuscrito. Muchas de las letras iniciales de las piezas no llegaron a copiarse.

30. Sobre este punto el cartulario de la iglesia de París se muestra bastante flexible. El decreto de Eudes de Sully para la regulación litúrgica de las celebraciones de la Navidad de 1198 especifica que una serie determinada de piezas podían ejecutarse... «in triplo vel quadruplo vel organo...» sin referirse en ningún momento a una disposición vocal concreta para cada momento. Cf. Craig WRIGHT, *Music and ceremony at Notre-Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge University Press, 1989, pp. 238-239

31. Sobre este género de piezas cf. Robert FALCK, *The Notre-Dame Conductus, A study of the repertory*. Institute of Mediæval Music, Ltd. Henryville-Ottawa-Binnigen, 1981.

32. Esta disposición ha llevado a W1 a presentarlos como una única obra (f. 107[98]-108[99]).

La no existencia de un motete sobre el pequeño melisma de *bonus* (no existe esa melodía como *tenor* de motete, quizá por su brevedad y pobreza melódica) facilita la continuidad temática entre las tres piezas:

– <i>Deo Confitemini /</i>	<i>Domino</i>
– <i>Laudes referat /</i>	<i>quoniam</i>
– <i>Hoquetus</i>	<i>in sæculum</i>

Parece apreciarse cierta ordenación logico-litúrgica. Tras estos dos *conductus*-motetes se ha colocado el *hoquetus In seculum*, más emparentado con una cláusula del *organum Hæc dies* que con un procedimiento autónomo. Probablemente la falta de espacio en su lugar primitivo haya llevado al notador a escribir el *hoquetus* al final del cuadernillo siguiente. La laguna de al menos un bifolio —quizás solamente un folio añadido— o de un cuadernillo completo —dada la estructura del códice en esa sección al menos un cuaternión— nos puede llevar a pensar en la existencia de otras piezas. Las otras tres fuentes de Notre-Dame dan exactamente la misma ordenación para estos dos *conductus*-motetes que **Ma**, siguiendo su costumbre, presenta con aspecto de *conductus* a 2 voces por la ausencia de tenor, al menos para el primero que conservamos completo. **W1** los presenta también sin tenor, circunstancia que hace dudar sobre la verdadera forma de estas piezas en **Ma**.

El procedimiento musical

La publicación por William E. Dalglish de un artículo sobre el *hoquetus*³³ nos mostraba el estado de la cuestión. Las citas a un escrito previo de Schneider³⁴ culminaban con un resumen de los distintos tipos melódicos de *hoqueti* que se encontraban en la práctica polifónica:³⁵

I. El *hoquetus* melódico simple. Dos voces alternando su papel en el mismo nivel melódico.

Ejemplo 1



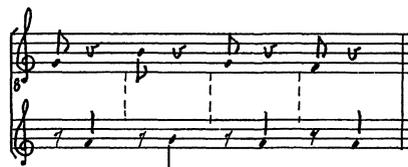
II. El *hoquetus* en el que las voces proceden por diferentes tonos, como una variante del tipo anterior.

33. Cf. nota 1.

34. Cf. nota 1.

35. Pp. 345-348.

Ejemplo 2



III. El *hoquetus* «armónico». Corresponde a un nivel más avanzado. Según Dalglish, estaría representado por la obra que lleva en el tenor la palabra *neuma*.³⁶

IV. El *hoquetus* en el motete isorrítmico. Presenta el último estadio en la tipología del procedimiento, según Schneider.

De acuerdo con esta clasificación, el procedimiento de formación de nuestro *hoquetus* respondería al primer tipo de los descritos por el musicólogo alemán, salvo en uno de los casos. Tras un comienzo coincidente de tres longas en las tres voces y con la marcha regular del tenor, comienza la andadura del *hoquetus* con truncamientos que nunca exceden los tres pulsos³⁷ en estricta alternancia.³⁸

Curiosamente poco después del inicio el *hoquetus* pierde su fuerza al duplicar las notas del tenor en la voz superior.³⁹ Continúan unos compases en «recto proceder». A partir de este momento muy a menudo el *hoquetus* comienza en el *triplum* formando un unísono con el *duplum* para su primera nota, perdiendo así el efecto teórico del procedimiento, inmediatamente recuperado por las notas siguientes.⁴⁰ Aparentemente existe un mayor acuerdo entre *tenor* y *triplum*, buscando muchas veces un paralelismo rítmico y frecuente movimiento contrario,⁴¹ en ocasiones con una ligera variación.⁴²

La relación armónica del tenor con las otras dos voces en los truncamientos es la usual para esta época: unísonos⁴³ y, sobre todo, quintas.⁴⁴ La única aparición de una octava se produce como efecto del movimiento contrario como floreo de la quinta cuando el tenor procede por salto inferior de tercera.⁴⁵ Las cuartas aparecen de paso⁴⁶ para unir una tercera con una quinta.⁴⁷ Ocasionalmente hallamos terceras sólo en el *duplum*,⁴⁸ que resolverá de manera natural en la quinta justa del *tactus* siguiente. También encontramos terceras mayores que se disuelven inmediatamente en quintas⁴⁹ o que

36. Cf. AUBRY, *Cent motets...*, II, nº 102. El pasaje citado comienza en el compás 5.

37. Llamo pulso a cada una de las *longas* tal y como se interpreta en la transcripción.

38. La única excepción aparece en los compases 33-36 con un cuádruple truncamiento. Aunque la transcripción esté realizada sin indicar las barras de compás, cada pulso equivale a uno de ellos, presentando la transcripción en un hipotético 3/8.

39. C. 5-6-7.

40. C. 21, 37, 41.

41. C. 9-11, 17-19, 25-27, 73-75.

42. C. 49-63.

43. C. 5, 41.

44. C. 14, 21-23, 33, 35, 42-43, 69-70.

45. C. 33-35.

46. C. 38.

47. C. 37-39.

48. C. 6.

49. C. 13, 41.

proceden de una manera anómala: con disonancia, para producir una quinta mediante cruzamiento melódico,⁵⁰ o como una extraña resolución.⁵¹

Podemos encontrar otras clasificaciones que inciden más concretamente en el procedimiento musical en el artículo de Dalglish,⁵² de las cuales podemos servirnos para nuestra pieza de la que él califica como *hoquetus* independiente, es decir, aquel en el que el procedimiento hoquetico es su mayor referente estilístico.⁵³ Otras clasificaciones serían el llamado *hoquetus* indicental:⁵⁴ aquel que aparece de manera esporádica dentro de una composición, incorporándose a la textura existente y el que Dalglish llama *The variation hocket*⁵⁵ que tendrá un predicamento sobre todo en la música del fines del *Ars Antiqua* y comienzos del *Ars Nova*.

La notación

Debido al mal estado de conservación de algunas partes del manuscrito la lectura de su notación plantea serios problemas, acrecentados por la ambivalencia del sistema notacional de Notre-Dame, sobre todo en lo que se refiere a la evaluación de las pausas.

Mientras que la notación del *tenor* es muy clara —cada uno de los *ordines* está separado por una pausa de *longa perfecta*, indicada según la costumbre del copista por dos pequeñas líneas verticales que se sitúan aproximadamente a la altura de la última nota de cada *ordo*— no ocurre lo mismo con las otras dos voces. Para colocar una pausa de las mismas características⁵⁶ el *duplum* no acude a la misma figuración de pausa que el *tenor*.⁵⁷ Solamente concuerda en dos casos.⁵⁸ El *triplum* se muestra algo más cuidadoso. Las pausas de *longa perfecta* indicadas coinciden con la figuración del *tenor* de manera más regular que el *duplum*,⁵⁹ aunque en algún momento, debido a la dificultad de la lectu-

50. C. 49-51.

51. C. 55.

52. Pp. 349.

53. «To this class belong all compositions in which the hocket itself constitutes the major stylistic trait. Such works are (apparently) freely invented, textless, use hocketing throughout, and are based on a liturgical tenor» p. 349. Más adelante (p. 359) podemos leer «The independent hocket... is represented by the six hockets appended to *Ba* [Aubry, II, Nos. CII, CIII, CIV, CVI, CVII, and CVIII. No. CIV is found in *Mo*. (II, No. 73) and in *Madrid*, Bibl. Nac., 20486 reproduced in H. ANGLÈS, *El Còdex Musical de Las Huelgas*, 3 vols. Barcelona, 1931, I, 71, and L. DITTMER, Publications of Mediæval Musical Manuscripts No. 1: *Madrid 20486*, New York, 1957, p. 65], the composition of the tenor *Portare* of *Mo* [Rokseth, II, No. 5], the one on the tenor *Sustinere* (= *Portare*) of the manuscript Paris, Bibl. Nat., Lat. 11411, [F. 45; cf. L. DITTMER, Publications of Mediæval Musical Manuscripts No. 4: Paris 13521 & 11411 (New York, 1959), p. 8, 70], the *Hoquetus David* of Machaut, and a fragment [One of the Worcester fragments; cf. Hughes, Worcester Mediæval Harmony of the 13th and 14th Centuries (Nashdom Abbey, Burnham, Bucks, 1928), No. 97].»

54. Cf. DALGLISH, p. 360.

55. «To this class belong all hockets fashioned as variations (or figural paraphrases) of preexistent polyphony. No independent examples of this type have survived. Our knowledge of it rests on hocketing melismas incorporated in motets, secular pieces, and movements of the Mass», p. 349.

56. C. 10, 18, 26, 30, 46, 66, 74.

57. Una lectura atenta sobre el original revela en este punto (c. 10) la presencia de unas pequeñas líneas añadidas a derecha e izquierda de la indicación normal de pausa. En el c. 30 la pequeña línea es añadida solamente a la derecha.

58. C. 58 y 82.

59. C. 20, 28, 48, 52, 60, 72, 77 y 84.

ra, no podamos asegurar cuál es el tipo de pausa escogido,⁶⁰ ni tan siquiera si existe o no una nota en el original,⁶¹ circunstancia resuelta mediante la consulta de una fuente paralela.⁶² Gracias a la referencia de esas otras fuentes podemos realizar una transcripción más o menos aproximada de la pieza. La notación prefranconiana de los manuscritos Bamberg y Montpellier, la notación prefranconiana, distingue claramente entre las pausas de *longa perfecta*, *longa imperfecta* y *breve recta*, presentando una laguna para la *breve altera*, fácil de resolver por el contexto. Para poder llevar a cabo felizmente el procedimiento de la *truncatio vocis* es preciso interpretar de distinta manera pausas de aspecto externo similar. Así el trazo de las pausas del *triplum* que indican el carácter tético truncado de ese momento⁶³ es el mismo que el que confiere al *duplum* un carácter anacrúsico en ese mismo lugar.

La propia dinámica del procedimiento facilita la transcripción en modo *yambo* (II) para las voces superiores, permaneciendo el *tenor* en su tantas veces tópico modo V. La frecuente finalización de varios de los *ordines* en una ligadura de tres notas⁶⁴ aconseja hacer una transcripción de esta manera. La presencia de varias *currentes* que sólo en un caso superan las tres *elmuarifas*⁶⁵ hace posible también una versión siguiendo los esquemas yámbicos.

De la observación directa del manuscrito puede colegirse un pequeño detalle notacional. Algunas de las ligaduras de dos notas descendentes⁶⁶ presentan un apéndice en su parte inferior derecha a modo de pequeña plica que en este caso no tiene ninguna significación melódica, sino rítmica. Este fenómeno es observable con toda claridad en el segundo sistema del folio, en los primeros ordines del *duplum*. Parece que el notador ha querido introducir una pequeña ayuda para los intérpretes añadiendo esta particularidad que, rítmicamente, se va a traducir en un alargamiento de esa nota y, a partir de ahí, el comienzo del procedimiento hoquetico.⁶⁷ Una atenta mirada al conjunto del manuscrito nos informa de la excepcionalidad de esta manera de escribir el neuma descendente, que sin duda revela una intencionalidad de orden rítmico para este caso concreto.

La transmisión de *In seculum*

Los manuscritos de Bamberg y de Montpellier nos han dejado dos versiones idénticas del *hoquetus In seculum* pero la segunda con una reducción de los valores a la mitad.⁶⁸ Esta reducción

60. C. 32.

61. C. 31.

62. C. Bamberg, f. 64 r y Montpellier H 196, f. 111.

63. C. 4-6, 21-24, 33-40...

64. Cf. en el *duplum* c. 8-9, 20-21, 52-53, 64-65 y 90-91. Agrupaciones semejantes aparecen el *triplum*, cf. c. 16-17, 50-51, 53-59. Además hay que tener en cuenta aquellos que interpretamos como de tres notas ya que terminan en unísono entre la penúltima y última notas; cf. *duplum* c. 28-29 y 72-73, *triplum* c. 58-59. La sección final de esta última voz aconseja aplicar el procedimiento de la *extensio modi* (c. 78-83) repitiéndose esto mismo en los c. 88-91 de las dos voces superiores.

65. Siguiendo la terminología que emplea el Anónimo IV, COUSSEMAKER, I, p. 339. Sobre esta terminología y su significado, cf. Jacques CHAILLEY, «Elmuahim et Elmuarifa», *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*, Hans Tischler (ed.), Bloomington, School of Music, Indiana University, 1968.

66. Tipo *clivis*.

67. C. 36-44.

68. Cf. nota 7.

solamente es posible debido a los últimos adelantos notacionales; ambas versiones son llamadas en el propio manuscrito de Bamberg *In seculum longum* e *In seculum breve*. Además las mismas se encuentran en Montpellier con una cuarta voz⁶⁹ a la que no se aplica el procedimiento del truncamiento. Además un motete a tres voces del mismo manuscrito⁷⁰ aparece con las dos voces inferiores tomadas de *In seculum*.⁷¹

Los teóricos

Independientemente del testimonio directo de nuestro *hoquetus* por parte del Anónimo IV,⁷² algunos tratadistas han hablado del mismo haciendo referencia casi siempre al *hoquetus* como procedimiento independiente. Así, Walter Odington⁷³ explica el *hoquetus* de la siguiente manera:

«... Truncatio fit super excogitatum tenorem vel super cantum, ut semper unus taceat, dum alius cantat...»⁷⁴

Testimonio paralelo es el del Pseudo Simon Tunstede:⁷⁵

«... Item sciendum quod quælibet truncatio fundari debet super excogitatum tenorem vel super certum cantum, sive sit vulgare vel latinum, ut semper unus cantet, dum alius taceat.»⁷⁶

Como ya observara W. E. Dalglish en su tantas veces citado artículo,⁷⁷ ambos tratados hacen una distinción entre el *hoquetus super tenorem* y el *hoquetus super cantum*. Según Dalglish las palabras *cantus* y *tenor* son, en este contexto, sinónimos, refiriéndose ambas a la melodía: «En la Edad Media, la palabra *cantus* era usada no solamente como término para indicar la melodía, sino que también podía emplearse como una designación genérica para la polifonía. Johannes de Grocheo dice que un motete es un *cantus* compuesto de muchas [melodías] y que tiene muchos textos.⁷⁸ De la misma manera, Franco describe el *organum* como un *cantus* no medido en todas sus partes.⁷⁹ Incluso el título-

69. *Je n'amerai...*

70. *Je n'amerai / Sire Diex / In seculum*.

71. Cf. DALGLISH, p. 360. Cf. MONTPELLIER, H 196, f. 187v-188v. Se trata de una reducción del mismo motete que aparece en los primeros folios del manuscrito. Es a tres voces de las cuales el tenor es el ya conocido *In seculum*, el *motetus* es la primitiva segunda voz del *hoquetus*, que aquí lleva texto, mientras que el *tripulum* es la misma melodía y texto que figura como *quadrumplum* en los f. 1v-3.

72. Cf. COUSSEMAKER, I, p. 350 y nota 3.

73. *De speculatione musice*, Cf. COUSSEMAKER, I, 248b.

74. «Una truncación puede ser hecha sobre un tenor inventado o sobre un *cantus* [obra polifónica] en la que una [parte] calla, mientras la otra canta...»

75. *Quatro Principali*, cf. COUSSEMAKER, IV, 296.

76. «De la misma manera debe conocerse que una truncación puede basarse en un tenor inventado o en alguna obra polifónica, en lengua vulgar o en latín, de manera que siempre que uno canta el otro calla».

77. P. 361.

78. Ernst ROHLOFF, ed., *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, 1943, p. 56: «Motetus vero est *cantus* ex pluribus compositus, habens plura dictamina...»

79. Cf. COUSSEMAKER, I, 134b: «Organum proprii sumptum est *cantus* non in omni parte sua mensuratus».

lo del tratado de Franco, el *Ars Cantus Mensurabilis*, refleja esta ambivalencia de terminología. Si este significado más extendido es usado para interpretar las frases anteriores, parece evidente que son descritos no uno, sino dos tipos de *hoquetus*: el compuesto sobre un tenor (*super tenorem*) y el basado en música preexistente (*super cantum*).»

Para el caso concreto del *hoquetus* Franco de Colonia nos informa de una manera bastante clara:

«Un canto truncado es aquel que se sucede con voces rectas y omitidas alternativamente. Ha de saberse que un canto truncado puede hacerse de tantas maneras como se pueda dividir la longa, la breve o la semibreve. La longa puede ser dividida de varias formas; primera, en longa y breve, o en breve y longa, produciéndose así el canto truncado o el hoquetus, que es lo mismo siempre que en una parte se omita la breve y en otra la longa...

Y también se puede dividir en tres breves o en dos, y en varias semibreves. En todos estos casos se realiza el canto truncado mediante voces rectas y omitidas, de manera que cuando una parte hace pausa la otra no la haga y viceversa.

La breve puede ser divisible en tres semibreves o en dos y se canta en hoquetus omitiendo una semibreve en una voz y cantándola en otra... Y ha de notarse que de los llamados cantos truncados se derivan los hoqueti vulgares, por omisión de longas y breves y por su prolación. Y ha de advertirse que en todos los casos ha de observarse la equivalencia en los tiempos y la concordancia en las voces rectas. Digamos también que todo canto truncado ha de fundarse en un canto hecho anteriormente, sea latino o vulgar...»⁸⁰

La misma cita del Anónimo IV que se refiere al *hoquetus* y a su lugar de origen es aprovechada para incluir una aclaración sobre la interpretación de pasajes que incluyen pausas:

«El ejemplo de una pausa de semibreve es claro para aquellos que saben como reducir o cambiar de un modo a otro, como aquellos que hacen segundo modo del quinto y reducen la voz o voces superiores al mismo segundo modo, como algunos parisienses han hecho y todavía hacen de *In seculum*, el hoquetus francés, que compuso un cierto hispano. Y esta pausa es llamada semi-pausa.»⁸¹

80. Cf. COUSSEMAKER, I, p. 134: «CAPUT XIII. DE OCHETIS. Truncatio est cantus rectis obmissisque vocibus truncate prolatus, et sciendum quod truncatio toto modis potest fieri, quot londam, brevem vel semibreve contigit partiri. Longa partibilis est multipliciter; primo in longam et brevem, et brevem et longam; et ex hoc fit truncatio, vel oketus, quod idem est ita quod in uno brevis obmittatur in alio vero longa... Sic etiam potest dividi in tres breves vel duas, et in plures semibreves. Et ex his omnibus cantatur truncatio per voces rectas et obmissas. ita quod, quando unus pausat, alius non pauset, vel e converso. Brevis vero partibilis est in tres semibreves vel duas; et ex hoc cantatur cantus oketus, unam semibreve obmittendo in una, et aliam proferendo... Et notandum quod est truncationibus dictis creantur oketi vulgares ex obmissione longarum et brevium, et etiam prolatione. Et notandum quod in omnibus istis observanda est equipollentia in temporibus, et concordantia in vocibus rectis. Item secundum est quod quelibet truncatio fundari debet supra cantum, prius factum, licet sit vulgaris et latinum». Cf. además Martin GERBERT, *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, III, Sta. Blasien, 1784 (reed. Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1990), pp. 14-15. Gilbert Reaney & André Gilles (eds.), *Franco Coloniensis. Ars Cantus Mensurabilis*, Corpus Scriptorum de Musica, 18, American Institute of Musicology, Roma, 1974. Existe una versión bilingüe latín-español a cargo de Angel MEDINA, *Franco de Colonia, Tratado de Canto Mensural*, Ethos-Música, Serie Académica, 1, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1988.

81. Cf. COUSSEMAKER, I, p. 350: «Exemplum pausatationis semibrevis patet eis qui sciunt reducere vel facere mutando de uno modo alium, ut illi qui dicunt secundum modum de quinto et reducum superiorem vel superiores ad eundem modum secundum velut quidam Parisienses fecerunt et adhuc faciunt de *In seculum* le Hoquet gallice quod quidam Hispanus fecerat. Et talis pausatatio supradicta semis pausatatio dicitur».

Hacer segundo modo del quinto, esto es, convertir una *longa perfecta* en imperfecta, pero semejante en carácter a la *breve altera* resultante de la ejecución de un tercer modo (dácilo) o, mejor, igual a la *longa imperfecta* que sigue a la *breve tética* en un modo yambo. La *semi-pausa* que propone el tratadista inglés es la que aparece constantemente en el *duplum* de nuestro ejemplo que él mismo debió de conocer bien y acaso interpretó.

In sæculum

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata over a measure marked with the number 10. The middle and bottom staves provide harmonic support with similar rhythmic patterns and rests.

[In sæculum]

The second system continues the piece with three staves. It features a treble clef and a key signature of one sharp. A measure marked with the number 20 shows a change in the melodic line. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

The third system of the score also consists of three staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. A measure marked with the number 30 shows a melodic phrase. The system concludes with a measure marked with the number 40. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

APROXIMACIÓN AL HOQUETUS IN SECULUM

50

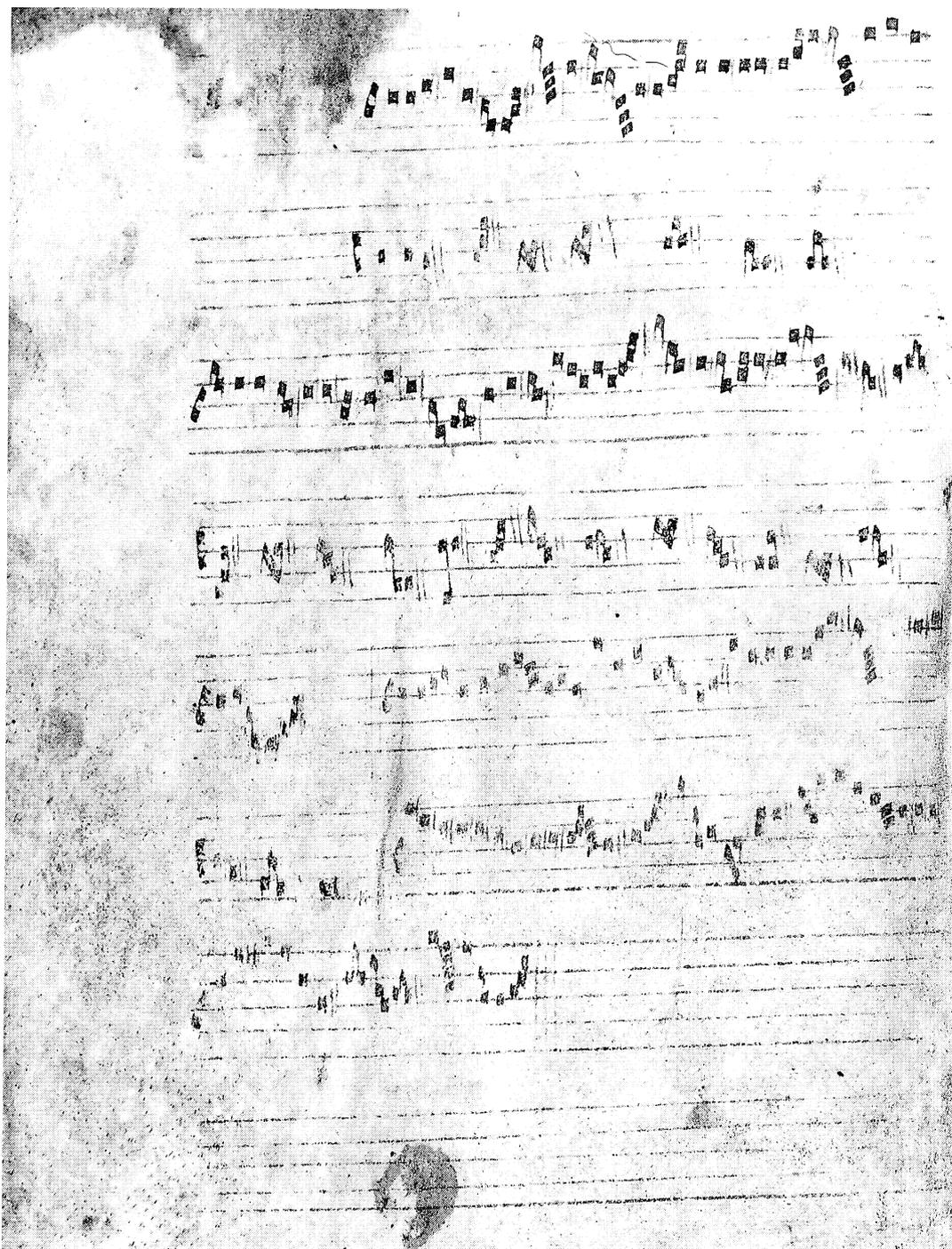
This system contains measures 50 through 59. It features three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and two piano accompaniment staves in bass clef. The music includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 50, 55, and 59 are indicated above the staves.

60 70

This system contains measures 60 through 69. It features three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and two piano accompaniment staves in bass clef. The music includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 60 and 70 are indicated above the staves.

80 90

This system contains measures 80 through 89. It features three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and two piano accompaniment staves in bass clef. The music includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 80 and 90 are indicated above the staves.



Hoquetus In seculum.
Madrid, Biblioteca Nacional, mss 20486, f. 122^v.